

UNIVERSITE DE CERGY-PONTOISE

**UNITE DE FORMATION ET DE RECHERCHE DES LETTRES ET SCIENCES
HUMAINES**

N° ATTRIBUÉ PAR LA BIBLIOTHÈQUE :

THÈSE

POUR OBTENIR LE GRADE DE

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE CERGY-PONTOISE

DISCIPLINE : LITTÉRATURE AFRICAINE D'EXPRESSION ANGLAISE

Présentée et soutenue publiquement par :

YGOR-JUSTE NDONG N'NA

Le 12 DÉCEMBRE 2008

Titre :

**LA FOLIE DANS LE ROMAN AFRICAIN DU MONDE ANGLOPHONE
(Achebe, Awoonor, Armah, Ngugi, Head)**

DIRECTEUR DE RECHERCHE :

Pr. Michel Naumann

Jury :

Pr. Papa Samba Diop (Paris 12), Président

Pr. C. Zabus (Paris 13)

Pr. Jondot (Toulouse 2)

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE	5
PREMIERE PARTIE :	18
LA FOLIE REVELEE PAR LES TEXTES	18
Chapitre I: La folie selon les proverbes les images et les contes dans <i>Arrow of God</i>	20
A) UNIVOCITE	24
B) LA TRANSGRESSION ET LE CHÄTIMENT.....	42
Conclusion du chapitre I	53
Chapitre II: La folie dans <i>A Grain of Wheat</i> : L'intextualité biblique et africaine.....	54
A) CONCEPTION SYNCRETIQUE DE LA FOLIE.....	54
B) INDIVIDUALISME ET SAGESSE DU MONDE.....	68
Conclusion du chapitre II	72
Chapitre III : Folie et discours ironique dans <i>This Earth, My Brother...</i> et <i>Fragments</i>	73
A) LA TROPE ET LA FIGURE DE PENSEE DANS <i>FRAGMENTS</i>	74
B) L'IRONIE CONTEMPLATIVE DANS <i>THIS EARTH, MY BROTHER...</i>	85
C) LE CHANT FUNEBRE	93
Conclusion du chapitre 3.....	96
Chapitre IV : <i>A Question of Power</i> et la Récurrence thématique du pouvoir comme source du mal dans l'écriture folle.....	97
A) LA GLOBALISATION ET LE SENS RETROUVE DANS L'INCONGRUITE SEMANTIQUE.....	100
B) LA RELATION DE POUVOIR A TRAVERS L'IMAGE GROTESQUE DU CORPS	107
Conclusion du chapitre IV.....	112

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE.....	113
DEUXIEME PARTIE :	115
COLONIALISME, NEO-COLONIALISME ET FOLIE	115
Chapitre I/ La colonisation et le désordre psychique	117
A) L' « AUTRE COLONISE » PERCU COMME ATTARDE MENTAL	119
B) ACCULTURATION, CONFUSION ET FOLIE.....	126
C) APPEL IDEOLOGIQUE ET SADISME.....	130
D) LE DELIRE DANS LA RIPOSTE "CONTRE-ACCULTURATRICE	140
E) GUERRES ET TRAUMATISMES	148
F) LA DECOLONISATION INACCOMPLIE ET LA FOLIE.....	160
<i>F1) L'identification raciste</i>	161
<i>F2) L'identification métisse</i>	167
Conclusion du chapitre I	172
Chapitre II : Néo colonialisme et folie	174
A) EXISTENTIALISME ET FOLIE	175
B) CORRUPTION ET FOLIE	187
<i>B1) Corruption Politique</i>	187
<i>B2) L'Elite Cancre</i>	192
<i>B3)Fracture Sociale</i>	195
<i>B4) Le désespoir</i>	200
Conclusion du chapitre II	202
CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE.....	204
TROISIEME PARTIE :	206
CULTURE ET THERAPEUTIQUE LITTERAIRE	206
Chapitre I : Le bouc émissaire et la salubrité publique	209

Chapitre II : Repentance, Réconciliation et Reconstruction	216
Chapitre III : La Thérapie du pèlerinage	231
A) LE VOYAGE SPIRITUEL	232
B) LE SACRIFICE REDEMPTEUR	240
C) LE MYTHE D'OGUN ET LA VOCATION ARTISTIQUE	248
Chapitre IV : LA quête d'une identité universelle	265
CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE	276
CONCLUSION GENERALE	279
BIBLIOGRAPHIE	284
INDEX.....	295

REMERCIEMENTS

A l'issue de ce long parcours semé d'embûches, il convient d'adresser des remerciements à tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de cette thèse.

D'abord merci à mes parents, Mbie Thérèse et N'na Ekang Simon, qui m'ont apporté le soutien moral et financier tout au long de mes études.

Merci à mes frères et sœurs pour leur soutien : Melughe N'na Adeline, Mengue N'na Sylvie, Akoma N'na Danielle, Ekang N'na Jean-Sylvère, et Ntoutoume Stéphane.

Merci à tous ceux qui m'ont aidé dans les corrections : Joël Grisward, Nathalie Yalitoungou. Une mention spéciale à Emilienne Akoa Messi pour avoir également apporté son soutien moral lorsque nous faiblissions de découragement.

Merci à mon directeur de recherche, le professeur Michel Naumann, pour ses conseils et son ouverture d'esprit qui m'ont permis de croire en mes compétences et d'avancer dans la rédaction de ce travail.

Merci à tous ceux qui ont toujours eu une pensée positive dans la réalisation de ce projet.

Enfin, merci à Dieu pour cette énergie qui m'a toujours mené à la réussite, me permettant de me relever et de rester dans l'espérance lorsque mes projets semblaient aller à la dérive.

INTRODUCTION GENERALE

Le thème de la folie dans le roman africain d'expression anglaise prenait forme comme notre objet d'étude alors que nous nous engageons à la rédaction d'un mémoire de DEA à l'université de Nantes. Celui-ci était intitulé « Aliénation ou Rédemption » dans *This Earth, My Brother...* de Kofi Awoonor. Il s'agissait de démontrer que l'évolution de l'œuvre met en exergue les images et symboles qui permettent une double lecture, mythologique et psychanalytique, permettant d'analyser les enjeux de la folie d'Amamu, le protagoniste. La fin tragique de ce personnage est précédée par un conflit intérieur qui met aux prises la culture éwé qu'on lui a inculqué pendant son enfance, et les valeurs modernes qu'il vit dans la réalité quotidienne du Ghana après l'indépendance. Alors que le réalisme culturel éwé considère que ses visions lui ouvrent la voie pour le rôle d'ancêtre après sa rencontre avec une divinité éwé, une approche psychanalytique conclurait à sa régression mentale après le traumatisme de l'acculturation.

La question de l'aliénation culturelle étant à l'origine de cet effondrement psychique du personnage, nous avons souhaité approfondir notre connaissance de l'imaginaire chez différents romanciers africains. Ceci est d'autant plus intéressant que cette problématique soulève diverses questions encore présentes au vingt et unième siècle : l'impérialisme, le racisme, la corruption, l'exil, la quête d'identité, l'expression identitaire et la dignité humaine.

Nous avons remarqué que la littérature africaine publiée pendant les années 60 et 70 s'intéresse largement à ces thématiques auxquelles elle vient ajouter celle de la folie. Nous nous sommes ainsi fixé comme objectif de découvrir les liens qui unissent ces thématiques à la folie dans le roman africain d'expression anglaise. Avant toute analyse nous pouvons déjà affirmer que ces thèmes autour de la folie s'inscrivent en majorité comme les causes du trouble psychique. La littérature post-coloniale s'engageant contre le discours colonial et la colonisation qui ont marqué l'esprit et le corps des colonisés, les œuvres qui abordent le thème du traumatisme psychique et physique des colonisés tentent de retracer la conséquence douloureuse de cette rencontre entre l'Afrique et l'Occident. La folie apparaît comme un thème approprié à cet égard. Quelques recherches sur les causes de la folie ayant été déjà abordées dans la littérature africaine, il nous est paru novateur d'orienter également notre étude sur les conceptions africaines de la folie et les thérapeutiques littéraires proposées par les auteurs. Afin d'appréhender notre méthode il est nécessaire de faire un tour d'horizon sur l'évolution de la critique à l'égard de cette thématique.

En Europe, les études sur la folie ont suscité beaucoup d'intérêt pendant le vingtième siècle, surtout avec les découvertes révolutionnaires apportées par la psychiatrie et leur influence dans les diverses disciplines, comme l'histoire, la religion, la philosophie, la

sociologie, l'anthropologie et la littérature (pour ne citer que celles-là), occasionnant des bouleversements sur le plan conceptuel et un vif intérêt pour la recherche. Cet intérêt pluridisciplinaire a été à l'origine d'une remise en cause de présupposés discursifs qui ont marqué les principes de la civilisation occidentale.

Michel Foucault¹ a par exemple dénoncé les pratiques de la psychiatrie occidentale en l'accusant de réduire les fous au silence par un confinement qui ne leur donne ni l'occasion de s'exprimer ni d'être écoutés. Ces pratiques prendraient leurs sources dans la philosophie du classicisme, car, selon Descartes, le langage qui émane de la pensée ne saurait se manifester qu'à travers un esprit sain, c'est-à-dire en conformité avec la société dans laquelle il s'exprime. Les fous n'auraient donc pas de langage. Si l'être pensant, dont l'expression est régie par la raison, est situé dans la non-folie, l'être de la folie est renvoyé au non-être. Foucault propose, malgré tout, ce qui, pour lui, semble impossible à réaliser, de découvrir le langage de la folie. Son entreprise peut ironiquement sembler folle, mais elle a au contraire contribué à la libération des esprits regardés comme tels.

L'enfermement des fous et leur réduction au silence est comparable à la situation coloniale qui voit les colonisés être considérés comme de « grands enfants », des attardés mentaux, que l'on réduit au silence et dont la représentation alimente les récits de voyage, qui à cette époque, constituent les premiers modèles reconnus de la littérature africaine. Qu'ils soient fictionnels ou non, les textes qui rendent compte de l'exploration de l'environnement africain apparaissent comme l'accès à un espace interdit par la norme occidentale, l'accès à un monde de folie, où l'hostilité de l'environnement, les mœurs arriérées et dépravées des indigènes risquent d'ensorceler l'esprit raisonnable, rationnel et sain des colons occidentaux. Le célèbre roman *Heart of Darkness*² de Joseph Conrad est l'exemple patent de cet imaginaire qui construit l'Afrique en tant qu'espace de tentation et de hantise pour les colons qui sont susceptibles à tout moment de perdre la tête. Selon Marlow, le narrateur, le personnage de Kurtz qui a pénétré la jungle sauvage et profonde du Congo a lentement sombré dans la folie. Dans son périple, Marlow part du fleuve Congo et pénètre le 'cœur du monde infernal' à la recherche de Kurtz dont les expériences évoquent à la fois une régression dans l'enfance, le passage à la folie et le voyage à travers l'Afrique. La critique post-coloniale s'est accordée pour interpréter cette œuvre comme étant l'expression du refoulement occidental, et non pas celui de l'esprit du continent africain. Il est donc aisé de comprendre que l'Afrique devienne un bouc émissaire dans l'imaginaire européen :

¹ Michel Foucault, *Folie et Dérison, Histoire de la Raison à l'Age Classique*, Paris, Gallimard, 1972.

² Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Harmondsworth, Penguin, 1975.

*Chinua Achebe called it 'a story in which the very humanity of black people is called into question'. In this novel as in much colonialist fiction, Africa is a place where the European mind disintegrates and regresses into a primitive state. Africa, India, China and other alien lands induce madness, they are madness itself.*³

C'est ainsi que des chercheurs de référence dans tous les domaines scientifiques ont élaborés des théories qui ont remis en questions un discours ethnocentrique, soi-disant scientifique, qui ont servi de base épistémologique pour la littérature africaine. Les concepts liés au relativisme culturel ont accordé de la valeur aux cultures africaines dont la profondeur métaphysique et le caractère élaboré et pertinent des règles sociales a inspiré fortement les auteurs africains et leurs œuvres qui ont connu par la suite un essor remarquable. Les travaux d'anthropologie de Claude Lévi-Strauss⁴ rappellent que les premiers cours d'anthropologie avaient lieu dans des asiles de fous en Europe, car la pratique des religions africaines était prise pour de la démence. Jomo Kenyatta, figure emblématique de l'indépendance kenyane, restitue à l'Afrique, dans ses travaux d'anthropologie sur le peuple kikuyu dont il est issu, sa richesse culturelle. Son livre est une réponse indirecte à ce regard occidental envers l'Africain, le classant au rang des arriérés de la race humaine à cause de la « sauvagerie innée » qu'il exprime dans ses actes et sa culture :

*Je me suis efforcé d'apporter les faits tels que j'ai pu les connaître au cours d'une vie d'expériences personnelles ; j'ai fortement restreint les griefs politiques que ne peut manquer de soulever tout Africain évolué. Mon but essentiel n'est pas d'entamer une polémique avec ceux qui ont tenté ou tentent de décrire les mêmes faits de l'extérieur – mais de laisser parler la vérité d'elle-même. Je sais que nombreux sont les savants et les lecteurs qui se réjouissent d'entendre le point de vue africain. En même temps je n'ignore pas qu'il m'est impossible de traiter objectivement ce sujet sans froisser les « amis professionnels des Africains ». Ils sont prêts à assumer leur amitié indéfectible, à la seule condition que l'Africain continue à assumer le rôle du sauvage ignorant, ce qui leur permettra d'interpréter sa pensée et de parler en son nom.*⁵

³ Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, London, Routledge, 1998, p.117.

⁴ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Press Pocket, 1984.

⁵ Jomo Kenyatta, *Au Pied du Mont Kenya*, Paris, Maspero, 1973, p.20.

En évoquant le besoin des colons de maintenir l'Africain dans le silence, Jomo Kenyatta réitère ce rapport dialectique que la mission civilisatrice a voulu imposer au monde, la raison occidentale au service de l'esprit primitif africain. C'était donc pour un programme d'éducation à la fois pour les colons et les colonisés que les écrivains africains s'étaient engagés. Depuis la vague des écrivains de la négritude jusqu'à celle qui a fait émerger la littérature post-coloniale, la littérature africaine s'est donnée pour tâche de redonner à son continent la dignité qu'on lui a déniée. Ce point de vue est de façon véhémente partagé par Chinua Achebe :

...as far as I am concerned the fundamental theme must first be disposed of. This theme – put quite simply – is that African peoples did not hear of culture for the first time from Europeans; that their societies were not mindless but frequently had a philosophy of great depth and value and beauty, that they had poetry and, above all, they had dignity. It is that dignity that many African peoples all but lost in the colonial period, and it is this that they must now regain. The worst thing that can happen to any people is the loss of their dignity and self respect. The writer's duty is to help them regain it by showing them in human terms what happened to them, what they lost. There is a saying in Ibo that a man who can't tell where the rain began to beat him cannot know where he dried his body. The writer can tell the people where the rain began to beat them. After all the novelist's duty is not to beat this morning's headline in topicality, it is to explore in depth the human condition.⁶

Ceux qui hier étaient considérés comme fous, occupent désormais une place privilégiée au sein de la littérature mondiale. La littérature africaine des années soixante et soixante-dix a motivé l'évolution d'une critique qui a donc relevé dans les œuvres africaines la présence d'une oralité dont le but était de faire renaître les forces dégagées par sa rhétorique profonde et les mythes des temps précoloniaux afin de mieux affronter les crises des sociétés contemporaines. La rhétorique employée dans le discours littéraire africain pose le problème de ses formes qui s'inspirent du contexte culturel historique et social africain et, de ce fait, diffère des formes que l'on retrouve dans le roman occidental. Les mythes qui font allusions à des rites de passages viennent bouleverser le temps linéaire par leurs conceptions cycliques et ils donnent aux lecteurs de considérer la crise sociale comme la « nuit qui précède le jour » :

⁶ Chinua Achebe, "The Role of the Writer in a new Nation" in *Nigeria Magazine*, 81, 1964, p.157.

Un paradigme concluant pourrait être trouvé dans la récupération qui est faite des textes de l'oralité, ainsi que du fonctionnement de la parole, dans des sociétés qui étaient jusque-là signalées comme « primitives ». En effet, les études menées ces dernières années sur les littératures de l'oralité permettent de sérier, et de mieux redéfinir, les lois des savoirs multiples déployés dans les mythes et les légendes des sociétés anciennes. Leur mérite principal est de montrer, au-delà des faits littéraires eux-même, le fonctionnement des instances culturelles, telles qu'elles se formaient morphologiquement. En rapport avec les systèmes politiques, avec les ensembles économiques, ainsi que leur projection possible dans des mythologies poétiques, ou dans des symbolismes religieux. A partir de tels faits il devient aisé de considérer le prolongement de certains modes de l'oralité dans les sociétés modernes.⁷

La découverte du langage de ceux qui, hier encore, étaient sans voix, amène nécessairement à considérer l'entendement des cultures africaines. Même si on peut ressentir en toile de fond une influence occidentale dans la signification de la folie dans un contexte moderne africain, le sens purement africain subsiste et se démarque par sa distinction. Il fait référence au « malade » qui transgresse les règles sociales et religieuses et demeure au contact du monde des esprits, de quelque façon que se soit. Sa maladie serait une punition des esprits⁸. Sa solitude et son comportement asocial font de lui un personnage en marge de la société.

Cependant, comme ce fut le cas au Moyen-Age en Europe, le fou occupe aussi un rôle positif dans la société, celui d'apporter des réponses en ce qui concerne la volonté des forces spirituelles. Malgré la démence de leurs personnages, les auteurs peuvent aussi dégager la pertinence et la profondeur de leurs réflexions et discours. Dans *The Voice* de Gabriel Okara, le personnage d'Okolo, à cause de son discours subversif, est pris pour un fou par ceux qui défendent aveuglément la loi tribale. Il est finalement condamné à mourir par noyade dans une rivière. Cette action symbolisant la purification, une lecture en filigrane laisse découvrir l'espoir du message apporté par sa disparition. Les personnages fous, dans la pièce *Madmen and Specialists* de Wole Soyinka, s'avèrent être sournois et très intelligents alors qu'ils tentent

⁷ Puis Ngandu Nkashama, *Écritures et Discours Littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1989, p.244.

⁸ Cette définition résume la conception culturelle de consultants sénégalais faces à des psychothérapeutes. Marie-Cecil et Edmond Ortigues, *Oedipe Africain*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973, p.39-40.

de survivre à la guerre civile. Dans *Les Crapauds Brousse*⁹ le silence du fou qui clôt l'œuvre laisse le lecteur sur sa faim, tant le narrateur affirme que ses paroles regorgent de richesses. Il y a aussi le cas d'Eman dans *The Strong Breed*¹⁰ de Wole Soyinka. Ce protagoniste qui est chargé d'enrayer le mal qui ronge sa communauté rejette les rites cruels d'une cérémonie de purification se sacrifie volontairement afin que sa mort instaure le doute et la culpabilité qui vont suggérer au peuple une remise en question des traditions. Les littératures nationales qui se développent autour du thème de la folie permettent à chaque culture d'affirmer sa propre vision du monde et donc de donner sa propre conception de la folie. Contrairement à la pensée philosophique de Descartes qui exclut la folie de la pensée et conclut plutôt à un « je pense donc je ne suis pas fou », la pensée africaine dans sa littérature montre que le fou demeure certes en marge de la société mais qu'il n'en est pas totalement exclu car il pousse le peuple à assumer ses erreurs alors qu'il lui dévoile le grief des dieux. Le fou contribue à rétablir l'équilibre de la société en lui révélant les fautes qu'elle ne peut pas reconnaître d'elle-même.

Il est évident que les œuvres nous montrent aussi que la folie n'est pas exempte de péché et qu'elle peut même constituer une menace pour la société. Le caractère individualiste de la folie est le principal danger auquel doit faire face la société. Si le fou ne peut pas être mis à l'écart, comme c'est souvent le cas, il doit subir une cure traditionnelle qui va le réintégrer dans l'authenticité d'une société équilibrée. A ce propos, le psychiatre Tobie Nathan¹¹ fait l'éloge de la thérapie traditionnelle africaine qui a davantage de succès que la thérapie occidentale car elle procède à une réintégration sociale des patients atteints de maladie mentale. Il insiste sur le rôle d'expert que l'on attribue à ceux qui souffrent de troubles psychiques et sur celui de visionnaire qu'ils acquièrent lorsqu'on les réintègre. L'écrivain ghanéen, Ayi Kwei Armah, dans *The Healers*¹² insiste aussi sur une réintégration dans les valeurs fondamentales et essentielles et non superficielles ni importées afin de parvenir à une guérison véritable des personnages Asamoah Nkwanta et Araba Jesiwa. L'imaginaire des auteurs africains va donc jusqu'à recréer les processus thérapeutiques traditionnels.

Outre cette évolution de la critique à partir du champ anthropologique, les commentateurs des textes littéraires ont également pris appui sur les théories psychanalytiques développées par Octave Mannoni dans *Le Racisme Revisité*¹³, Herbert Marcuse dans *Eros et*

⁹ Nonémbo Tierno, *Les Crapauds Brousse*, Paris, Seuil, 1979.

¹⁰ Wole Soyinka, *Five Plays*, London, Oxford University Press, 1964.

¹¹ Tobie Nathan et Isabelle Stengers, *Médecins et Sorciers*, Paris, Sanofi-Synthélabo, 1999.

¹² Ayi Kwei Armah, *The Healers*, London, Heinemann, 1979.

¹³ O. Mannoni, *Le racisme Revisité*, Paris, Denoël, 1997.

*Civilisation*¹⁴ mais davantage encore Frantz Fanon dans *Peau Noire Masques Blancs*¹⁵ et *Les Damnés de la Terre*¹⁶ afin de révéler et d'expliquer les conditions psychologiques du colonisateur ou/et du colonisé. Un mouvement révolutionnaire prend alors forme car il dénonce la folie chez les colonisateurs au détriment des colonisés traumatisés par l'épreuve de la conquête. Les colons sont présentés comme des personnages sadiques investis de la mission civilisatrice qu'ils doivent accomplir à tout prix à l'égard des autochtones. Les colonisés sont victimes de l'infériorisation de leur esprit que l'on a tenté de purifier afin qu'ils intègrent la culture occidentale et de la confusion que leur héritage hybride a apporté. Fanon a fait évoluer un discours psychanalytique qui demeurerait influencé par un modèle de pensée raciste. Il remet en question les analyses de Mannoni sur le prétendu complexe d'infériorité inné des peuples colonisés :

Fanon's work directly intervened in the legacy of racist theories of biological and psychological development. It pushed to its logical conclusions the view that 'modernisation' led to native madness by suggesting that it was not modernisation as such but colonialism that dislocated and distorted the psyche of the oppressed. The colonised could not 'cope' with what was happening because colonialism eroded his very being, his very subjectivity [...] The colonial experience annihilates the colonised's sense of self, 'seals' him into 'a crushing objecthood', which is why he is 'not a man'. Fanon does not entirely depart from the dominant paradigms about the black mind, but he extends them to the point where their political meaning is inverted. It is colonialism that is now seen as psychopathological, a disease that distorts human relations and renders everyone within it 'sick'. Conversely, traits that had been characterized within ethnopsychiatry as forms of native hysteria and evidences of atavistic brain structures as signs of resistance; laziness, for example, is 'the conscious sabotage of the colonial machine' on the part of the colonised¹⁷

La littérature africaine nous montre que la folie devient saine lorsque la norme dans la société est pathologique, devenant de ce fait pourvoyeuse de personnages déments. On pourrait se demander si ce n'est pas la société qui devrait plutôt 'se faire soigner'. En effet, la plupart des oeuvres littéraires post-coloniales font largement référence à la période de désillusion qui voit le statut de colonisé se changer en statut de citoyen d'une nation africaine

¹⁴ Herbert Marcuse, *Eros et Civilisation*, Paris, Edition de Minuit, 1963.

¹⁵ Fanon Frantz, *Peau Noire Masques Blancs*, Paris, Editions du Seuil, 1952.

¹⁶ Fanon Frantz, *Les Damnés de la Terre*, Paris, Maspero, 1968.

¹⁷ Ania Loomba, *Op. Cit.*, p.122.

supposée être indépendante sur les plans économique, politique et culturel. Ces sociétés sont dirigées par des élites pour qui la corruption est devenue une norme. Les romans sont marqués par des images très contrastées reflétant la richesse de l'élite au pouvoir d'une part et la pauvreté qui prédomine d'autre part avec des descriptions d'espaces insalubres comme les bidonvilles ou les ghettos, lieux où vivent les personnages qui essaient de s'en sortir. Le processus de décolonisation, qui devait également s'opérer dans les esprits, n'a été qu'une mascarade et de nouveaux mythes, élaborés par les élites, n'ont fait que maintenir le peuple dans l'aliénation culturelle. La folie du personnage principal indique la tragédie mais laisse place à une issue possible, même dans le cas extrême de la mort. Les personnages sont en rupture avec l'environnement social dans lequel ils évoluent, se cloîtrant dans une solitude qui va les mener à la déraison. L'énonciation indique parfois un détachement des protagonistes par rapport à la réalité objective, laissant libre cours à des productions fantasmatiques qui leur donnent de créer leur propre réalité. Dans un cadre où les indépendances sont acquises, les administrations sont occupées par des natifs qui n'ont ni conscience professionnelle ni perspective d'avenir pour le bien-être de leur pays. Lorsqu'ils tentent d'engager des discussions afin d'élaborer des plans de reconstructions nationales, celles-ci ne servent qu'à étaler leurs connaissances, montrer leur intelligence et parfois à critiquer le pouvoir en place. Les héros des œuvres de littérature africaine qui font partie de cette classe sociale se démarquent de leurs pairs, car ils n'adhèrent pas à cette tendance générale qui contribue à un effondrement des valeurs. Déchirés dans leur être profond, ils succombent à la tyrannie de la corruption et s'enfoncent dans leur délire. Le personnage de Sekoni dans *The Interpreters*¹⁸ de Wole Soyinka est traité de fou par ses supérieurs parce qu'il se plaint de l'oisiveté que lui cause les tâches qu'on lui assigne dans son poste d'ingénieur. Affecté à un poste peu exigeant, il s'en sort en créant une centrale électrique expérimentale. Le Directeur de l'entreprise manigance une fausse expertise qui conclut au danger que la centrale électrique pourrait constituer. Sekoni ne supporte pas cette machination et sombre dans la folie.

La folie se manifeste également à travers le sadisme des acteurs de la colonisation qui n'hésitent pas à faire usage de la torture ou de la violence pour imposer leur idéologie. D'abord, la folie des colons est suggérée à partir de leur obsession à civiliser l'Africain. Les narrations font état des camps de concentration et des lamentations des prisonniers. L'image du sang versé évoque le sacrifice des héros de guerre qui sont morts pour obtenir la libération.

¹⁸ Wole Soyinka, *The Interpreters*, London, Heinemann, 1970.

La littérature africaine d'expression anglaise s'est largement inspirée de la représentation sadique de la colonisation à travers ce poème du Sénégalais David Diop :

*Le blanc a tué mon père
Car mon père était fier
Le blanc a violé ma mère
Car ma mère était belle
Le blanc a courbé mon frère sous le soleil des routes
Car mon frère était fort
Le blanc a tourné vers moi
Ses mains rouges de sang
Noir¹⁹*

La rencontre et la relation entre les mondes occidentaux et africains sont peintes avec les images de la douleur infligée aux derniers. Les premiers colons sont certes d'abord décrits comme aimables et remplis de bonne volonté envers leurs hôtes. Viennent d'abord les missionnaires, ensuite, une administration prend forme et commence à s'étendre. Très vite, les institutions comme l'école et l'église sont présentées aux autochtones comme un savoir et une religion alternatifs qui vont les sortir de la rigidité et de la cruauté de leurs traditions ancestrales. La cohabitation peut s'avérer conviviale au départ, puis, lorsque les colons commencent à vouloir imposer leur civilisation, le conflit s'enclenche. Les auteurs mettent en scène des résignations naïves ou sages autant que des tentatives infructueuses de mettre l'envahisseur hors d'état de nuire. Les écrivains présentent les responsables coloniaux comme de purs produits d'un endoctrinement idéologique qui se solde par des tendances sadiques envers ceux qui n'obéissent pas au doigt et à l'œil. Chaque auteur manipule ce contexte à sa guise. Dans *Things Fall Apart*²⁰ Achebe raconte comment la découverte d'un blanc sur son « cheval de fer » va être de mauvais augure pour les villageois qui vont le tuer et tenter de l'oublier. Plus tard, les villageois se feront surprendre en plein marché lorsque l'armée coloniale viendra tuer tous les habitants du village. La critique Denise Cousy convient de cette évocation généralisée de la violence dans le roman africain qui fait la lumière sur le choc des civilisations.

¹⁹ David Diop, *Coup de Pilon*, Paris, Présence Africaine, 1973, p.33.

²⁰ Chinua Achebe, *Things Fall Apart*, London, Heinemann, 1958.

*A sa suite, chacun va dénoncer les méfaits de cette domination à la fois brutale et perverse et s'attacher à consigner toutes les exactions dont ont été victimes les Africains depuis les travaux forcés jusqu'aux massacres de tirailleurs.*²¹

Le contexte de l'Apartheid en Afrique du Sud peut être considéré comme une forme de colonisation car la population noire est restée maintenue dans l'oppression par la population blanche au pouvoir depuis la fondation du dominion de l'Afrique du Sud en 1910. Les écrivains sud-africains, qu'ils soient noirs ou blanc, se sont attelés à développer principalement des thématiques autour de l'Apartheid et de l'oppression sur lesquelles se basaient les relations entre blancs et noirs. La violence de l'Apartheid et les « mécanismes de défense » adoptés par les administrés sud-africains ne pouvaient que créer un cadre infernal tant le conflit semblait sans issue. Dans son célèbre roman *The Grass is Singing*²², Doris Lessing, à travers le personnage de Martson, donne une justification au meurtre de type sadique perpétré par un personnage noir sur une blanche. Lorsque les personnages vivent dans un cadre qui renie leur dignité humaine, « perdre l'esprit » peut les aider à surmonter l'insurmontable. Dans ce cas le roman acquiert une structure ironique car il peut associer des valeurs morales à des comportements que la norme jugerait inconvenante. Le personnage principal de Enver Carim dans *Golden City*²³ mène une vie d'hédoniste qui mêle l'euphorie des fêtes où l'alcool coule à flot, aux passions amoureuses et à la consommation de drogues, un mode de vie qui se révèle être l'antidote de l'angoisse provoquée par l'oppression.

Notre corpus est composé de romans africains d'expression anglaise écrits pendant les années soixante et soixante dix. Le choix de ces œuvres a été motivé par le rôle prépondérant joué par la folie dans les structures et les messages délivrés. Nous faisons le choix de l'analyse de cinq romans pour nos investigations.

L'œuvre de Chinua Achebe, *Arrow of God*²⁴, a ceci de pertinent dans notre étude que le cadre igbo pendant la période coloniale nous donne une conception purement africaine de la folie tout au long des péripéties et lors de l'issue tragique du personnage principal. Ce cadre met également en avant le regard occidental pour qui la culture africaine n'est qu'un ramassis de croyances irrationnelles qui témoigne de l'esprit arriéré des Africains. La tragédie par la

²¹ Denise Coussy, *La Littérature africaine Moderne au sud du sahara*, Paris, Karthala, p.68.

²² Doris Lessing, *The Grass is Singing*, London, Heinemann, 1973.

²³ Enver Carim, *Golden City*, Berlin, Seven Seas Books, 1970.

²⁴ Chinua Achebe, *Arrow of God*, Oxford, Heinemann, 1986, p.92. Les autres citations tirées de ce roman proviennent de la même édition, je n'inscrirai donc que les initiales AOG et la page de référence.

folie d'Ezeulu, le prêtre du village d'Umuaro, intéresse notre recherche, car l'auteur offre plusieurs possibilités de lectures à la fin de l'oeuvre. En tant que prêtre du dieu qui règne sur Umuaro, n'est-il pas légitime qu'Ezeulu accomplisse la volonté de celui-ci au détriment du peuple? Etant donné son rôle d'intermédiaire entre le dieu et les hommes, sa fin tragique n'est-elle pas le prix à payer pour restaurer l'ordre cosmique qui s'est perdu dans le conflit entre les dieux et les hommes?

L'oeuvre du Kenyan Ngugi Wa Thiong'o, *A Grain of Wheat*²⁵, nous semble également propice à l'analyse des formes prises par la folie. La maîtrise des textes bibliques et l'influence culturelle kikuyu permet au romancier de construire une intrigue qui met en avant le syncrétisme dans la conception de la folie. L'imaginaire du romancier recrée le sadisme des parties opposées pendant la guerre civile et le traumatisme qui s'en suit. Pour résoudre les tensions psychiques sous jacentes qui minent les personnages, l'auteur propose le recours au sacrifice, notion commune aux religions chrétienne et kikuyu.

Dans *A Question of Power*²⁶, Bessie Head crée le langage de la folie par l'intermédiaire du délire de son personnage principal. Le personnage d'Elizabeth peut ainsi exprimer à travers cette écriture folle, les blessures profondes causées par l'Apartheid. La folie dans cette oeuvre prend les allures d'un périple infernal et philosophique qui va révéler au personnage les caractéristiques absolues d'une identité universelle qui va libérer l'Homme de la folie.

L'intérêt suscité par la folie d'Amamu, le personnage principal de *This Earth, My Brother...*²⁷, se situe dans le message métaphysique, la structure rhétorique du langage et la description infernale de son environnement qui constituent son délire. La description de la société néo-coloniale africaine dessine un monde en pleine décrépitude auquel Amamu renonce symboliquement afin de s'ériger en modèle. Le roman oppose la folie d'Amamu, sa vision qui trace le parcours de sa rencontre avec une divinité éwé, au caractère superficiel de sa société. Le romancier laisse au lecteur le choix de désigner l'un ou l'autre, le héros ou la société, comme fou.

²⁵ Ngugi Wa Thiong'o, *A Grain of Wheat*, Oxford, Heinemann, 1986. Toutes les références à ce roman sont tirées de cette édition, par la suite nous n'indiquerons que les initiales « AGOW » et la page qui correspond.

²⁶ Bessie Head, *A Question of Power*, Johannesburg, Heinemann, 1974. Les références à ce roman étant tirées de la même édition, nous ne mentionnerons que les initiales AQOP et les pages auxquelles elles renvoient

²⁷ Kofi Awoonor, *This Earth, My Brother...*, London, Heinemann, 1971. Les références ultérieures à ce roman proviennent de la même édition, nous nous contenterons ainsi de mentionner les initiales TEMA et la page.

Dans *Fragments*²⁸ d'Ayi Kwei Armah, la folie de Baako, le protagoniste, est également à propos dans notre recherche à cause de la forme rhétorique que prend son discours et de la description insoutenable de la société, mais il se distingue par sa dimension artistique qui permet d'envisager les conditions nécessaires à un meilleur ajustement de la société ghanéenne dans son évolution culturelle. A l'instar de son compatriote Kofi Awoonor, Armah oppose un personnage fou à une société folle. Il le surpasse néanmoins dans les propositions plus réalistes contenues dans la folie temporaire qui inspire l'artiste alors qu'il trace la voie pour une société plus stable.

Ce choix limité à ces cinq romans répond à un besoin d'étude en profondeur des enjeux de la folie. Notre souci majeur est donc de dégager non seulement les aspects de la folie mais également les principales questions qu'elle aborde. Notre étude va donc comporter trois parties toutes aussi importantes les unes que les autres.

La première partie traite des conceptions de la folie. Nous nous posons deux types de questions, à savoir comment est conçue la folie, et quelles sont les caractéristiques romanesques des personnages fous ? Nous procéderons à une étude formelle de chaque œuvre.

La deuxième partie, « Colonialisme, néo-colonialisme et folie », se penche sur la responsabilité de la colonisation et du néo-colonialisme d'autre part. Nous démontrerons que pour nos auteurs et dans leurs œuvres les tendances à la folie apparaissent à cause de l'annexion étrangère. Nous mettrons précisément l'accent sur l'imposition de systèmes coloniaux, néo-coloniaux et ségrégationnistes comme modes de construction des États.

Enfin dans la troisième partie intitulée « Culture et thérapeutique littéraire », nous nous attellerons à faire émerger les qualités artistiques et thérapeutiques des auteurs qui se sont inspirés des procédures africaines de traitement de la folie. Nous mettrons en lumière l'aspect métaphysique de l'oralité qui vient guérir le trouble psychique dans la société. Cette partie inclut également des réflexions philosophiques et une étude des procédures thérapeutiques multiformes car influencées par les croyances religieuses importées en Afrique.

²⁸ Ayi Kwei Armah, *Fragments*, London, Heinemann, 1974. Pour les références ultérieures, nous mentionneront les initiales FR et les pages.

PREMIERE PARTIE :

LA FOLIE REVELEE PAR LES TEXTES

Les auteurs africains manipulent le thème de la folie à leur guise pour façonner l'intrigue principale de leurs œuvres. Dans la thématique traditionnelle de la littérature africaine qui recrée le décor de la rencontre des mondes occidentaux et africains, la folie, comme élément de stratégie littéraire, apparaît sous différentes conceptions. Si les conceptions africaines de la folie diffèrent des conceptions occidentales, ces contextes respectifs conçoivent également la folie de diverses façons. Gustave Flaubert²⁹ donnait une ébauche de la folie qui se relativise et dont les perspectives se multiplient. Dans *The Madman*³⁰, une nouvelle de Chinua Achebe, la folie apparaît sous deux formes à travers deux personnages illustrant chacun des deux cas. On a d'abord le personnage du fou du village qui voyage sans être vêtu, converse avec des choses inanimées, vit en solitaire. Toutes ces caractéristiques viennent corroborer la dégénérescence mentale du personnage. Ensuite, on a le personnage de Nwibe, complètement nu, à la poursuite du fou qui lui a dérobé ses vêtements. Nwibe est pris pour un fou parce qu'il commet un sacrilège en exhibant sa nudité sur la place du marché. La conception igbo implique ici que le fou est celui qui n'agit pas selon l'usage communautaire, à l'instar de Nwibe, alors que le personnage du fou est perçu comme un homme ordinaire parce ce qu'il est désormais correctement vêtu. Cette ironie dans le texte montre bien au lecteur que « l'habit ne fait pas le moine ». Achebe a certainement voulu mettre en avant l'aspect relatif des conceptions de la folie. Nous verrons ainsi dans notre analyse comment la folie peut être définie de diverses manières selon des perceptions culturelles et artistiques variées.

²⁹ Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p.175.

³⁰ Chinua Achebe, *Girls at War and other Stories*, New York, Fawcett Premier, 1972.

Chapitre I: La folie selon les proverbes, les images et les contes dans *Arrow of God*

L'étude thématique de ce roman de Chinua Achebe implique une analyse du style de l'auteur qui passe par une certaine esthétique propre à la littérature africaine. En effet, la folie, ou tout autre thème dans le roman, trouve sa conception établie à travers des proverbes, des images, des contes qui reflètent une vision igbo du monde. L'usage de l'anglais dans un texte au service de l'esthétique africaine marque l'originalité et la créativité du romancier qui a à cœur de développer une littérature africaine portant en elle l'authentique expérience de son continent :

I do not see any signs of sterility anywhere here. What I see is a new voice coming out of Africa, speaking of African experience in a world-wide language. So my answer to the question: Can an African learn English well enough to be able to use it effectively in creative writing? Is certainly yes. If on the other hand you ask: Can he ever learn to use it like a native speaker? I should say, I hope not. It is not necessary not desirable for him to be able to do so. The price a world language must be prepared to pay is submission to many different kinds of use. The African writer should aim to use English in a way that brings out his message best without altering the language to the extent that its value as a medium of international exchange will be lost. He should aim at fashioning out an English which is at once universal and able to carry his peculiar experience. I have in mind here the writer who has something new, something different to say. The nondescript writer has little to tell us, anyway, so he might as well tell it in conventional language and get it over with. If I may use an extravagant simile, he is like a man offering a small, nondescript routine sacrifice for which a chick or less will do. A serious writer must look for an animal whose blood can match the power of his offering.³¹

³¹ Chinua Achebe, *Morning Yet On Creation Day*, London, Heinemann, 1975, p.61.

Les formes qui seront analysées dans le roman serviront à sous-tendre les conceptions textuelles de la folie. Ces formes que l'on retrouve dans ce roman du village, communément qualifiées de traditionalistes par la critique, confirment l'évolution romanesque postcoloniale dans la mouvance du réalisme magique. En effet, le romancier fait usage de formes issues de la tradition socio-culturelle igbo, traduisant une vision du monde qui met en scène une réalité bidimensionnelle, à travers les réalités fantastiques et empiriques qui s'interpénètrent dans le réalisme magique³². Les différentes formes qui seront pertinentes à notre propos, découleront donc à la fois de la sagesse empirique des ancêtres et des mythes issus de la vision du monde métaphysique de ce peuple.

L'art de manier les proverbes constitue un élément stylistique authentique chez Chinua Achebe par son double effet en surface et en profondeur³³. En surface, par la réalité quotidienne banale à laquelle ils font référence: « *Les expressions proverbiales les plus courantes se construisent en intégrant soit des éléments premiers (comme le soleil, la lune, le feu ou les cendres) soit des animaux familiers (comme les lézards, les crapauds, les vaches, les chiens mais aussi les serpents et les oiseaux de proie) ou encore des rôles sociaux de base (comme les rois, les vieilles femmes ou les mères)* »³⁴. En profondeur, par le rôle normatif qu'ils jouent en délivrant un message qui peut apporter une solution à toute difficulté sociale, ou qui sert d'explication morale à un événement heureux ou malheureux, ou encore à réfuter ou à confirmer un argument. Sur le dernier point, les proverbes entre eux peuvent exprimer des arguments contraires, permettant d'établir une philosophie qui témoigne d'une ouverture d'esprit excluant toute conception rigide de l'absolu. C'est dans cette optique que le romancier considère que les proverbes sont un calque de la réalité : « *For every proverb you produce I can give you one that says the opposite. This is the way it seems to me that the world is made to run* »³⁵. Le romancier, qui perçoit le proverbe comme un conte en miniature, ne dissocie pas les deux effets qu'il produit (en profondeur et en surface) et considère que son introduction dans le discours a un but éducatif, traitant d'un problème dont le précédent a eu lieu à l'époque des ancêtres:

Proverbs are miniature tales; they are the building blocks, if you like, of tales. They are tales refined in their simplest form, because a good proverb is a short story. It is

³² Abdouraman Ismaïl, *Aspects du fantastique et romans négro-africains*, Perpignan, Université de Perpignan, 2003, p.253.

³³ Denise Coussy, *Op. Cit.*, p.151.

³⁴ *Ibid.*, p.151-152.

³⁵ Emenyonou Pat, Interviewer, "Chinua Achebe Accountable to our Society", *Africa Report*, 17:5, 1972 May, p.23.

very short indeed. What it demonstrates, first of all – before we go on to the why – is the clarity with which those who made these proverbs had observed their reality. A proverb is a very careful observation of reality and the world, and then a distillation into the wisdom of an elegant statement so that it sticks in the mind. You see it, you know it's true, you tell yourself, "this is actually true, why hadn't I thought of it," and you remember it. And there is a whole repertory of these statements made by my people across the millennia. Some must have fallen out of use, other have remained and have been passed on from one generation to the next. And part of the training, of socialisation of young people in this society, is to become familiar with these statements from our immemorial past [...] It's like citing the precedents in law. This case before us is what we are talking about. But similar things have happened before; look at the way our ancestors dealt with them down the ages. So it gives one a certain stability, it gives one a certain connectedness; it banishes, it helps to banish the sense of loneliness, the cry of desolation.³⁶

Outre la beauté de sa forme littéraire, le proverbe a sa racine dans la réalité quotidienne afin de permettre aux usagers d'en faire ressortir une moralité face aux diverses péripéties de la vie.

Le conte fait également partie des formes du roman – dans des récits enchâssés - dont l'auteur fait usage pour nous donner une conception de la folie. Dans notre définition du conte nous pouvons partir de celle de Chinua Achebe sur le proverbe en affirmant ce qu'elle implique: s'il déclare que le proverbe est un conte en miniature, nous disons que le conte est un proverbe développé. Comme lui il fait référence aux éléments premiers, aux animaux et aux rôles sociaux fondamentaux. A première vue, le conte africain possède les caractéristiques du conte moral européen : « *Il faut entendre l'adjectif « moral » au sens objectif de « qui peint les mœurs » et au sens prescriptif de « qui vise à les réformer ».* Toute la démarche du conte moral est dans cette double acception : *décrire pour instruire, raconter pour édifier.* »³⁷

Raconté principalement aux enfants pour parfaire leur éducation, le conte s'inscrit dans une visée morale et parfois spirituelle que son esthétique renforce. Contrairement à ce que la critique européenne peut affirmer, selon Chinua Achebe:

³⁶ Bernth Lindfors, *Conversations with Chinua Achebe*, Jackson, University Press of Mississippi, 1997, p.180.

³⁷ Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, 2002, p.46.

I realize that this is an area where there is some kind of uneasiness between us and the Western reader concerning just how much of a “message” is suitable for a story. I am not talking about “preaching,” which isn’t the same thing as telling a story. But to say that a good story is weakened because it conveys a moral point of view is absurd because in my view all the great stories do convey such a point of view. A tale may be fascinating, amusing – creating laughter and delight and so forth – but at his base is a sustaining morality, and I think this is very important. Going back to the Igbo culture, the relationship between art and morality is very close, and there’s no embarrassment at all in linking the two, as there would be in Western culture. The earth goddess Ala – the most powerful deity of the Igbo pantheon – is also a goddess of the arts and of morality. I would say that Ala is even more powerful than the supreme god because of her closeness to us: the earth is where our crops lie, where we live, and where we die. And any very serious offense is called an abomination – the literal translation of “abomination” in Igbo is nso ani (nso = taboo, ani = earth) – that which the earth forbids. That’s what you say from the worst kind of crimes like murder and rape. But Ala is also, as I said, the goddess of art.³⁸

Ainsi s’inscrit la pertinence du conte, qui, par son discours moral transmis à ses auditeurs ou lecteurs, peut fournir une conception de l’échec lorsqu’il traite de la folie comme étant la conséquence d’une faute.

De plus, le roman regorge d’images, illustrées par des métaphores ou des comparaisons imagées. La particularité de ces images réside dans leur authenticité qui recrée le décor rural igbo et sa vision culturelle du monde qui définit la folie.

Nous allons rassembler tous ces éléments stylistiques selon leur pertinence au sujet de notre étude. Pour ce faire, il va falloir avoir pour fil conducteur des éléments thématiques qui contribuent à établir une conception de la folie dans le roman. Nous en avons retenu trois : l’univocité, la transgression et le châtement. Notre analyse va d’abord se pencher sur l’univocité pour sa prédominance dans l’œuvre comme origine de la folie, même si elle est également considérée comme une transgression dans l’œuvre. Ensuite nous allons explorer la transgression – qui intervient de différentes façons - et le châtement dans une seule section à cause de leur lien étroit, l’un étant la conséquence de l’autre.

³⁸ Bernth Lindfors, *Conversations with Achebe, Op. Cit.*, p.82.

A) UNIVOCITE

L'univocité est, parmi les proverbes, un thème récurrent. Elle sera d'ailleurs la cause principale de l'échec d'Ezeulu - le personnage principal du roman - qui se manifestera par sa folie. Ezeulu est le prêtre d'Ulu, divinité igbo, à qui il rend un culte. L'action se passe principalement à Umuaro, un clan constitué de six villages. Alors qu'il est considéré comme un sage dans son clan, l'erreur d'Ezeulu vient de son manque de respect de l'équilibre dialectique qui régit la société igbo, lorsqu'il impose sa volonté et/ou celle de son Dieu au peuple. La société igbo étant basée sur un système politique permettant plus ou moins l'équilibre des pouvoirs, l'ambition inavouée du héros le pousse de plus en plus à la solitude car il ne fait pas l'unanimité dans le village. Notre étude des images, des proverbes et contes va aussi lier la folie et l'univocité. Nous pourrons ainsi établir une première conception de la folie qui parte du texte d'Achebe.

Au chapitre neuf, la narration en forme de monologue intérieur à la troisième personne nous dévoile le fond de la pensée d'Edogo, le fils aîné d'Ezeulu, à propos de son père. Il vit rétrospectivement la façon dont les relations se sont détériorées entre Ezeulu et ses enfants au fur et à mesure que ces derniers prenaient de l'âge. Ne parvenant pas à les considérer comme des adultes à part entière, il veut leur imposer sa volonté et n'essaie même pas de les écouter. Il s'est donc installé un conflit de générations entre ses grands enfants et lui – Edogo, Obika et Oduche - les plus jeunes étant encore dociles. L'amour qu'il avait pour ses fils se reportait à chaque fois sur ses enfants nouveau-nés : n'ayant plus d'estime pour le premier il préfère en général celui qui le suit. Alors qu'il se souvient des paroles de sa mère, Edogo se rend compte que le véritable défaut d'Ezeulu réside dans le caractère univoque de sa pensée à travers un proverbe Ibo qui rend compte de la solitude dans laquelle se retrouvent de tels personnages:

He remembered what his mother used to say when she was alive, that Ezeulu's only fault was that he expected everyone – his wives, his kinsmen, his children, his friends and even his enemies – to think and act like himself. Anyone who dared to say no to

him was an enemy. He forgot the saying of the elders that if a man sought for a companion who acted entirely like himself he would live in solitude. (AOG p.92)

Ce passage, comme la plupart de ceux qui traitent du caractère univoque de la pensée d'Ezeulu, met en parallèle la solitude, l'orgueil et l'univocité. Ce proverbe des anciens nous dévoile que les trois vont de pair. Edogo non seulement fustige la pensée univoque de son père, et laisse entrevoir que celui-ci se marginalise vis-à-vis de la communauté. La tendance solitaire du personnage va témoigner d'un orgueil à la limite de la norme.

Le long dialogue dans lequel Akuebue et Ezeulu interviennent au sujet du conflit qui oppose ce dernier et la communauté d'Umuaro révèle la sagesse des deux hommes par leurs points de vue divergents fortement imagés et par l'usage des proverbes issus de la philosophie Ibo. Alors que l'argumentation d'Akuebue tourne autour du comportement impopulaire d'Ezeulu qui est même critiqué dans son propre foyer, celui d'Ezeulu reste centré sur des préceptes divins dont il est le garant. Akuebue affirme que le peuple considérera toujours qu'Ezeulu a agi comme un traître lorsqu'il a décidé de ne pas se mêler de la guerre qui a opposé Umuaro à Okperi à cause d'un litige foncier. Au lieu de soutenir son peuple il a approuvé la décision de l'armée coloniale qui a joué le rôle d'arbitre en décidant d'octroyer la terre à Okperi car, selon lui, elle leur appartenait et le dieu Ulu ne pouvait pas soutenir une cause injuste. La décision d'Ezeulu d'envoyer son fils dans les missions chrétiennes pour apprendre 'la sagesse de l'homme blanc' n'a fait que conforter le peuple dans son point de vue selon lequel il trahit les siens pour s'allier aux blancs. Pendant leur débat houleux Akuebue lui fait comprendre, par un proverbe, le caractère futile d'une argumentation qui va à l'encontre de la volonté organique car sa raison est irrévocable. L'entêtement d'Ezeulu dans une vision rigide au nom de la volonté divine éclaire Akuebue sur l'éventualité de sa folie :

... 'but you forget one thing: that no man however great can win judgment against his clan. You may think you did in that land dispute but you are wrong. Umuaro will always say that you betrayed them before the white man. And they will say that you are betraying them again today by sending your son to join in desecrating the land.'

Ezeulu's reply to this showed Akuebue once again that even to his best friend the priest was unknowable. Even his sons did not know him. Akuebue was not sure what reply he had expected, but it was most certainly not the laugh which he got now. It made him afraid and uneasy like one who encounters a madman laughing on a solitary path. He was given no time to examine this strange feeling of fear closely. But he was to have it again in future and it was only then that he saw

its meaning. (AOG p.131)

Le proverbe d'Akuebue fait allusion à la futilité de la raison lorsque la communauté toute entière a un point de vue différent: « ...no man however great can win judgement against his clan ». Le fou devient alors celui dont la 'raison' s'oppose à celle du peuple et demeure inchangée malgré les injonctions et les argumentations qui s'y opposent. Le narrateur y fait allusion lorsqu'il décrit la réaction d'Ezeulu qui méprise la volonté de la communauté.

Aussi, la réponse d'Ezeulu, qui semble refléter un certain dédain envers la pensée communautaire, est donnée à travers un autre proverbe qui témoigne du non-sens de la rigidité de ce dernier :

'Don't make me laugh,' said Ezeulu again. 'So I betrayed Umuaro to the white man? Let me ask you one question. Who brought the white man here? Was it Ezeulu? We went to war against Okperi who are our blood brothers over a piece of land which did not belong to us and you blame the white man for stepping in. Have you not heard that when two brothers fight a stranger reaps the harvest? (AOG p.131)

En se mettant Umuaro à dos, Ezeulu ne se rend pas compte qu'il risque, comme son proverbe l'indique, de livrer toute la communauté aux mains d'étrangers: « *Have you not heard that when two brothers fight a stranger reaps the harvest* ». Ce proverbe s'applique dans un premier temps à la communauté, qui selon Ezeulu n'a pas usé de sagesse en allant en guerre contre Okperi, ce qui permit à la puissance coloniale d'imposer sa domination. Dans un second temps il pourrait s'appliquer à Ezeulu qui en s'opposant à la volonté populaire, fragilise le peuple en le laissant à la merci des forces étrangères.

La suite de la narration nous indique que ce personnage a une 'double personnalité', car une moitié de lui aurait les attributs d'un homme et l'autre ceux d'un esprit. Sa personnalité spirituelle serait donc à l'origine de la rigidité de sa vision, qui selon lui ne peut-être celle d'un simple membre de la communauté:

I have my own way and I shall follow it. I can see things where other men are blind. That is why I am Known and at the same time I am Unknowable. You are my friend and you know whether I am a thief or a murderer or an honest man. But you can not know the Thing which beats the drum to which Ezeulu dances. I can see tomorrow;

that is why I can tell Umuaro: come out from this because there is death there or do this because there is profit in it. If they listen to me, o-o; if they refuse to listen, o-o. I have passed the stage of dancing to receive presents. (AOG p.132)

Nous notons aisément l'usage des majuscules pour marquer la personnalité humaine dans « *Known* » et la personnalité spirituelle dans « *Unknowable* ». C'est cette dernière facette du prêtre qui caractérise son inspiration divine et qui ne peut être appréhendée par le commun des mortels comme le signifie le proverbe : « *you cannot know the Thing which beats the drum to which Ezeulu dances* ». Ce sont donc ces réponses qui marquent l'univocité d'une pensée rigide focalisée sur les préceptes divins et passent outre les voix populaires qui permettent à Akuebue d'entrevoir les signes de folie du personnage. Dans la métaphore qui conclut son discours, Ezeulu tente de montrer qu'il n'a aucun intérêt personnel si le peuple tient compte de ses recommandations: « *I have passed the stage of dancing to receive presents* ».

Plus haut, la narration qui dévoile la pensée d'Akuebue nous signale que le rire du prêtre, qui est à moitié esprit, ressemble au rire du fou : « *Even his sons did not know him. Akuebue was not sure what reply he had expected, but it was most certainly not the laugh which he got now. It made him afraid and uneasy like one who encounters a madman laughing on a solitary path* ». Ici, il semblerait que la foi et la folie se côtoient. La société traditionnelle Igbo n'admet aucune vérité absolue. Le romancier s'est inspiré de cette vision philosophique traditionnelle pour mettre en scène l'erreur du personnage principal qui ne prend en compte que son inspiration spirituelle alors qu'il faut également tenir compte de la volonté populaire:

It is important to stress what I said earlier: the central place in Igbo thought of the notion of duality. Wherever something stands, something else will stand beside it. Nothing is absolute. I am the truth, the way and the life would be called blasphemous or simply absurd for is it not well known that a man may worship Ogwugwu to perfection and yet be killed by Udo? The world in which we live has its double and counterpart in the realm of spirits. A man lives here and his chi there. Indeed the human being is only one half (and the weaker half at that) of a person. There is a complementary spirit being, chi.³⁹

³⁹ Chinua Achebe, *Morning Yet on Creation Day*, Op. Cit., p.94.

Si l'on en croit cette affirmation de Chinua Achebe, il vaudrait mieux trouver un consensus qui pourrait contenter les parties qui s'opposent. C'est ce que fait Akuebue en s'inspirant de la sagesse des proverbes pour régler le conflit qui oppose Ezeulu à ses enfants. Il fait des remontrances à la fois à Ezeulu et à ses fils en indiquant précisément les torts de chacun :

...you think that you are wiser than your father. My own children are like that. But there is one thing which you all forget. You forget that a woman who began cooking before another must have more broken utensils. When we old people speak it is not because of the sweetness of words in our mouth; it is because we see something which you do not see. Our fathers made a proverb about it. They said that when we see an old woman stop in her dance to point again and again in the same direction we can be sure that somewhere there something happened long ago which touched the roots of her life. When Obika returns tell him what I say, Edego [...] Akuebue wheeled round on his buttocks and faced Ezeulu. 'It is the pride of Umuaro', he said, 'that we never see one party as right and the other wrong. I have spoken to the children and I shall not be afraid to speak to you. I think you are too hard on Obika. Apart from your high position as Chief Priest you are also blessed with a great compound. But in all great compounds there must be people of all minds – some good, some bad, some fearless and some cowardly; those who bring in wealth and those who scatter it, those who give good advice and those who only speak the words of palm wine. (AOG p.100)

D'abord, le personnage fait usage de deux proverbes qui portent sur la sagesse des anciens et évoquent le recours précieux qu'ils constituent lorsque les jeunes s'égarent dans leurs décisions: « *You forget that a woman who began cooking before another must have more broken utensils* », « *They said that when we see an old woman stop in her dance to point again and again in the same direction we can be sure that somewhere there something happened long ago which touched the roots of her life* ». Ensuite, alors qu'il conclut cette conciliation, Akuebue démontre que le principe de dualité s'avère être une sagesse authentique respectée ou plutôt reconnue par tous les Igbo: « *It is the pride of Umuaro', he said, 'that we never see one party as right and the other wrong* ». La métaphore, typiquement igbo, qu'il emploie est d'autant plus pertinente qu'elle fait allusion au défaut d'Obika: « *...and those who only speak the words of palm wine.* »

Comme nous l'avons vu plus haut, ces proverbes reflétant le caractère primordial de l'existence d'une dialectique dans les rapports ne s'appliquent pas uniquement à des relations sociales mais également à celles qui peuvent exister entre le pôle terrestre et le pôle céleste. Les événements principaux du roman obéissent à cette logique de la dualité dans laquelle il faut trouver un certain équilibre :

« Heureux de son appartenance à son Umunna, système de descendance par la ligne paternelle (il est en effet difficile d'imaginer un Ibo ignorant son Umunna) et jouissant de privilèges spéciaux dans son Umunne (ensemble des agnats de sa mère), un Ibo traditionnel a une conception dynamique du monde. Il l'explique en termes d'interrelation continue entre le matériel et le spirituel, le visible et l'invisible, le bon et le mauvais, le vivant et le mort. L'équilibre et la continuité de ces deux mondes contingents et même sa propre existence à lui Ibo peuvent être menacés, comme c'est constamment le cas d'ailleurs, soit par des forces sociales malignes, soit par les désastres naturels »⁴⁰.

Le roman pose le problème de l'autorité du prêtre Ezeulu qui est remise en question par ses principaux ennemis tels que Nwaka, un homme qui fait partie des plus hauts dignitaires de Umuaro. Il est soutenu par Ezidemili, le prêtre rival d'Ezeulu, qui rend un culte au python royal. Lors d'un débat qui devait entériner la décision d'une déclaration de guerre contre le village d'Okperi, Nwaka met en doute non seulement l'autorité d'Ezeulu mais également celle d'Ulu, le Dieu qui protège Umuaro et dont l'esprit repose dans la tête de son prêtre. Pour ce faire, il a recours à un proverbe venant contrebalancer celui d'Ezeulu qui s'appuie sur un conte Igbo. Leur divergence se fait sentir à partir du récit conté par Ezeulu pour soutenir son proverbe :

'Once there was a great wrestler whose back had never known the ground. He wrestled from village to village until he had thrown every man in the world. Then he decided that he must go and wrestle in the land of the spirits, and become a champion there as well. He went, and beat every spirit that came forward [...] His companion who sang his praise on the flute begged him to come away, but he would not, his blood was roused, his ear nailed up. Rather than heed the call to go home

⁴⁰ Anozie Sunday O., *Sociologie du roman africain*, Paris, Aubier, 1970, p.29.

he gave a challenge to the spirits to bring out their best and strongest wrestler. So they sent his personal god, a little wiry spirit who seized him with one hand and smashed him on the stony earth. (AOG pp.26-27)

Le proverbe d'Ezeulu qui suit, vient étayer ce conte: *“no matter strong a man was he should never challenge his chi”* (p.27 AOG). Par l'entremise de ce conte, il insiste donc sur la supériorité des Dieux et la soumission absolue que les hommes doivent leur vouer en contrepartie de leur bien-être et de leur bonne fortune. A la suite de ce débat entre sages d'Umuaro, Nwaka tient un autre débat chez lui afin de contredire les arguments d'Ezeulu. Au sujet de la relation entre un homme et son *chi*, il affirme: *«if a man says yes his chi also says yes»* (p.28 AOG). Ce proverbe igbo dont l'usage par Nwaka est pertinent, s'oppose totalement à celui d'Ezeulu, et ne fait que confirmer cette philosophie essentielle et chère aux igbos: *«La culture igbo, marquée par un stade de développement qui l'a préservée des centralisations contraignantes, seulement unifiée par les hégémonies sacerdotales souples des Nri ou d'Aro, ouverte et contestatrice, est ancrée dans l'ambivalence: toute vérité rencontre son contraire.»*⁴¹

A travers ce prêtre, Chinua Achebe se serait inspiré de la fonction du prêtre-roi d'Onitsha du Nigeria, qui ratifie le début et la fin des saisons, la nuit et le jour, qui interviennent selon les lois de la nature⁴². Alors qu'il médite sur l'étendue de son pouvoir, Ezeulu se rend compte que sa société ne lui concède pas, selon lui, le pouvoir qu'il mériterait. Son pouvoir se limite à annoncer le jour des fêtes de « feuilles de potiron » et de « nouvelle récolte d'igname ». Pour ce faire, il est sensé se conformer à la disposition des astres, sans pour autant imposer de date. Il se rend compte que s'il le souhaite, sa fonction lui permettrait de prendre ces fêtes en 'otage' pour obtenir ce qu'il désire, ce qui constituerait un drame pour les habitants d'Umuaro car la fête de la nouvelle récolte donne le départ de la moisson. L'équilibre des pouvoirs étant primordial à la cohésion de la communauté chez les Igbo, ces derniers ont conçu un système politique qui empêcherait toute forme d'abus de pouvoir du prêtre-roi:

It is he who fixes the calendar and foretells the seasons. The most important of these functions is that deciding when crops shall be planted and harvested. It is important in a community which relies heavily on harvesting its crops and storing them and

⁴¹ Michel Naumann, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération*, Paris, L'Harmattan, p.58-59.

⁴² Dennis Duerden, *African Art and Literature: The Invisible Present*, London, Heinemann, 1977, p. 30-31.

*eking out a supply from one harvest to the next that the farming year should be carefully ordered. Crops must be planted, cultivated, planted, harvested and stored at the right time. Otherwise, whole families would die of starvation. Therefore, the order imposed on the community is seen to be that imposed by the sun, the moon and the rivers. These are implacable forces which determine everyone's fate, and therefore they are sources of destiny. It is necessary that kings or priests should be dedicated to understanding them, but to accept this dedication is to be close to the implacable and to be tempted to use it without mercy to obtain personal ends. Therefore it is essential that there should be some control over the individuals who are close to these sources of power so that they should not be tempted to use them for self aggrandisement or out of some megalomaniac idée fixe.*⁴³

La conception igbo de la royauté diffère de la signification occidentale du roi souverain absolu. Malgré la maîtrise qu'il a de la langue igbo, le Capitaine Winterbottom, le « District Officer », ne saisit pas véritablement cette culture. Cela se remarque à travers les analogies qu'il fait entre la culture occidentale et la culture igbo, sans préciser les nuances. Alors qu'il discute avec Clarke au sujet de son intention de nommer Ezeulu chef d'Umuaro, il convient avec celui-ci que ce nouveau titre ne changera pratiquement rien à sa fonction actuelle:

'I think I told you the story of the fetish priest who impressed me most favourably by speaking the truth in the land case and between these people here and Umuaro [...] Well, I have now decided to appoint him Paramount Chief for Umuaro. I've gone through the records of the case again and found that the man's title is Eze Ulu. The prefix eze in Igbo means king. So that the man is a kind of priest-king.'

'That means, I suppose,' said Clarke, 'that the new appointment would not altogether be strange to him.'

'Exactly, Although I must say that I have never found the igbo man backward in acquiring new airs of authority. Take this libertine we made Chief here. He now calls himself His Highness Obi Ikedi the First of Okperi. The only title I haven't yet heard him use is Fidei Defensor.'

Clarke opened his mouth to say that the love of title was a universal human failing but thought better of it. (AOG p.107)

La culture occidentale de Winterbottom ne peut lui permettre de comprendre pourquoi Ezeulu n'affiche pas un air de supériorité malgré le titre de prêtre-roi. Il ignore tout de la

⁴³ Dennis Duerden, *Op. Cit.*, p.30.

conception dialectique igbo du monde qui crée un équilibre entre les diverses forces. C'est pour cela qu'il ne peut pas savoir qu'il existe d'autres forces telles que le groupe des anciens ou le peuple qui exercent un pouvoir sur lui en contrepoids du sien. Au contraire, il considère certains cas isolés comme des généralités, ouvrant ainsi la voie aux stéréotypes sur le caractère des Africains.

Au début du roman, Ezeulu remplit toutes les fonctions de prêtre décrites plus haut, et il est tout à fait conscient du pouvoir qu'exerce le peuple en contrepoids du sien pour empêcher tout abus de sa part. C'est pour cette raison que dans son monologue intérieur il passe d'un enthousiasme qui frôle l'extase, alors qu'il entrevoit le pouvoir qu'il pourrait acquérir, à une déception amère quand il réalise que la conception populaire igbo est toute autre. En effet, dans ses réflexions, il se souvient d'une image très ironique sur le pouvoir :

What kind of power was it if it would never be used? Better to say that it was not there, that it was no more than the power in the anus of the proud dog who sought to put out a furnace with his puny fart... He turned the yam with a stick. (AOG p.4)

Cette métaphore ironique, qui tente d'attirer l'attention sur la faiblesse d'un pet face à un fourneau, lui fait prendre conscience des limites du pouvoir que sa communauté lui accorde, limites qui ne servent pas ses ambitions personnelles. Puis, il fait un geste qui exprime une résignation temporaire face au pouvoir souverain du peuple. Cet état initial⁴⁴ dans l'histoire du roman, laisse déjà pressentir la possibilité future d'un retournement de situation inhérent à l'acquisition d'un pouvoir. Dans le roman, l'action transformatrice intervient au moment où le messager du Capitaine Winterbottom, officier de l'armée britannique, vient annoncer à Ezeulu que ordre lui a été donné de se rendre sur le champ au quartier général de l'administration britannique, à Okperi, pour un entretien avec le Capitaine. Par principe religieux Ezeulu refuse d'aller à Okperi car sa fonction de prêtre d'Ulu exige qu'il reste dans sa case afin de surveiller le mouvement des astres qui régule les activités sociales d'Umuaro. Afin d'être soutenu par Umuaro, Ezeulu décide de réunir les anciens pour qu'une solution soit trouvée dans le conflit qui risque de l'opposer à Winterbottom car il a désobéi à son ordre. Les anciens vont approuver les paroles de Nwaka et se désolidariser d'Ezeulu en soutenant qu'il devrait soit assumer les conséquences de son entente avec le Capitaine, soit renoncer à cette amitié qu'il avait lui-même recherchée lors de la guerre contre Okperi. Ezeulu va mal prendre cet abandon des anciens d'Umuaro d'autant plus qu'il passera deux mois enfermé dans les

⁴⁴ Jean Rohu, *Les études littéraires méthodes et perspectives*, Paris, Nathan, 1993, p.63.

geôles d'Okperi pour son refus d'obtempérer. A son retour à Umuaro, il va confondre son désir de vengeance et son rôle de prêtre obéissant à la volonté d'Ulu. Tout au long de cette partie du roman qui va jusqu'au dénouement tragique dans la folie d'Ezeulu, nous notons, dans nombres de passages, l'usage de mots qui font allusion à la structure sémantique dialectique du roman en rapport avec la folie et la santé mentale.

D'abord le bon sens s'avère être le respect de la dialectique à travers le dialogue qui oppose les diverses parties. Alors qu'Akuebue se rend compte que son ami Ezeulu se fait nourrir par des natifs d'un village ennemi, Umuachala, il décide de le rejoindre sans tenir compte de l'avis des uns et des autres. C'est à ce moment qu'Obika lui rappelle l'exigence culturelle d'un consensus entre des opinions divergentes. Akuebue prendra ainsi la peine d'écouter ses paroles et celles d'Anosi qui est un ancien du village. Un dialogue ainsi s'installe:

'Ezeulu is not a small child,' said Anosi, their neighbour. He cannot be taught those with whom he may eat.'

'Do you hear what I say, Edogo? Get ready now; I am going home to get my things.'

'I do not want to stop you from going,' said Obika, 'but do not talk as if you alone have sense. Ezeulu and I did not simply open our mouths while our eyes were shut. Last night Ezeulu refused food even though Nwodika's son tasted it for us. But by this morning Ezeulu had seen enough of the man's mind to know that he had no ill-will.' [...]

Ezeulu's neighbour, Anosi, whose opinion had gone unheeded earlier on in the discussion and who had kept quiet since then surfaced again with an opposite view.

'I think that Akuebue is right in what he says. Let him go with Edogo to satisfy himself that all is well. But let Ugoye also go with them, taking yams and other things; in that way the visit will not offend anyone.'

'But what is this fear of causing offence?' asked Akuebue impatiently. 'I am not a small boy; I know how to cut without drawing blood. But I shall not be afraid to offend a man of Umunneora if Ezeulu's life hangs on it.' (AOG pp.164-165)

Même si sa propre décision l'emporte, la métaphore d'Akuebue montre à suffisance qu'il prend en compte l'opinion des autres dans sa décision de rendre visite à Ezeulu qui n'a pas pour motivation de provoquer l'hostilité, mais de s'assurer de la santé de ce dernier n'en déplaît aux gens d'Umunneora : « I know how to cut without drawing blood ». C'est donc ce

rappel à l'ordre qui permet d'engager ce dialogue entre Akuebue et son entourage : «...do not talk as if you alone have sense».

Le sens dialectique se retrouve plus tard également, alors qu'Akuebe est allé rendre visite à Ezeulu maintenu en captivité à Okperi. L'ironie de ce passage vient de l'erreur du personnage d'Akuebue qui, en croyant avoir décelé la transgression de l'équilibre dialectique, reproduit au contraire une pensée rigide. Alors qu'il fustige le comportement de sa fille, Udenkwo, Akuebue met l'accent sur son caractère rigide, affirmant qu'elle a tout pris de sa mère. Sans même avoir pris la peine d'écouter la version de son beau-fils, il conclut que le comportement de sa fille ne va pas dans le sens d'un équilibre dialectique qui serait l'héritage équilibré du comportement masculin et féminin de son père et de sa mère. Au départ ce point de vue est soutenu par Ezeulu :

She is my daughter but I can tell you she takes entirely after her mother. I have told her many times that a woman who carries her head on a rigid neck as if she is carrying a pot of water will never live for long with any husband. I've not heard my in-law's story but from what Udenkwo told me I can say that the cause of the quarrel was very small. My in-law was told to bring a cock for sacrifice. When he got home he pointed at one cock and told the children to catch it and tie it up for him. It turned out to be Udenkwo's cock and she started a quarrel. This is what she told me. I asked did she want her husband to go to the market for a cock when his wives kept fowls. She said: Why should it always be my cock; what about the other wife, or did the spirits say they only ate Udenkwo's chicken? I said to her: how many times has he taken your cock and how is a man to know which cock belongs to who? [...]

Ezeulu smiled. 'One would think our in-law made a sacrifice every market.' 'exactly what I told her. But as I said Udenkwo is like her mother. Her real anger was that my in-law did not put his forehead on the ground to beg her.'(AOG p.172)

Le proverbe d'Akuebue sur l'aspect primordial que constitue la souplesse des femmes dans un couple s'inscrit naturellement dans la logique de la dialectique fondamentale igbo : « a woman who carries her head on a rigid neck as if she is carrying a pot of water will never live for long with any husband. » Son erreur tient au fait qu'il se laisse tenter par une vision machiste, qui tend à considérer que les femmes n'ont aucune maturité et il ne prendra pas la peine d'écouter la version de son beau-fils. Au contraire son insistance à

rappeler qu'elle tient ce trait de caractère de sa mère, confirme notre thèse. Il ne tient pas compte de la sagesse igbo (que nous citons plus haut), à laquelle il fait allusion en réglant le conflit d'Ezeulu avec ses fils, qui veut qu'un litige ne se règle pas en fustigeant l'une des parties tout en considérant l'autre comme innocente de tout reproche.

Comme pour rétablir cet ordre dialectique en pleine confusion, Ezeulu fait volte-face et rétablit l'ordre en éliminant l'orgueil machiste et en recréant un équilibre authentique dans la dualité homme - femme:

I never forget what my father told his friend when I was a boy. He said: In our custom a man is not expected to go down on his knees and knock his forehead on the ground to his wife to ask her forgiveness or beg a favour. But, a wise man knows that between him and his wife there may arise the need for him to say to her in secret: 'I beg you.' When such a thing happens nobody else must know it, and that woman if she has any sense will never boast about it or even open her mouth and speak of it. If she does it the earth on which the man brought himself low will destroy her entirely. That was what my father told his friend who held that a man was never wrong in his own house. I have never forgotten those words of my father's. My wife's cock belongs to me because the owner of a person is also owner of whatever that person has. But there are more ways than one of killing a dog.'
(AOG pp.172-173)

Quand bien même la société igbo fait preuve d'un patriarcat indéniable, il n'en demeure pas moins qu'elle encourage un équilibre entre hommes et femmes. La réponse d'Ezeulu l'exprime aisément à travers ce proverbe igbo qui exige à la fois un effort des hommes et des femmes pour rétablir l'harmonie au sein d'un couple. Il serait sage qu'un homme supplie sa femme et cette dernière ferait preuve de bon sens en ne révélant pas l'humiliation de son conjoint. Ce texte nous annonce implicitement que le malheur arriverait au couple qui ferait le contraire, c'est-à-dire que l'homme maintiendrait une tension au sein du couple s'il ne se rabaisserait pas et que la femme prendrait sur elle l'humiliation qu'elle aurait créée en divulguant la supplication de son conjoint envers elle. On note ainsi la métaphore sur le châtiment: "If she does it the earth on which the man brought himself low will destroy her entirely" et le proverbe qui fait allusion à la nécessité de l'équilibre: « But there are more ways than one of killing a dog. »

La période de captivité d'Ezeulu correspond à la période d'hospitalisation du Capitaine Winterbottom. Ce dernier est dans un état de santé critique et a dû se faire

remplacer par Clarke son assistant fraîchement arrivé d'Angleterre. Le cas d'Ezeulu est donc traité par ce jeune assistant, qui, déboussolé par l'incohérence de la politique britannique envers les populations indigènes, se demande comment il va justifier l'incarcération d'Ezeulu. En effet, la détention d'Ezeulu est principalement due à son refus d'accepter la proposition de l'administration qui lui demandait de devenir le chef d'Umuaro. Cette proposition émanait de la politique d' 'Indirect Rule' adoptée par les colonies britanniques. Ce refus d'Ezeulu d'être le chef d'Umuaro est interprété par Clarke et Nwaka (le rival d'Ezeulu à Umuaro) comme un signe indéniable de folie. On note que ce qui les met sur la voie s'avère être un orgueil excessif qui le pousse à un comportement rigide. Alors que Clarke décide de recevoir Ezeulu, ce dernier refuse de se conformer aux règles de formalités britanniques qui exigent des individus qu'ils se présentent oralement devant les représentants de l'administration et qu'ils leur témoignent du respect. L'attitude méprisante du prêtre ne fera que provoquer la colère de Clarke. Ce dernier tiendra un discours menaçant car sa fonction et l'administration qu'il représente exigent de lui une certaine autorité. Il sera d'autant plus énervé par Ezeulu que celui-ci, contre toute attente, déclinera l'offre de l'administration qui tenait plus de l'ordre que de la requête. La fierté du prêtre face au pouvoir de l'administration coloniale surprend Clarke aussi bien que cela l'exaspère. Il conclut qu'Ezeulu ne peut être que fou:

Confronted with the proud inattention of this fetish priest whom they were about to do a great favour by elevating him above his fellows and who, instead of gratitude, returned scorn, Clarke did not know what else to say. The more he spoke the more he became angry.

In the end thanks to his considerable self-discipline and the breathing space afforded by talking through an interpreter Clarke was able to rally and rescue himself. Then he made the proposal to Ezeulu.

The expression on the priest face did not change when the news was broken to him. He remained silent. Clarke knew it would take a little time for the proposal to strike him with its full weight.

'Well are you accepting the offer or not?' Clarke glowed with the I-know-this-would-knock-you-over feeling of a benefactor.

'Tell the white man that Ezeulu will not be anybody's chief, except Ulu.'

'What!' shouted Clarke. 'Is the fellow mad?'

'I tink so sah,' said the interpreter.

'In that case he goes back to prison.'(AOG pp.174-175)

Par cette image sur la folie d'Ezeulu, Clarke montre aisément qu'il ne comprend pas que ce prêtre renonce à la gloire et au pouvoir qui lui sont offerts en s'exposant à la colère des membres de l'institution coloniale compétente. Sa rigidité l'empêche d'avoir une attitude flexible au point de vouloir se mesurer à l'administration militaire avec qui il ne fait pourtant pas le poids. D'après le regard d'un Igbo, la réaction d'Ezeulu traduit le courage et l'attachement du personnage au Dieu Ulu, alors qu'il paraît insensé dans l'entendement d'un britannique. Ce qui aux yeux d'un britannique est fou, se révèle être de la sagesse chez un habitant d'Umuaro.

Cependant la période d'exil d'Ezeulu ne met aucunement en exergue sa dimension spirituelle. Son comportement demeure inspiré par son orgueil comme le précise l'étude critique de Soyinka sur l' 'idéologie et la vision sociale' du roman. Il ne fait donc aucun doute que sa réaction après l'offre de Clarke relève d'abord de sa fierté et de son orgueil plutôt que de son engagement spirituel :

Can we really, from the presentation so far of Ulu and his priest, read Ezeulu's mind and understand him as saying, 'I cannot serve God and Man'? It does not appear so. All that has preceded this confrontation negates such an interpretation. Throughout Ezeulu's incarceration we see Ulu merely as the instrument of the priest's will. Achebe, deliberately or not, avoids any spiritual dimensions in the priest experience of exile. Considerations of functions, yes, and even these (including his vision) are elaborations of the internecine politics. That, in his vision, he is actually spat upon and called 'the priest of a dead god does not trigger off in him a spiritual alarm; only regrets that he has, in actuality, temporarily lost the status of chief priest. Achebe keeps all the implications of exile firmly in the secular world, reducing them even further with an infusion of domestic drama after another. This is the immediate context provided for us by the sound of Ezeulu's response to the white man's offer.⁴⁵

Très vite la nouvelle du refus d'Ezeulu de devenir chef se répand à Umuaro. Cela suscite de l'admiration chez certains villageois alors que ses ennemis n'y croient pas, convaincus que ce poste était son objet de convoitise. Nwaka se sert de cette occasion pour attaquer Ezeulu en faisant le lien entre sa mère qui souffrait d'une maladie mentale et son orgueil excessif qui l'a toujours poussé à la solitude à cause de sa pensée marginale. Il soutient

⁴⁵ Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p.94.

donc qu'Ezeulu aurait hérité de la folie de sa mère. Même si l'hypothèse de l'hérédité de la folie semble être avancée par jalousie, il n'en demeure pas moins qu'elle permet de faire la lumière sur le caractère univoque d'Ezeulu :

Nwaka from of Umunneora treated the matter with contempt. When he could no longer disbelieve it he explained it away.

'The man is as proud as a lunatic,' he said. 'This proves what I have always told people, that he inherited his mother's madness.'

Like every other thing Nwaka said from malice this one had its foundation in truth. Ezeulu's mother, Nwanyieke, had indeed suffered from severe but spasmodic attacks of madness. It was said that had her husband not been such a powerful man with herbs she might have raved continuously. (AOG p.176)

A l'instar d'Okonkwo⁴⁶, qui, dans *Things Fall Apart*⁴⁷ détestait les qualités féminines de son père, Chinua Achebe façonne Ezeulu comme un personnage ayant été horrifié par le pôle féminin depuis son enfance. Le principal péché de ces deux personnages se révèle être leur tendance à privilégier le pôle masculin, provoquant pour certains événements un déséquilibre dialectique. L'impact de l'expérience traumatisante liée à l'état de folie de sa mère le poussant à rejeter le pôle féminin se fera sentir plus tard dans la narration.

Pendant ce temps, Clarke décide de libérer Ezeulu d'après les recommandations du secrétaire aux affaires indigènes. Avant de rentrer, il rumine déjà la vengeance qui attend ses ennemis à Umuaro. De retour à Umuaro, contre toute attente, il reçoit les honneurs d'un grand homme qui a su défier l'administration coloniale. C'est précisément dans cette partie du roman que le personnage devient indécis. Il se rend compte du soutien qu'il peut avoir à Umuaro et du rôle protecteur envers sa communauté qui lui incombe de par sa fonction de Chef prêtre. Alors qu'il est sur le point de revoir sa décision de frapper Umuaro, Ulu reprend le contrôle de la personnalité spirituelle d'Ezeulu et suggère des représailles contre Ezidemili à travers une vision qui révèle au lecteur les symptômes de folie du prêtre:

'Ta! Nwanu!' barked Ulu in his ear, as a spirit would in the ear of an impertinent human child. 'Who told you that this was your own fight?' [...]

'I say who told you that this was your own fight to arrange the way it suits you? You want to save your friends who brought you palm wine he-he-he-he-he!' Only the

⁴⁶ Michel Naumann, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération*, Op. Cit., p.60-61.

⁴⁷ Chinua Achebe, *Things Fall Apart*, Londres, Heinemann, 1958.

insane could sometimes approach the menace and mockery in the laughter of deities - a dry, skeletal laugh. 'Beware you do not come between me and my victim or you may receive blows not meant for you! Do you not know what happens when two elephants fight? Go home and sleep and leave me to settle my quarrel with Idemili, whose envy seeks to destroy me that his python may again come to power. (AOG pp.191-192)

Ce passage suggère à nouveau que la foi et la folie se côtoient. L'intervention d'Ulu ne pouvant être appréhendée que par la personnalité spirituelle d'Ezeulu, on en déduit que le romancier amène le lecteur à y déceler l'origine de sa folie: « Only the insane could sometimes approach the menace and mockery in the laughter of deities ». La folie prend donc le sens de la psychose selon la médecine occidentale, c'est-à-dire une perte totale de contact avec la réalité. La réalité des voies populaires ne contrebalance plus les préceptes rigides des puissances divines. La dialectique Terre/Ciel cède la place à l'univocité céleste. Dans la première édition du roman, le romancier ne précisait pas que « seul le fou pouvait ressentir la menace et la raillerie à travers le rire des dieux »⁴⁸ : « You want to save your friends who brought you palm wine he-he-he-he-he ! » « Laughed the deity the way spirits do – dry skeletal laugh »⁴⁹. Au vu de certaines faiblesses dans la première édition du roman, Chinua Achebe affirme, dans la préface à la nouvelle édition, qu'il a effectué des changements afin d'en améliorer la structure. Il est donc très probable que l'auteur ait souhaité mettre en évidence le lien entre foi et folie : le fou est l'interface entre le monde terrestre et celui des esprits. Il est donc en contact avec ceux-ci.

L'intervention d'Ulu va fixer Ezeulu dans le rôle qu'il doit jouer dans le conflit qui oppose son Dieu et ses détracteurs. Confondant désormais sa volonté et celle d'Ulu, il considère que ses choix désapprouvés par le peuple et les mauvaises fortunes qu'il a rencontrées jusqu'alors n'étaient en fait que des étapes à franchir afin de mieux servir les desseins de son Dieu : frapper le peuple qui n'a pas soutenu les idées d'inspiration divine de son prêtre. Il en vient à la conclusion que son fils, qui fréquente l'école missionnaire et a commis un sacrilège en tentant de tuer le python sacré après l'avoir enfermé dans une boîte, a agi selon la volonté d'Ulu. Ou encore que l'homme blanc qui l'a retenu prisonnier, l'empêchant d'assurer sa fonction de prêtre, n'a été qu'un instrument afin de reporter la fête de la récolte d'ignames.

⁴⁸ Nous traduisons le texte d'Achebe.

⁴⁹ Chinua Achebe, *Arrow of God*, London, Heinemann, 1973, p.240

En effet, le rôle religieux d'Ezeulu est de manger une igname à chaque apparition de la lune afin d'annoncer les débuts de mois. Il doit en manger treize. La treizième igname correspond ainsi à l'annonce du mois qui débute la nouvelle saison des récoltes. Ayant passé trente deux jours dans les geôles de l'administration britannique, Ezeulu est resté deux lunes hors d'Umuaro et n'a donc pas pratiqué les rituels requis en l'honneur d'Ulu. Il lui reste encore trois ignames au moment où il doit véritablement annoncer la fête de la récolte d'ignames qui devait débiter à la Lune suivante. Sous prétexte de se conformer à la coutume, Ezeulu décide donc de ne pas annoncer la fête de la récolte alors que ses assistants le lui demandent, ce qui sème un vent de panique à Umuaro. Ezeulu soutiendra devant les anciens qu'il n'est que l'instrument de son Dieu qui cherche à punir le clan pour la négligence du son culte. Dans le but de trouver une solution, les anciens vont chercher un compromis en demandant à Ulu, à travers son prêtre, le sacrifice qui pourrait convenir afin d'expié leur péché. Plus tard, Ezeulu annonce au peuple que sa divination n'a produit aucun résultat. Cela n'aura pour effet que de renforcer l'hostilité du clan envers le prêtre et sa famille. Lors d'une discussion sur la crise à Umuaro, Akuebue et Ogbuefi Ofoka débattent sur les véritables motivations d'Ezeulu. Les deux personnages s'accordent à dire que son orgueil excessif, qui selon eux, est un symptôme de folie, est à l'origine de son comportement inflexible. Cependant Akuebue émet également l'hypothèse selon laquelle Ezeulu ne se conformerait qu'aux décisions prises par Ulu:

'Sometimes I want to agree with those who say the man has caught his mother's madness,' said Ogbuefi Ofoka. 'When he came back from Okperi I went to his house and he talked like a sane man. I reminded him of his saying that a man must dance the dance prevailing in his time and told him that we had come – too late – to accept its wisdom. But today he would rather see the six villages ruined than eat two yams.'

'I have had the same thought myself,' said Akuebue who was visiting his in-law. 'I know Ezeulu better than most people. He is a proud man and the most stubborn you know is only his messenger; but he would not falsify the decision of Ulu. If he did it Ulu would spare him to begin with. So, I don't know.' [...]

'Let me tell you one thing. A priest like Ezeulu leads a god to ruin himself. It has happened before.'

'Or perhaps a god like Ulu leads a priest to ruin himself.' (AOG pp.212-213)

Le proverbe igbo utilisé par Ogbuefi Ofoka, “a man must dance the dance prevailing in his time”, conduit au consensus sur le processus de changement qui doit intervenir lorsque les anciennes prescriptions ne fonctionnent plus. Ezeulu est un intellectuel et il comprend parfaitement cette sagesse populaire, c’est la raison pour laquelle il décide d’envoyer son fils faire ses études chez les missionnaires. Son erreur est de se laisser conduire par sa fierté et son orgueil. En marquant la différence de caractère entre ses deux personnages issus de « romans du village », Ezeulu et Okonkwo, Chinua Achebe dévoile également cet aspect du comportement du prêtre qui va le mener à sa chute:

Take, for instance, the story of Okonkwo in Things Fall Apart and Ezeulu in Arrow of God. They are, to my mind, two completely different types of people. One is very dogmatic, in the sense of going by the past, and does not believe in change. Rather than have change he would kill himself. The other one is a more intellectual character. He surveys the whole situation before him and knows that change is inevitable in the world. He is not going to change his nature or his position, but he is ready to accommodate as much of this new thing as is possible for him without losing his important position in society. These two are quite different people, and yet both come to the same sticky end.⁵⁰

Dans cet entretien avec Pat Emenyonou, l’auteur insiste sur l’orgueil qui précède la chute imminente du personnage. Ce défaut d’Ezeulu aura raison de sa disposition à accepter le changement et le mènera à la tragédie comme le personnage d’Okonkwo.

Même si les différentes parties du texte semblent confirmer le lien qui existe entre l’orgueil excessif et la folie, d’autres également semblent soutenir la thèse d’une rigidité religieuse à l’encontre de l’équilibre dialectique et menant à la folie. L’allusion à ces deux hypothèses est faite dans les arguments qui opposent Akuebue et Ogbuefi Ofoka : « A priest like Ezeulu leads a god to ruin himself [...] Or perhaps a god like Ulu leads a priest to ruin himself ». L’orgueil excessif devenant folie conduirait au déclin d’Ulu ou plutôt, Ulu pousserait son prêtre à se comporter comme un fou à travers sa rigidité. Ces deux arguments décelant le caractère du personnage – celui de l’orgueil ou hubris et celui du recours envers une seule entité divine – constituent les éléments qui le mèneront à une fin tragique. A savoir la folie dans ce roman. En outre, ils ont en commun l’univocité qui marginalise le personnage au sein de sa communauté.

⁵⁰ Emenyonou Pat, Interviewer, *Chinua Achebe: Accountable to our Society*, Africa Report, 17:5 (1972: May) p.26.

Le roman conçoit ainsi la folie comme émanant de l'univocité à partir de laquelle les motivations tragiques du personnage principal prennent forme. L'usage de proverbes des contes et autres images igbos sur ce thème de l'univocité participent à l'élaboration de la conception igbo de la folie que Chinua Achebe nous laisse entrevoir dans son oeuvre. Si la dualité au sein de toute conception de l'absolu s'avère être la norme chez les igbos, l'univocité devient alors synonyme de folie.

B) LA TRANSGRESSION ET LE CHÂTIMENT

Les thèmes de la transgression et du châtement prévalent dans le roman et ils nous paraissent essentiels dans l'étude du sens que prend la folie. En effet, Chinua Achebe rétablit dans ce contexte précolonial les fermes croyances ancestrales qui régissaient le comportement social des Ibos. Dans ses deux romans du village, *Things Fall Apart* et *Arrow of God*, le romancier tente avec succès de représenter le regard des igbos lorsque ces règles sont transgressées par un tiers et le châtement réservé aux contrevenants. On note que, dans le roman étudié, l'usage des proverbes, des contes et des métaphores typiquement ibos, sert à illustrer la transgression et parfois son châtement. De plus, l'analyse des phrases dans lesquelles le terme « madness » ou ses dérivés sont employés nous permet de localiser la transgression et le châtement auxquels ils sont liés. Notre étude va donc consister à repérer le contexte dans lequel le terme « madness » est employé – s'il s'agit d'une transgression, d'un châtement ou des deux – et l'illustrer à travers les contes, les images et les proverbes ibos.

Nous avons vu plus haut dans notre recherche sur l'« Univocité » qu'Ezeulu n'arrive pas à trouver l'équilibre dialectique essentiel aux Igbos. Comme avec Okonkwo dans *Things Fall Apart*, Ezeulu a été traumatisé dans sa jeunesse par l'aspect et le caractère hors norme de l'un de ses parents. Chez Okonkwo, les qualités féminines de son père attisant le mépris de la société, ont suscité en lui une aversion envers tout ce qui émane du pôle féminin. Alors que chez Ezeulu, les crises de folie de sa mère qui se sont manifestées par des actes déviants de la norme, l'ont amené à associer le pôle féminin à cette transgression ou folie. Le rapport entre la folie de la mère d'Ezeulu et le non-respect des normes culturelles est clairement établi lorsqu' Ezeulu fait un rêve prémonitoire dans lequel il entrevoit de façon imagée la chute de la tradition religieuse igbo. Ce déclin se conclut par le rire démentiel d'un chanteur qui

rappelle celui de sa mère :

The singer's sudden, demented laughter filled Ezeulu's compound and he woke up... But a vague fear remained because the voice of the python had ended as the voice of Ezeulu's mother when she was seized with madness. Nwanyi Okperi, as they called her in Umuaro, had been a great singer in her youth, making songs for her village as easily as some people talked. In later life when her madness came on her these old songs and others she might have made forced themselves out in eccentric spurts through the cracks in her mind. Ezeulu in his childhood lived in fear of these moments when his mother's feet were put in stocks, at the new moon. (AOG p.222)

On note différents passages dans lesquels Ezeulu considère les transgressions des femmes comme de la folie. L'emploi du terme n'est pas au sens propre mais plutôt au figuré, considérant que les personnages traités de fous ne se comportent pas selon les normes coutumières.

Alors qu'Ogiugo, la fille d'Ezeulu et de Matefi, apporte le souper à son père, ce dernier l'envoie appeler sa mère pour la réprimander car il pense qu'elle ne remplit pas son rôle de femme en préparant le repas de son mari très tard le soir. Sans laisser à Matefi le temps de s'expliquer, il déduit que cette transgression du savoir-vivre ibo n'est autre qu'un signe de folie :

*'I went all the way to Nwangene to fetch water and...'
'If you like you may go to Nkissa. What I am saying is that if you want that madness of yours to be cured, bring my supper at this time another day...'* (AOG p.9)

L'humour noir d'Ezeulu montre véritablement l'association de la transgression culturelle à la folie, même si le personnage s'exprime au sens figuré.

Toujours dans le non-respect du rôle de la femme, Ezeulu reproche à Matefi son aigreur vis-à-vis des autres femmes et enfants de sa concession et l'interférence que cela crée dans son rôle d'épouse. Akueke, la fille de la défunte première femme d'Ezeulu, a quitté son foyer avec ses enfants après avoir été battue par son mari. En représailles son jeune frère, Obika, est allé molester le mari violent et l'a traîné hors de son village. La belle-famille d'Akueke tente de retrouver les bonnes grâces d'Ezeulu et s'apprête à lui rendre visite pour implorer Ezeulu de leur permettre de reprendre Akueke et ses enfants dans leur famille

comme il est d'usage. La mère d'Akueke étant décédée, Ezeulu demande à Matefi, sa seconde épouse désormais première femme, de préparer un repas pour recevoir les membres de la belle-famille. Cette dernière se dérobe, provoquant ainsi la rage de son mari qui stigmatise son comportement de mauvaise marâtre en le qualifiant de fou :

'There is no cassava in my hut, and today is not a market.'

'So what do you want me to do?' asked Ezeulu.

'I don't want you to do anything. But Akueke may have some cassava if you ask her.'

'This madness which they say you have must now begin to know its bounds. You are telling me to go and find cassava for you. What has Akueke to do with it; is she my wife. I have told you many times that you are a wicked woman. I have noticed that you will not do anything happily unless it is for yourself or your children. Don't let me speak my mind to you today [...] If Akueke's mother were alive she would not draw a line between her children and yours and you know it.' (AOG p.62)

En effet, les coutumes africaines dans lesquelles la polygamie est mise en pratique, exigent des épouses qu'elles considèrent les enfants de leurs co-épouses comme s'ils étaient les leurs. Cela implique qu'il devrait y avoir une relation de mère à fille entre Akueke et Matefi. Mais la mauvaise foi exprimée par Matefi expose la rivalité qui existe entre les deux femmes. C'est donc par orgueil qu'elle dit à Ezeulu de demander à Akueke de lui trouver du manioc. Sa mauvaise volonté quant à son devoir de tisser une relation authentique avec sa belle-fille s'avère être une transgression des règles coutumières ibos, qualifiée par Ezeulu de folie.

Alors que tout le monde décide d'aller puiser de l'eau à la rivière, Matefi confie à sa fille, Obiageli, le soin de s'occuper de l'enfant d'Amoge. Ezeulu va à nouveau condamner cette transgression des règles, sachant que cela pourrait provoquer un incident :

Soon after the water party left Obiageli came into Ezeulu's hut carrying Amoge's child on her back. The child was clearly too big for her; one of his legs almost trailed the ground.

'These people are mad'. Said Ezeulu. 'Who left a sick child in your hands? Take him back to his mother at once.'

'I can carry him,' said Obiageli.

'Who is carrying the other? Take him to his mother, I say.'

'She has gone to the stream,' replied Obiageli bouncing up on her toes in an effort to keep the child from slipping down her back. 'But I can carry him. See.'
'I know you can,' said Ezeulu, 'but he is sick and should not be shaken about. Take him to your mother.'
Obiageli nodded and went into the inner compound, but Ezeulu knew she still carried the child... (AOG p.123)

La manière impersonnelle dont Ezeulu désigne les femmes témoigne de son regard suffisant et du dédain qu'il éprouve pour elles. Il semble tracer une ligne de démarcation qui permettrait de distinguer les hommes sages des femmes « folles » : « These people are mad ». La suite du texte traduit une certaine ambiguïté car il fait également allusion au fait qu'Ezeulu est conscient que Matefi n'est pas non plus dans la case pour s'occuper de l'enfant. Sa rigidité masculine l'empêche de s'occuper de l'enfant alors qu'il est en mesure de le faire. Il insiste malgré tout, même s'il est conscient que sa manœuvre est vouée à l'échec, afin de rétablir l'ordre culturel bafoué par les femmes « folles » en envoyant Obiageli remettre l'enfant d'Amoge à Matefi.

Le roman nous montre également que pour éviter de transgresser les règles, les personnages doivent avoir une bonne éducation. L'éducation des enfants s'avère être un rempart contre la folie. L'une des règles fondamentales que l'on enseigne aux enfants est de respecter le droit d'aînesse. Alors qu'ils sont en train de jouer, les remarques désobligeantes de Nwafo ne vont cesser d'irriter sa grande sœur Obiageli qui ne va pas manquer de se moquer de lui en retour. Blessé dans son amour propre, Nwafo s'en va prévenir sa mère qu'il va frapper sa sœur si celle-ci ose l'insulter à nouveau. Nwoye, leur mère, ayant suivi toute la scène, réprimande son fils sur le champ pour la transgression qu'il commet – provoquer et frapper sa sœur aînée - en reprenant l'expression d'Ezeulu lorsqu'il réprimande Matefi pour sa transgression :

'Mother, if Obiageli abuses me again I shall beat her.'
'Touch her if you dare and I shall cure you of your madness this night'. (AOG p.65)

Nwafo se fera également réprimander pour sa tentative de transgression d'une autre règle fondamentale dans l'éducation, lorsqu'il essaiera de trouver un moyen d'éviter de prendre son bain quotidien à la rivière. L'eau, symbole de pureté et dont le contact purifie, reste un élément essentiel du savoir-vivre ibo. Nwafo est traité de fou par sa mère qui associe

sans doute le manque d'hygiène de son fils à celui d'un fou :

'It is only bathing that could delay us,' said Nwafo. 'If we just draw water now and bathe another time...'

'I think you are mad', said his mother who had so far pretended to ignore her husband's senior wife. 'But let me see you come back from the stream with yesterday's body and we shall see whose madness is greater, yours or mine.' (AOG p.123)

Ensuite, il y a une allusion à l'aspect congénital de la folie dans le foyer d'Ezeulu. Comme il a été précisé plus haut, la mère d'Ezeulu a souffert de crises aiguës de folie. Il est dit dans la narration, par les mauvaises langues, qu'Ezeulu aurait hérité de cette folie et par déduction logique, le reste de sa famille. Pourtant, le seul enfant d'Ezeulu ayant commis une transgression au vu et au su de tout le village est Oduche, qui a enfermé un python sacré dans une boîte, en cherchant à l'éliminer comme l'avait recommandé son enseignant de cathéchisme. Moses Unachukwu, homme d'église et interprète des agents britanniques en charge de construire la route, met cette argumentation en avant. En effet, alors qu'il s'en va rejoindre les membres de sa catégorie d'âge, Obika reçoit des coups de fouets de la part de Monsieur Wright, le responsable des travaux routiers. Obika qui a tenté de se défendre est maîtrisé rapidement par les assistants de Wright qui, en retour, lui inflige d'avantage de coups. C'est à ce moment que Moses Unachukwu va tenter de le raisonner en faisant allusion à la folie qui aurait gagné toute leur famille:

'Are you mad to attack a white man?' Screamed Moses Unachukwu in sheer amazement. 'I've heard that not one person in your father's house has a right head'. (AOG p.82)

La transgression, selon ce personnage, a un double sens. La narration nous montre que Moses Unachukwu fait un amalgame entre la religion chrétienne et la religion traditionnelle igbo dont il est issu. En même temps qu'il considère l'acte d'Oduche comme de la folie en se référant à la transgression selon la religion igbo, il semble considérer qu'il est également dément de s'attaquer à l'homme blanc qui semble, selon lui, être le favori du vrai Dieu :

*The white man has power which comes from the true God and it burns like fire [...]
The white man, the new religion, the soldiers, the new road – they are all part of the*

same thing. (AOG pp.84-85)

Il s'ensuit une discussion de protestation entre Moses Unachukwu et le groupe de jeunes dont la tâche est de construire la route. Nweke Ukpaka, l'un des jeunes, partage l'avis de Moses Unachukwu, mais son explication est moins vague et elle s'appuie sur la sagesse populaire des proverbes de sa tradition: « I know that many of us want to fight the white man. But only a foolish man can go after a leopard with his bare hands. » (AOG p.85). Ce proverbe montre qu'il reconnaît le pouvoir des colons (le leopard) et pense qu'il faudrait plutôt s' « armer » intellectuellement, afin de ne pas leur donner raison dans leur désir de mater Umuaro qui demeure un bastion de la culture traditionnelle igbo. Il affirme que toute forme de lutte, sachant qu'elle est vouée à l'échec, conduirait à la destruction du village. Pour se faire, il se sert d'une métaphore typiquement autochtone: « Because the very house he has been seeking ways of pulling down will have caught fire of its own will. » (AOG p.85)

La transgression par l'abomination est également considérée comme de la folie. Le roman nous montre que le fait de l'accepter est également une transgression. L'acte posé par Oduche, en enfermant le python sacré dans une boîte, est considéré comme une abomination, ce qui a provoqué de vives critiques de la part de certains villageois. A ce propos, Adeze, la fille d'Ezeulu, raconte à Ugoye la mère d'Oduche, la façon dont elle a « rembarré » Akueni Nwosisi qui est venu plaindre sa famille de manière hypocrite car la famille de cette dernière serait davantage à plaindre pour l'abomination que l'un de ses parents aurait commis :

'That mad woman, Akueni Nwosisi, whose family has committed every abomination in Umuaro came running to me to show her pity. I asked her whether someone who puts a python in a box was not to be preferred to her kinsman who was caught behind the house copulating with a she-goat'. (AOG p.74)

La contre-attaque verbale d'Adeze insiste sur l'aspect hypocrite du comportement d'Akueni Nwosisi qui veut plaindre celle-ci alors qu'elle-même est davantage à plaindre. La véritable abomination ou folie, proviendrait de sa famille, vu l'aspect contre-nature du comportement de l'un de ses parents et du sien qui consiste à s'apitoyer malicieusement sur le sort des autres. La transgression d'Akueni Nwosisi consiste à maintenir le trouble au sein des foyers voisins par l'hypocrisie.

La folie par la transgression, que nous avons illustré à travers des passages bien précis

de l'œuvre d'Achebe, peut aboutir à un châtement comme tel est cas dans la fin tragique du roman. Dans ce cas précis, le châtement dans le dénouement du récit se traduit par la folie sous forme de psychose et s'avère être plus fatal que la transgression qui traduit une folie de névrose. Le dénouement de l'oeuvre étant la complète désintégration psychique d'Ezeulu, il serait pertinent d'en connaître les causes telles qu'elles y sont expliquées.

Alors qu'il est souffrant, Obika, le fils préféré d'Ezeulu décide de participer au rite de retrait de deuil du père d'Aneto afin de ne pas aggraver l'hostilité que les villageois éprouvent envers Ezeulu et sa famille à cause de son refus d'annoncer la fête de la Nouvelle Igname. Après avoir fait le tour du village en prononçant des paroles sacrées, Obika entre dans un état second, perd le contrôle de son corps et s'effondre raide mort. La mort d'Obika va déclencher le délire qui sommeillait en Ezeulu. Comme l'a fait remarquer l'un des plus grands critiques d'Achebe, David Carroll, le romancier nous offre deux explications comme cause de folie du personnage principal: « Achebe offers us two explanations for his madness as he does for so many other events in the novel, the supernatural and the psychological. »⁵¹ Le critique a sans doute eu à coeur de représenter la vision des deux mondes – symbolisés par Umuaro et Government Hill – mais il nous paraît que la deuxième explication émane également de la sagesse populaire igbo:

But why, he asked himself again and again, why had Ulu chosen to deal thus with him, to strike him down and then cover him with mud? What was his offence? Had he not divined the god's will and obeyed it? When was it ever heard that a child was scalded by a piece of yam its own mother put in its palm? What man would send his son with a potsherd to bring fire from a neighbour's hut and then unleash rain on him? Who ever sent his son up the palm to gather nuts and then took an axe and felled the tree? But today such a thing had happened before the eyes of all [...] Perhaps it was the constant, futile throbbing of these thoughts that finally left a crack in Ezeulu's mind. Or perhaps his implacable assailant having stood over him for a little while stepped on him as on an insect and crushed him under the heel in the dust. But this final act of malevolence proved merciful. It allowed Ezeulu, in his last days, to live in the haughty splendour of a demented high priest and spared him knowledge of the final outcome. (AOG p.229)

Le long questionnement d'Ezeulu suggère une fois de plus sa promptitude à transgresser l'une des règles igbos qui veut qu'aucune chose n'ait un caractère absolu, pas

⁵¹ David Carroll, *Chinua Achebe*, New York, Twayne Publishers, 1970, p.116.

même les décisions d’Ulu. L’erreur du personnage est décelable à travers ses questions sous la forme de proverbes: “When was it ever heard that a child was scalded by a piece of yam its own mother put in its palm? What man would send his son with a potsherd to bring fire from a neighbour’s hut and then unleash rain on him? Who ever sent his son up the palm to gather nuts and then took an axe and felled the tree?” Ces dernières impliquent une réponse univoque, alors que l’absolu igbo serait qu’il n’y a pas d’absolu. Le narrateur qualifie ces questions de futiles car ni Ezeulu ni personne d’autre ne trouveraient de réponse absolue. Le sens qu’il donne à sa société se perd dans la contradiction qui se manifeste dans son malheur qu’il juge insensé. Denise Coussy perçoit également cette succession de proverbes comme l’expression de la perte du sens:

Les dernières pages d’Arrow of God qui décrivent la folie du héros sont emplies d’une succession désordonnée de proverbes frappés du sceau de l’obscurité, de la laideur et de la mort en une sorte de spirale folle où le proverbe lui-même ne signifie plus rien car la société qu’il illustre a elle-même perdu son sens.⁵²

On peut ainsi tirer de ce passage une interprétation psychologique qui correspond à la vision igbo des causes de la folie du personnage principal : à travers son questionnement le personnage va se torturer l’esprit et causer son effondrement psychologique car il ne trouve aucune réponse absolue.

La seconde explication de la folie, que le critique qualifie de surnaturelle, soutient la thèse du châtement d’Ulu. Selon la sagesse populaire, qui conçoit qu’un malheur n’arrive pas seul, le Dieu du village aurait châtié son prêtre orgueilleux et avide de pouvoir. Pour illustrer cette argumentation, le romancier introduit un conte dont la morale donne un aperçu de l’éventualité du châtement qui pourrait être infligé au personnage principal. L’article de Bernth Lindfors⁵³ sur la pertinence de l’emplacement de ce conte dans le roman peut nous servir de support dans notre argumentation.

En effet, le conte se situe pendant la période d’indécision d’Ezeulu, qui se demandait s’il était encore nécessaire de frapper Umuaro qui n’avait rien fait pour éviter son incarcération dans les geôles des forces coloniales. Ce conte, dit par Nwoye à deux de ses enfants, répond aux questions que se posent Ezeulu.

Nwoye raconte l’histoire de la rivalité qui existait entre les deux épouses d’un homme.

⁵² Denise Coussy, *Op. Cit.*, p.152.

⁵³ Bernth Lindfors, *Folklore in Nigerian Literature*, Africana Publishing Company, New York, 1973.

Un jour, toute la famille était allée travailler dans les champs qui se trouvent à la frontière entre la terre des hommes et celle des esprits. A l'approche de la nuit, la famille décide de rentrer par crainte de rencontrer les esprits car ces derniers venaient labourer leurs champs d'ignames pendant la nuit. A peine rentré, l'un des fils de la première femme s'aperçoit qu'il a oublié sa flûte dans les champs. Désireux de retrouver sa flûte le jeune garçon s'obstine à retourner dans les champs malgré les supplications de ses parents qui le mettent en garde contre le danger qu'il encoure s'il rencontre des esprits. En arrivant dans le champ il se retrouve face à un groupe d'esprits labourant la terre. Il leur explique la raison de sa visite et ceux-ci lui imposent une série d'épreuves dont le but est de juger son comportement. Il doit montrer son habileté orale, dire la vérité, se montrer humble et suivre à la lettre les recommandations que ces derniers lui donnent. Après lui avoir rendu sa flûte les esprits lui offrent un pot qu'il doit briser en présence de ses parents. Lorsqu'il rentre chez lui il brise le pot devant ses parents : des richesses inespérées en sortent et font le bonheur de la famille toute entière exception faite de la deuxième épouse et de son fils unique qui préfèrent manigancer un plan afin d'obtenir la même richesse. La deuxième épouse va donc reproduire le scénario de la 'flûte oubliée', cette fois-ci avec son fils, afin que les esprits offrent à ce dernier des richesses dont elle pourra jouir pleinement. Contrairement au fils de la première épouse, celui-ci ne va faire aucun effort pour passer avec brio les épreuves imposées par les esprits. Il fera le contraire de tout ce que son demi-frère avait fait pour plaire aux esprits et susciter leur sympathie. C'est ainsi au moment de rentrer chez lui que les esprits lui offrent un pot qu'il devra également briser en présence de ses parents. Aveuglé par sa cupidité et son égoïsme, sa mère décide de briser le pot avant l'arrivée de son mari. Toutes sortes de maladies et de malheurs s'abattent alors sur elle et son enfant, ne laissant aucun survivant.

La forme et l'emplacement de ce conte, dit par Nwoye dans le roman, deviennent pertinents quand on les compare au comportement d'abord juste, puis transgressif d'Ezeulu, et à son sort tragique. Placé entre son retour de prison et sa décision de frapper Umuaro, la morale du conte répond aux questions que se pose Ezeulu, à savoir s'il doit punir son clan pour l'avoir laissé entre les mains des forces britanniques. Dans la forme, le contraste que produit la répétition binaire d'évènements opposés dans le conte trouve son sens dans le roman par les actions antithétiques d'Ezeulu, lorsqu'au début du roman il célèbre les rites religieux requis et qu'à la fin du roman il décide de ne pas célébrer les rites qui annoncent le début de la récolte d'ignames :

The structural and thematic parallels between Ezeulu's story and our folktale may now be drawn more explicitly. In both narratives proper conduct is rewarded and improper conduct punished. The boy in the folktale who obey the spirits of the yam-field and always tell the truth receives a pot "filled with every good thing"; his half brother who disobeys and insults the nations" which quickly kill him and his closest relatives [...] The tale was no doubt deliberately inserted at this pivotal point in the novel as a commentary on previous and subsequent events, for it functions admirably as a paradigm of the entire novel, summarizing in schematic form the most relevant past action and foreshadowing the eventual downfall of the hero. Achebe could not have chosen a more appropriate tale to distil his message.⁵⁴

Réussir implique de négocier avec les valeurs démocratiques, souples, populaires et féminines, ce que ni Ezeulu ni le deuxième enfant n'ont su faire. Les esprits sont les enfants de la Terre attachés à la dualité et opposés à l'univocité. Ezeulu a échoué parce qu'il n'a entendu que le pôle céleste et masculin. Ce conte met en exergue le thème de l'univocité illustrant la faiblesse d'Ezeulu dans son orgueil et l'excès qu'aucune valeur spirituelle ne compense et dont le prix à payer est nécessairement tragique.

Après analyse de ce conte, il ressort que l'auteur s'est soucie d'employer cet ingrédient littéraire dans le roman afin d'en tirer pleinement parti selon sa fonction et ses caractéristiques. Le conte serait donc « dans une perspective merveilleuse, facétieuse, fantastique ou didactique, mais également dans une veine satirique... »⁵⁵, donnant au lecteur un aperçu du dénouement tragique réservé au personnage principal. Ainsi, ce conte qui fait la satire du comportement transgressif d'Ezeulu et de son châtement, illustre parfaitement notre propos sur la conception de la folie. La folie étant considérée comme un aspect négatif par sa fonction transgressive et le châtement qu'elle représente chez les Igbo, le conte joue pleinement son rôle didactique qui est celui d'éviter la transgression pour ne pas subir le châtement.

Les éléments rhétoriques issus du folklore - les proverbes, les métaphores et le conte que nous avons analysés - dont les personnages font usage pour désigner le terme « fou » (mad) et ses dérivés ou ses synonymes nous permettent de concevoir la folie comme univocité dans le comportement des personnages qui manifestent leur « idiotie » en tenant compte uniquement du sens qu'ils donnent aux choses plutôt que de se soumettre à la sagesse du sens

⁵⁴ Bernth Lindfors, *Folklore in Nigerian Literature, Op. Cit.*, pp.100-101.

⁵⁵ Jean Rohu, *Op. Cit.*, p.56.

communautaire. D'autre part, lorsque la folie devient une perte de contact avec la réalité, elle est conçue comme un châtiment sanctionnant la transgression culturelle. La folie fait donc d'abord référence au non-respect des règles socio-culturelles, puis à la damnation lorsqu'elle atteint le point de non retour. Le roman nous dévoile la prééminence de la dualité culturelle igbo comme un rempart à la folie car toute transgression y conduirait les personnages romanesques, d'où la pertinence du proverbe du conte et des images qui servent de fil conducteur sur le chemin de la moralité et de la raison.

Conclusion du chapitre I

Nous avons perçu tout au long de cette étude la fonction à la fois moralisatrice et préventive des éléments rhétoriques traditionnels qui jettent les bases d'une conception de la folie. Cette esthétique littéraire africaine a inspiré nombre d'auteurs africains d'expression anglaise alors qu'ils essayaient de se conformer à une 'esthétique africaine' qui devait réhabiliter la littérature du continent, et de ce fait recadrer la critique afin qu'elle prenne en compte l'univers socio-culturel des sociétés dépeintes. Ces éléments rhétoriques, ayant pour fondement la philosophie igbo, anticipent sur l'issue tragique de l'œuvre car ils ont pour le lecteur l'effet de prolepses annonçant l'éventualité d'une certaine issue selon le comportement des personnages secondaires et/ou du personnage principal. Ici la folie apparaît comme l'une des causes tragiques du châtement mais aussi comme le synonyme même de la transgression au cours de l'action, une transgression qui maltraite souvent l'ambivalence igbo.

Chapitre II : La folie dans *A Grain of Wheat* : l'intertextualité biblique et africaine

A Grain of Wheat développe des conceptions de la folie selon des cadres de références différents. D'abord, nous nous intéresserons aux sens spirituels que l'auteur donne à travers un syncrétisme dont chaque conception culturelle vient compléter l'autre, enrichissant ainsi le sens du texte. Puis l'auteur remet en cause le piège du fatalisme dans lequel certains personnages se laissent enliser, trahissant la lutte populaire, jugée folle, au profit de l'opresseur colonisateur. L'histoire ne leur donnant pas raison, leurs erreurs de jugement vont provoquer chez eux un état de culpabilité pathogène. Nous allons ainsi faire ressortir la structure ironique de l'œuvre à travers des conceptions différentes de la folie en nous basant sur la philosophie biblique qui oppose la 'folie-sagesse' de Dieu à la 'folie-sagesse' du monde.

A) CONCEPTION SYNCRETIQUE DE LA FOLIE

L'analyse du roman nous révèle un syncrétisme stylistique, nous menant à une triple conception de la folie dans le roman. En effet, *A Grain of Wheat* est un roman construit principalement à partir du mythe chrétien, mais certains passages peuvent également être appréhendés sur le mode de perception des « mythes africains ». L'usage des mythes africains et occidentaux permet de cerner le sens de la folie sans trahir aucune des parties mythologiques, mais plutôt en créant un terrain d'entente entre des conceptions qui se ressemblent et se complètent. L'usage dominant du mythe biblique vient renforcer le mythe africain qui paraît aujourd'hui moins élaboré et moins présent que le premier comme l'a affirmé le romancier :

What I try to do is to use the Christian or African mythology merely as a frame of reference, as the only body of assumptions I can take for granted, especially in the area I come from. I think, most people will be familiar with stories from the Old Testament in one form or another because of the missionaries in Africa. On the other hand, I see the problem with the particular African mythology with which most readers, non-African and even African, will not be acquainted. This is a problem which writers face – how do you create a common body of assumptions to which you can allude without having to explain the significance?⁵⁶

L'usage du mythe chrétien vient donc renforcer les mythes africains et en particulier le mythe kikuyu car, comme Ngugi Wa Thiong'o l'a déclaré, sa culture kikuyu a perdu ses potentialités mythologiques. Cette section de l'étude va s'orienter vers la stylisation chrétienne du roman d'une part à travers les actes, les hallucinations et le discours chrétien de Mugo, d'autre part vers les allusions à une conception africaine, tout en tenant compte des aspects psychologiques qui peuvent sous-tendre les deux attitudes et cela afin de découvrir le sens de la folie dans ce roman.

Cette stylisation chrétienne dans le développement du personnage de Mugo met en évidence la conception de la « folie de Dieu » comme sagesse qui s'avère être concomitante à la folie psychologique. Cela implique la présence de détracteurs de cette pensée, qui préfèrent tenir un discours plus « raisonnable » plutôt que celui du sacrifice, cherchant ainsi par tous les moyens à se sortir indemne du conflit colonial. Dans sa prise en compte de la conception chrétienne, le romancier s'est sans doute inspiré de la Lettre de Saint Paul aux Corinthiens (Nouveau Testament), dans laquelle il définit la sagesse de Dieu comme une sorte de folie qui surpasse l'entendement humain :

Les juifs demandent des miracles et les Grecs cherchent la sagesse: nous, nous prêchons Christ crucifié, scandale pour les Juifs et folie pour les païens, mais puissance de Dieu et sagesse de Dieu pour ceux qui sont appelés, tant Juifs que Grecs. Car la folie de Dieu est plus sage que les hommes, et la faiblesse de Dieu est plus forte que les hommes.⁵⁷

⁵⁶ Reinhard Sander, "Tolstoy in Africa": An Interview with Ngugi Wa Thiong'o, *Bashiru*, Dept. of African Languages and Literature (Wisconsin University), Madison, 1973, p.27.

⁵⁷ 1 Corinthiens 1 : 22-25, *La Sainte Bible*, Paris, Société Biblique de Genève, 1979, p.1142.

La philosophie paulinienne dans l'œuvre se confirme à la fois par le titre du roman et le dénouement de l'histoire qui met en scène l'accomplissement du sacrifice christique de Mugo. L'analyse de la construction du personnage de Mugo peut dévoiler à la fois sa souffrance névrotique comme due à la maltraitance de la part de sa tante et à sa culpabilisation dans la trahison de Kihika, le leader du mouvement Mau Mau dans le village de Thabai. Cependant les hallucinations et les rêves de Mugo vont alimenter ses convictions religieuses et l'amener à croire qu'il est investi d'une mission divine qui consiste à œuvrer pour le salut de son peuple.

En ce qui concerne les allusions aux conceptions africaines analogues, nous nous basons sur les découvertes de psychiatres comme Thobie Nathan qui affirme que les malades mentaux sont considérés comme des experts dans des sociétés à univers multiples⁵⁸.

Dans les conceptions africaines de la névrose, le malade peut être en contact avec un monde invisible, ce qui suscite nombre de questions sur ce monde parallèle qui n'est pas soumis au contact physique du commun des mortels mais qui alimente leur imagination. Le malade acquiert ainsi une certaine place dans la société, grâce aux informations qu'il pourrait apporter sur les activités et la volonté des être surnaturels :

Personnage ambigu, potentiellement multiple, on pourra la railler (c'est tout de même quelqu'un d'étrange, non ?), la craindre (c'est aussi une sorte de « sorcière »), l'envier (c'est une élue), l'interroger (la voilà interprète du caché, elle qui participe de deux monde). Là, sitôt apparu, le désordre sert au groupe tout entier ; il lui sert à complexifier le monde, à s'informer sur ses invisibles.⁵⁹

Même s'il est vrai que, par sa position, le fou attire l'attention du peuple, il ne demeure pas moins que ce dernier s'écarte de sa société. Il devient marginal. Il peut donc constituer une menace pour elle. Il serait donc de l'intérêt de la communauté de l'intégrer afin d'en tirer partie de façon optimale. Ce cas de figure vient compléter le vide qui se trouve dans la conception chrétienne que l'on a pour cadre de référence dominant dans l'appréhension de la folie de Mugo qui, dans une partie du roman, décide de trahir Kihika, le héros national, parce qu'il souhaite préserver son individualisme.

⁵⁸ Selon Thobie Nathan ce sont des sociétés qui conçoivent qu'il y a un monde des humains et un monde des esprits.

⁵⁹ Thobie Nathan, Isabelle Stengers, *Médecins et Sorciers*, Paris, Sanofi-Synthélabo, 1999, p.13.

L'originalité de ces conceptions de la folie tient au fait qu'elles s'opposent à la conception psychanalytique par les rôles nobles qui sont attribués au « fou » lorsqu'on le considère comme étant un sage ou un expert du monde invisible.

En effet, le début de la narration nous décrit de façon rétrospective toute la souffrance traumatisante que Mugo a endurée durant son enfance lorsqu'il vivait avec sa tante. Orphelin de père et de mère, Mugo a subi des mauvais traitements de la part d'une tante ivrogne et paranoïaque qui n'hésitait pas à le dévaloriser et à l'humilier. Chez lui l'oppression ne s'est pas exercée de l'extérieur, par la puissance coloniale, mais plutôt de l'intérieur par le seul membre de sa famille qui lui restait. De la même manière que le peuple va tenter de mettre les colons hors d'état de nuire avec la rébellion Mau Mau, Mugo va envisager sa libération par le meurtre de sa tante avant que la vieillesse ne mette fin à ses jours. L'oppression de cette dernière va donc faire émerger de lui une pulsion de mort qui va faire partie des symptômes de sa folie :

His one desire was to kill his aunt. One evening the mad thought possessed him. He raged within. Tonight Waitherero was sober. He would not use an axe or a panga. He would get her by the neck, strangle her with his naked hands. Give me the strength; give me the strength, God. He watched her struggle, like a fly in a spider's hands; her muffled groans and cries for mercy reached his ears. He would press harder, make her feel the power in his man's hands. Blood rushed to his finger-tips, he was breathless, acutely fascinated by the audacity and daring of his own action. (pp.7-8 AGOW)

Ce passage, qui associe le meurtre à une prière adressée à Dieu, préfigure de façon authentique la confusion entre la folie psychique et l'illumination spirituelle qui prend forme de façon inconsciente chez Mugo. Une analyse psychanalytique dirait que sa pulsion de mort⁶⁰ correspond à son instinct de survie et son désir de destruction qui semblent irréversibles dans la relation qu'il entretient avec sa tante. Cette pulsion ne va pas se manifester par l'acte décrit mais va rester latente chez le personnage. Après la douleur infligée par la solitude due à la mort de sa tante, une énergie spirituelle va l'habiter et le pousser à prendre des résolutions. Il va destiner sa vie à son succès matériel afin d'acquérir une place de

⁶⁰ Kaufman, *L'apport freudien*, Paris, Bordas, 2003, p.304.

choix dans la société. On peut aisément trouver le lien entre son ambition de parvenir à la prospérité et ses convictions religieuses dans la description imagée de ses résolutions:

He turned to the soil. He would labour, sweat, and through success and wealth, force society to recognize him. There was, for him, then, solace in the very act of breaking the soil: to bury seeds and watch the green leaves heave and thrust themselves out of the ground, to tend the plants to ripeness and then harvest, these were all part of the world he had created for himself and which formed the background against which his dreams soared to the sky. (AGOW p.8)

Ce passage atteste que la folie latente qui s'est installée en Mugo va se manifester dans les rapports entre la réalité et les faits bibliques. La dernière phrase de ce passage révèle de façon insidieuse la passion chrétienne qui se cache dans la motivation du personnage. Car le narrateur annonce la fin de la souffrance à travers une image biblique dont l'acte consiste à planter le grain en terre afin d'obtenir une moisson abondante et de bonne qualité. Sa vision se fonde sur la parabole de Paul dans sa Lettre aux Corinthiens, que nous retrouvons également en épigraphe au début de cette édition du roman:

Thou fool, that which thou sowest is not quickened, except it die. And that which thou sowest, thou sowest not that body that shall be, but bare grain, it may chance of wheat, or of some other grain. But God giveth it a body as it hath pleased him, and to every seed his own body.⁶¹

Les sens propres et figurés de la parabole du grain de blé peuvent être pris en compte car Mugo a véritablement l'intention de mener une vie prospère grâce à son champ et d'apporter, à l'instar du Christ, le salut au peuple. Cette parabole de Paul s'inspire en grande partie de celle de Jésus lorsqu'il annonce les bienfaits rédempteur de son sacrifice à ses disciples dans l'évangile de Jean : « En vérité, en vérité, je vous le dis, si le grain de blé qui est tombé en terre ne meurt, il reste seul ; mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruit. »⁶² Le passage du roman décrit donc comment Mugo s'érige en sauveur en s'identifiant au grain de blé. De plus, le titre du roman fait référence à ce thème christique du sacrifice qui prédomine dans l'œuvre.

⁶¹ 1 Corinthian 15 : 36-38, The Holy Bible, London, The British and Foreign Bible Society, 1611, p.991. Version King James utilisée par le romancier.

⁶² Jean 12 : 24, *La Sainte Bible, Op. Cit.*, p.1073.

Tout au long du roman une citation récurrente de la bible va ranimer la flamme de cette « passion-folie » christique qui a habité Mugo avant qu'il ne trahisse Kihika, le martyr de la guerre pour l'indépendance du Kenya. Alors que le pays est à quatre jours de son accession à l'indépendance, les notables Mau Mau de Thabai décident de choisir Mugo comme porte-parole, convaincus par les exploits de résistance qu'il aurait accompli lors de sa captivité pendant la guerre de rébellion. Ils souhaitent qu'il fasse un discours en l'honneur des vétérans de la guerre, surtout en l'honneur de Kihika. Parmi les anciens combattants venus lui faire part de cette décision, il y a Gikonyo l'époux de Mumbi, qui a dû avouer sous la torture qu'il faisait partie de la rébellion, Warui le plus ancien dans la lutte contre le colonialisme, Wambui, une femme d'un âge mûr, puis Général R. et Lieutenant Koina qui ont combattu aux côtés de Kihika. Ne sachant pas que Mugo est le traître qui a livré Kihika aux mains des forces coloniales, les vétérans de la guerre retracent les exploits de leur héros et lisent le psaume 72 souligné en rouge dans sa bible personnelle. Ce psaume annonce les exploits futurs du sauveur que Dieu avait promis au peuple Juif. Il permet entre autres d'entrevoir le sacrifice qui devra être accompli pour le salut du peuple. Ce passage évoque en Mugo les résolutions qu'il s'était fixées mais qu'il avait dû interrompre après sa captivité :

'He shall judge the poor of the people, he shall save the children of the needy, and shall break in pieces the oppressor. For he shall deliver the needy when he cometh, the poor also and he that hath no helper.' (p.22 AGOW)

Mugo qui se sent interpellé, voire concerné par cette allusion au salut christique, médite sur ce passage de la Bible à plusieurs reprises dans le roman, ce qui lui redonne de l'énergie lorsque son moral n'est pas au beau fixe. C'est le cas lorsqu'il se sent perturbé par les révélations de Gikonyo sur l'infidélité de sa femme avec Karanja, union qui a donné naissance à un garçon. Les paroles bibliques conduisent à un flash back qui le ramène à la période d'occupation coloniale britannique. En ce temps-là, il travaillait sa terre de façon acharnée pour devenir prospère grâce aux fruits de sa récolte. C'est alors qu'au moment de son repos il lui arrivait d'avoir des hallucinations au cours desquelles il entendait les paroles de Dieu lorsqu'il envoya Moïse libérer son peuple captif en Egypte. Au cours de ces hallucinations il se substitue à Moïse, le sauveur imminent du peuple Juif :

A voice, then he always heard voices whenever he lay on his back at rest, told him:

Something is going to happen to you. Closing his eyes he could feel, almost touch the thing, whose form was vague but, oh, so beautiful. He let the gentle voice lure him to distant lands in the past. Moses too was alone keeping the flock of Jethro his Father-in-law. And he led the flock to the far side of the desert, and came to the mountain of God, even to Horeb. And the angel of the Lord appeared unto him in a flame of fire out of the midst of a bush. And God called out to him in a thin voice, Moses, Moses. And Mugo cried out, here am I, Lord.

Whenever he thought of this day, he always saw it as the climax of his life. For a week later D. O. Robson was shot dead, and Kihika came into his life. (AGOW p.125)

Cette hallucination qui prend la forme d'un intertexte tiré de la Bible dans l'Exode⁶³, constitue la magie du roman qui entraîne le lecteur dans le monde spirituel chrétien du personnage et qui visiblement est en rupture avec le réalisme de l'œuvre. Mugo revit ce moment de folie comme le point de départ d'une mission divine qui l'élève au rang de Moïse, le sauveur. Le lien avec sa mission christique prend tout son sens car les Juifs ont cru en la prophétie qui annonçait l'avènement d'un nouveau « Moïse », le Christ sauveur, qui les délivrerait de l'emprise de l'opresseur. Les différentes prophéties de la Bible annonçant sa venue et surtout les exploits qu'il accomplirait traitent généralement du salut qu'il apporterait au peuple.

Jusqu'à cette hallucination, Mugo a vécu dans une complète marginalité qu'il s'est imposée dans le but de n'avoir aucun souci l'empêchant de parvenir au succès. Il choisit donc une forme d'individualisme qui répond à son instinct de survie développé depuis son enfance. Il n'est donc pas approprié d'affirmer que sa folie n'intervient qu'après avoir trahi Kihika, alors que celle-ci débute beaucoup plus tôt comme le montre Anders Breidlid dans sa critique de l'œuvre. Par contre, son analyse semble justifiée lorsqu'il soutient que sa marginalité face au monde qui l'entoure le mène à la sublimation par compensation, le déconnectant de la réalité pour un monde fantastique qui reproduit les événements bibliques:

His betrayal opens up a terrain outside self and Gikuyism as Mugo becomes involved in negotiations between the unconscious processes of desire and agency and the conscious position of subjectivity and isolation. Mugo's refusal to relate properly to the resistance fighters and the world at large is (his meeting with Thompson being the only exception) in a peculiar way compensated for by his

⁶³ Exode 3 : 1-4, *La Sainte Bible, Op. Cit.*, p.57.

*encounters with the supernatural fantasies which may or may not be a projection of his own wishes and visions.*⁶⁴

Nous soutenons que la folie de Mugo prend naissance à l'époque où il est maltraité par sa tante et que ses visions l'aident à combler le vide de la solitude. Elles lui permettent donc d'avoir un lien avec ce monde extérieur qu'il préfère tenir à l'écart car les troubles de l'état d'urgence pourraient amoindrir ses chances de parvenir au succès. Le rapport qu'il entretient avec sa communauté se limite au désir, au rêve qu'il a de la sortir de son gouffre par l'entremise de Dieu qui l'a sacré sauveur à l'instar de Moïse et de Jésus. Il acquiert du plaisir à travers le rêve jusqu'au jour où Kihika, le chef rebelle Mau Mau recherché, décide de lui rendre visite et l'oblige à intégrer la vie politique et, par conséquent, à s'intégrer dans la communauté.

La « folie-sagesse » est analogue à la conception africaine des malades mentaux qui ont acquis le statut d'experts du monde invisible car la société peut porter sur eux un regard admiratif pour leurs capacités à communiquer avec le monde des esprits. Dans sa classification du rôle joué par les patients atteints de troubles psychiques, Thobie Nathan affirme que ces derniers sont considérés comme des sorciers, des élus ou des interprètes⁶⁵. A ce propos, dans une majeure partie de la narration de *A Grain of Wheat* un mythe est construit autour de l'étrangeté de Mugo. D'abord, ce qui pourrait être perçu comme de la folie est pris pour de l'héroïsme:

They told with varying degrees of exaggeration how he organized the hunger-strike in Rira, an action which made Fenna Brokowi raise questions in the British House of Commons. His solitary habits and eccentric behaviour at meetings marked him as a chosen man. Remember also that the years in detention and suffering had enhanced rather than diminished his powerful build. He was tall with large dark eyes; the lines of his face were straight, clearly marked, almost carved in stones – one of those people who induce hope and trust on the evidence of their look. (AGOW p.135)

Au lieu de considérer son comportement excentrique comme de la folie pure et simple, le peuple le perçoit plutôt comme un signe de grandeur du personnage. Il y a peu d'objectivité

⁶⁴ Anders Breidlid, *Resistance and Consciousness in Kenya and South Africa*, Berlin, Peter Lang, 2002, p.90.

⁶⁵ Thobie Nathan, *Médecins et Sorciers*, Op. Cit., p.12.

dans le lien qui est fait entre sa description physique et les qualités extraordinaires qu'on lui attribue car certains pourraient le trouver effrayant « He was tall with large dark eyes ; the lines of his face were straight, clearly marked, almost carved in stones - one of those people who induce hope and trust on the evidence of their look. »

Le vieux vétérinaire Warui juge Mugo de façon subjective à travers l'effet produit par son regard :

Mugo stared at a pole opposite; he tried to grasp the sense of what Gikonyo had said. He had always found it difficult to make decisions. Recoiling as if by instinct from setting in motion a course of action whose consequences he could not determine before the start, he allowed himself to drift into things or be pushed into them by an uncanny demon; he rode on the wave of circumstance and lay against the crest, fearing but fascinated by fate. Something of that devilish fascination now seemed to light his eyes [...] 'What do you say?' Wambui asked slightly impatient with Mugo's intense look. But Warui was fascinated by people's eyes and he always said this of Mugo: He has a future, a great future. Shouldn't I know? You can see it in his eyes. (AGOW p.24)

Dans ce passage, le narrateur attribue l'intensité du regard de Mugo à une sorte de démon qui l'habite et le pousse à ne prendre aucune décision mais plutôt à se laisser guider par le destin. Alors que ce regard semble agacer Wambui, le vieux Warui est fasciné par celui-ci et pressent une destinée honorable.

Aussi, le terme fou (mad) n'est pas employé directement, mais le comportement de Mugo suscite des interrogations au sein de la population. Certains ont un regard plus sévère envers lui. Il est traité d' 'étrange' à plusieurs reprises dans le roman:

'Why are you staring at me so?' Waitherero asked, and laugh in her throat. 'I always say you are a strange one, the kind that would murder their own mother, eh?' (AGOW p.8)

'Strangely, Mugo missed his aunt.' (AGOW p.8)

'He is a strange man,' Wambui commented. (AGOW p.27)

'Mugo is a strange man,' Wambui said reflectively. (AGOW p.179)

Le mot 'étrange' utilisé pour qualifier Mugo n'a pas la même signification dans toutes les phrases. On peut classer ces dernières en deux groupes, les deux premières phrases ayant

des significations proches qui font ressortir l'élément insensé de son comportement. Dans la première phrase, la tante de Mugo le trouve étrange à cause de la haine qu'il lui voue et qui alimente son envie de la tuer, elle, sa propre mère : car dans les cultures africaines, les tantes sont également considérées comme les mères de leurs neveux. La deuxième phrase du narrateur confirme le caractère illogique de Mugo qui regrette la mort de sa tante alors qu'il souhaitait la tuer avant qu'elle ne décède. Par contre, le deuxième groupe de phrases met en avant l'aspect singulier du comportement du personnage d'après le regard de Wambui.

Cependant, la folie de Mugo se révèle également dans son obsession à ne pas se mêler à la communauté kikuyu de Thabaï, ce qui s'avère être dangereux car le personnage ne partage pas les mêmes intérêts que celle-ci. En effet, l'individualisme et l'égoïsme que manifeste le personnage dans ses descriptions, révèlent son caractère « sorcier » si l'on procède à une lecture kikuyu de son individualisme:

*The selfish or self-regarding man has no name or reputation in the Gikuyu community. An individualist is looked upon with suspicion and is given a nickname of 'mwenbonga' as one who works for himself and is likely to end up as a wizard.*⁶⁶

Dans cette citation, Jomo Kenyatta conçoit la sorcellerie comme un savoir qui peut mener le sorcier à faire du mal à autrui dans le but d'acquérir une chose pour un bénéfice personnel, même si l'acceptation de certains spécialistes définit les sorciers de façon plus générale comme étant ceux qui « détiennent maints secrets bénéfiques ou maléfiques »⁶⁷. Nous avons vu plus haut que l'individualisme dont fait preuve Mugo depuis son enfance est accompagné de visions. Celles-ci confirment et fixent le personnage au rang de sorcier. Son don, selon le regard africain, peut l'amener à agir de façon à mettre la société en péril. A travers ce paysan, Ngugi offre une vision plus complexe du rapport entre individu et communauté. La construction du personnage de Mugo prouve que le romancier rejette toute idée essentialiste d'une identité africaine intrinsèque plutôt qu'acquise, car ce dernier semble ne pas partager les mêmes intérêts que sa communauté. Connaissant le rôle que joue Kihika, comme leader du mouvement rebelle à Thabaï, Mugo ne se reconnaît pas dans ses revendications anti-coloniales. Par son raisonnement et son attitude passive en ces temps

⁶⁶ Jomo Kenyatta, *Facing Mount Kenya*, London, Heinemann, 1979, p.119. (Nous utilisons ici la version en anglais de ce livre car elle traduit mieux la vision africaine qui nous intéresse, contrairement à la version en français).

⁶⁷ André Raponda Walker, Roger Sillans, *Rites et croyances des peuples du gabon*, Libreville, Editions Raponda Walker, 2005, p.30.

d'oppression il peut être perçu comme un ennemi du mouvement. Son argumentation ne va pas au-delà de la nécessité pour lui de rester à l'écart, à l'abri de tout ennui avec les rebelles « sanguinaires », loin de tout engagement au mouvement Mau Mau par crainte de se faire prendre par les soldats de l'armée coloniale. Un soir, alors que le village est soumis à l'état d'urgence, Kihika fait irruption dans sa case et l'oblige presque à prendre part à la lutte armée en lui donnant l'ordre de diriger la section Mau Mau de Thabai. Après le départ de Kihika, le 'flux de conscience' qui l'habite fait ressurgir son côté individualiste qui s'avère être un danger pour Kihika, le mouvement et, par extension, pour le peuple:

His argument went like this: if you don't traffic with evil, then evil ought not to touch you; if you leave people alone, then they ought to leave you alone. That's why, now, at night, still unable to solve his dilemma, Mugo only moaned inside, puzzled: Have I stolen anything from anybody? No! Have I ever shat inside a neighbour's courtyard? No. Have I killed anybody? No. How then Kihika to whom I have done no harm do this to me? Jealousy, he decided, unable to find another answer to his own question. The reflection revived his old hatred of Kihika now so strong it almost choked him. Kihika who had a mother and a father, and a brother, and a sister, could play with death. He had people who would mourn his end, who would name their children after him, so that Kihika's name would never die from men's lips. Kihika had everything; Mugo had nothing. This thought obsessed him; it filled him with a foamless fury, a tearless anger that obliterated other things and made him unable to sleep. (AGOW pp.194-195)

La philosophie de Mugo semble légitime mais son cloisonnement est irréaliste car il vit au sein d'une communauté. Même s'il n'a pas besoin de ses semblables, ces derniers peuvent avoir besoin de lui sans pour autant éprouver de la jalousie comme il le croit. Le texte nous indique clairement que c'est le seul mot qui lui est venu à l'esprit, sous-entendant que le personnage n'a pas véritablement d'argument pour prouver la mauvaise foi de Kihika. Une forme d'ironie se laisse entrevoir dans la pensée de Mugo car une analyse psychanalytique nous révélerait qu'il serait plutôt en train d'exprimer son sentiment de jalousie à l'égard du rebelle face au succès qu'il rencontre auprès du peuple, lui usurpant le rôle de sauveur dont il avait toujours rêvé. Ce mécanisme psychique est appelé projection: « nous sommes accoutumés à voir nos états intérieurs se révéler à autrui, ce qui donne lieu à l'idée normale d'être observé et à la projection normale. Car ces réactions demeurent normales tant que nous restons conscients de nos propres modifications intérieures. Si nous les oublions, si nous ne

tenons compte que du terme du syllogisme, qui aboutit au dehors, nous avons une paranoïa avec ses exagérations relatives à ce que les gens savent sur nous et ce qu'ils nous font [...] Il s'agit d'un mésusage du mécanisme de projection utilisé en tant que défense. »⁶⁸ C'est donc Mugo, qui véritablement est jaloux de Kihika pour son succès politique et la reconnaissance que le peuple lui manifeste. Cet argument se justifie lorsqu'il compare sa vie d'orphelin à celle de Kihika qui est entouré d'une famille conventionnelle de laquelle n'importe qui voudrait faire partie, surtout une personne livrée à elle-même comme il l'a été. Cette pensée va provoquer en lui un sentiment de haine qui va déterminer son comportement par la suite. Même s'il n'en est pas conscient, il va agir comme un sorcier car la sorcellerie c'est « la mauvaise pensée »⁶⁹ dans les conceptions africaines.

L'obsession individualiste, qui est considérée comme de la sorcellerie dans le mode de référence africain, va donc conduire Mugo à trahir Kihika. Consciemment ou non, l'auteur va même utiliser les éléments culturels sociaux voire religieux issus de la civilisation occidentale comme des artifices servant à tenter Mugo de façon diabolique afin qu'il livre Kihika aux mains des autorités coloniales. Alors qu'il médite, dans la crainte du sort qui pourrait l'attendre, Mugo découvre pour son bonheur que la tête de Kihika est mise à prix. Il interprète cet événement comme un signe de la volonté de Dieu. Ce qui l'incite à livrer Kihika aux autorités coloniales pour pouvoir revenir à sa vie d'avant:

For Kihika's face was there, pinned-framed to the shop, becoming larger and more distorted the longer he gazed at it. The face, clear against a white surface, awakened the same excitement and terror he once experienced, as a boy, the night he wanted to strangle his aunt. There was a price on Kihika's head – a – price – on – Kihika's – head. Mugo walked toward the District Officer, hazed with suppressed wonder and excitement. God called upon Abraham to offer an only son Isaac for a burnt sacrifice upon a mountain in the land of Moriah. And Abraham built an altar there, and laid the wood in order, and bound Isaac his son, and laid him on the altar upon the wood. And Abraham stretched forth his hand, and took the knife to slay his son. And Isaac, lying there, waited for the sword to sever his head from the body. He knew the sword would surely fall – for a second he was certain of death by a cold pang. And suddenly Isaac heard the voice of the lord. He wept. Saved from death [...] I am important. I must not die. To keep myself alive, healthy, strong – to wait for my mission in life – is a duty to myself, to men and women of tomorrow. If

⁶⁸ Pierre Kauffman, *Op. Cit.*, p.445.

⁶⁹ M.C. et Ed. Ortigues, *Oedipe africain*, Paris, Union Générale d'Édition, 1973, p.245.

Moses had died in the reeds, who would ever have known that he was destined to be a great man? (AGOW pp.196-197)

A ce moment là, le sentiment de Mugo se confond avec ce qu'il ressentait lorsqu'il était pris de pulsions meurtrières envers sa tante. Son désir sadique surgit donc lorsqu'il se sent en danger. Nous avons vu que son traumatisme d'enfance l'a poussé à rechercher la solitude à tout prix, développant ainsi une philosophie individualiste. L'ironie du roman s'exprime à travers le lien qu'il établit entre son désir sadique et le destin honorable que Dieu lui aurait réservé. Dans son 'discours intérieur' il compare d'abord son destin à celui d'Abraham et enfin à celui de Moïse par le biais de l'intertextualité. Cela permet au romancier de faire allusion à l'appel dont se sentaient investis certains colons lorsqu'ils décidaient de consacrer leur vie au salut des populations indigènes. Pour se donner bonne conscience, les colons, tout comme Mugo, ont justifié leurs actes violents par des paroles bibliques, les manipulant à leur gré. C'est alors que Mugo fait voir son esprit individualiste et égoïste, visualisant mentalement la prospérité financière et le pouvoir qui découleraient de sa trahison. Les récompenses qu'il obtiendrait grâce à cette philosophie individualiste se matérialisent dans son esprit :

These lofty sensations were mixed up with thoughts of the money reward and the various possibilities opened before him. He would buy more land. He would build a big house. He would then find a woman for a wife and get children. The novelty and the nearness of the scheme added to his present thrill [...] His place in society would be established. He would be half-way on the road to power. And what is greatness but power? What's power? A judge is powerful: he can send a man to death, without anyone questioning his authority, judgement, or harming his body in return. Yes – to be great you must stand in such a place that you can dispense pain and death to others without anyone asking questions. Like a headmaster, a judge, a Governor. (AGOW p.197)

Ce texte sur la pensée du personnage est organisé de façon progressive. Le personnage part de l'opulence acquise après la trahison au pouvoir qui couronnerait sa réussite. Ce rêve éveillé peut se résumer à l'expectative d'un bonheur individuel qui passe par l'acquisition de biens matériels et enfin d'une certaine position sociale. Le personnage se sert des titres apportés par le colonialisme comme modèles de réussite (Like a headmaster, a judge, a governor). Sans avoir eu de contacts avec les représentants de l'administration coloniale,

Mugo adhère à la philosophie individualiste. A travers ce personnage, le romancier annule le stéréotype d'une société kikuyu parfaitement solidaire et celui de la paternité occidentale de l'individualisme. Le rôle majeur de l'individualisme de Mugo dans sa caractérisation permet de dégager son universalité et la conception kikuyu et africaine en générale de cette notion qui serait considérée comme diabolique.

Dans l'action qui précède sa décision de trahir Kihika, le romancier fait allusion à l'intervention maléfique de forces surnaturelles. Cette action est concomitante à l'angoisse de Mugo qui vient de son échec à se maintenir à l'écart. Cet événement vient soutenir le lien qui est fait entre individualisme et sorcellerie chez le personnage. Alors qu'il est assis derrière une boutique près d'un tas d'ordures, le narrateur décrit le tourbillon diabolique qui se produit devant lui, laissant au lecteur la possibilité d'interpréter, selon la croyance Kikuyu, l'effet qu'un tel évènement aurait sur Mugo :

Suddenly a small wind blew dust and bits of rubbish into the air. Mugo covered his face with both palms to protect his eyes against the sand. The bits of papers spiralled up higher and higher in a cyclic cone. This cone that so whirled dust and rubbish into a moving cone-shaped pillar was said to be possessed of women's devils. Normally it only lasted for a few seconds and disappeared as suddenly and mysteriously as it had come. But now it went on and on increasing in vigour and threw things very high into the sky. At last the wind stopped. Mugo watched dust and rubbish slowly fall to the ground. Somehow this act relieved him of his shake and depression. He took the panga and the jembe and continued his journey to the shamba. He was almost calm. (AGOW p.196)

L'action de la nature précédant la décision de livrer Kihika dont la tête est mise à prix vient présager le projet maléfique de Mugo, inspiré par sa philosophie individualiste. Maître dans l'art des allusions, le romancier précise avec ironie le bienfait que lui a apporté ce vent diabolique, exprimant ainsi l'imminence d'une individualité retrouvée. Mugo va ainsi trahir Kihika auprès de John Thompson.

La culpabilité qui va s'exprimer à travers le rêve et les hallucinations du personnage, le plongera davantage dans un mal-être psychique. Renfermé dans son angoisse il va comprendre que sa guérison doit nécessairement passer par la confession et l'expression du regret qui peuvent lui permettre de réintégrer la société. Nous aborderons ce point et la notion de sacrifice (par la confession de Mugo) qui s'impose dans les deuxième et troisième parties de l'étude. Sa confession, motivée par sa mission chrétienne ou son désir de quitter la

« sorcellerie » pour le salut du peuple lors de la fête d'Indépendance, va sembler insensée aux yeux de Karanja, qui, malgré le sort qui lui est réservé, n'arrive pas à saisir la valeur symbolique de ce geste, illustrant ainsi notre premier argument qui soutient que les non-croyants conçoivent la passion christique comme de la folie.

B) INDIVIDUALISME ET SAGESSE DU MONDE

Toujours liée aux conceptions pauliniennes, la folie peut devenir la conséquence d'un mauvais choix, motivé par un « raisonnement réaliste » qui s'imposerait dans un contexte de domination coloniale. Ce cas de figure intervient chez le personnage de Karanja, qui fait volte face alors que les échecs et la déception qu'il rencontre, lorsqu'il s'engage pour sa communauté, l'éloignent des projets d'avenir et de l'espérance en la liberté qui le motivaient auparavant. L'indépendance du Kenya qui intervient dans la chute de l'œuvre donne raison à ceux qui ont cru en la liberté, laissant les autres dans le trouble de la culpabilité. Karanja est le prototype de ceux qui ont défendu les valeurs chrétiennes, mais qui ont succombé aux charmes de la sagesse du monde. Saint Paul la conçoit comme une forme de folie. Cette fois-ci elle fait référence au caractère insensé de la folie-sagesse de Dieu que nous avons vu plus haut :

Ce n'est pas pour baptiser que Christ m'a envoyé, c'est pour annoncer l'évangile, et cela sans la sagesse du langage, afin que la croix de Christ ne soit pas rendue vaine. Car la prédication de la croix est une folie pour ceux qui périssent ; mais pour nous qui sommes sauvés elle est une puissance de Dieu. Aussi écrit-il : Je détruirai la sagesse des sages, et je rendrai nulle l'intelligence des intelligents. Où est le sage ? Où est le scribe ? Où est le raisonneur de ce siècle ? Dieu n'a-t-il pas convaincu de folie la sagesse du monde ?⁷⁰

Cette prétendue sagesse du monde n'est qu'une hypocrisie de la part de ceux qui ont l'impression que leur choix est plus réaliste que la philosophie christique. Dans cette section nous verrons comment cette folie du monde s'avère être le point de départ d'une névrose au sein de la population qui vit dans le mensonge.

⁷⁰ 1Corinthiens 1:17-20, *Op. Cit.*, p.1142.

Contrairement à Mugo, Karanja n'a pas le courage d'avouer tous ses crimes. A l'instar de Mugo il a opté pour une philosophie individualiste, rejetant le Mouvement Mau Mau pour désormais être du côté de ceux qui, pour lui, incarnent le pouvoir. Ses résolutions apparaissent le jour où il découvre qu'il a perdu Mumbi qui s'est offerte à Gikonyo, l'homme qu'elle a épousé par la suite. Alors qu'il se trouve sur le quai, Karanja est pris d'un malaise provoquant la vision qui va inspirer sa pensée individualiste dont le fondement s'avère être contraire à la notion christique de la rédemption et du salut qui va stimuler Mugo:

Everybody was running away as if each person feared the ground beneath his feet would collapse. They ran in every direction; men trampled on women; mothers forgot their children; the lame and weak were abandoned on the platform. Each man was alone, with God. It was the clarity of the entire vision that shook him. Karanja braced himself for the struggle, the fight to live. I must clear out of this place, he told himself without moving. The earth was going round again. I must run, he thought, it cannot be helped, why should I fear to trample on the children, the lame and the weak when others are doing it? (AGOW p.94)

L'égoïsme dans l'individualisme prédomine dans ce rêve prémonitoire de Karanja. On a en relief le caractère primordial de l'instinct de survie, quitte à supprimer la vie des autres. La seule justification du personnage est de se dire que d'autres personnes l'ont fait : ceci illustre parfaitement le caractère « sorcier » de l'individualisme tel qu'il est perçu par les Kikuyus. L'image qui fait référence à cette décision de piétiner les plus faibles illustre la façon dont Karanja va se ranger du côté des colons en dénonçant ceux qui ont prêté serment au mouvement de libération et en opprimant les colonisés.

De plus, le sacrifice de Kihika, mort en martyr pour le salut du peuple, n'a fait que susciter de l'horreur chez Karanja, alors que pour le peuple cet acte est celui du « héros christique »:

He had gone to see Kihika hang from a tree. He had searched his heart for one has pity or sorrow for a lost friend. Instead, he found only disgust; the body was hideous; the dry lips over which a few flies played, were ugly. What is freedom? Karanja had asked himself? Was death like that freedom? Was going to detention freedom? Was any separation from Mumbi freedom? Soon after this he confessed the oath and joined the homeguards to save his own life. (AGOW p.230)

La fin tragique de Kihika a orienté définitivement Karanja dans son choix idéologique, préférant se sauver lui-même plutôt que de tenter de sauver le peuple au péril de sa propre vie. L'ironie du roman porte sur l'instinct de survie qui gouverne sa pensée: « Soon after this he confessed the oath and joined the homeguards to save his own life.»

Son soutien à l'administration coloniale va renforcer ses convictions et légitimer son obsession meurtrière dès lors qu'il fera partie de la Garde militaire coloniale. L'étude psychologique de John Lutz révèle le traumatisme psychologique subi par Karanja pendant l'oppression coloniale, le menant à la trahison de la cause anti-coloniale, puis à la folie meurtrière et enfin à la culpabilité :

Ngugi's complex treatment of trauma both as a psychological and historical event cutting across political, economic, and cultural spheres of human activity suggests that the extreme individualism expressed by Karanja's consciousness is an effect of the dislocations, violence, and economic exploitation endemic to the process of colonization in Kenya and a direct inheritance of a system of values that owes its continuing existence to the imperialist expansion of European capitalism into Africa.⁷¹

Malgré le sentiment de culpabilité qui l'habite, Karanja n'arrive pas à saisir la nécessité du sacrifice pour la véritable libération du peuple. C'est ce qui le démarque de Mugo qui, après sa trahison, va faiblir face à la culpabilité qui va le ronger psychiquement au point de faire des aveux publics le jour de l'indépendance, au moment où les anciens combattants s'apprêtaient à condamner, à tort, Karanja qu'ils soupçonnaient d'avoir trahi Kihika. Alors qu'il réalise que Mugo lui a sauvé la vie, il médite sur le sens de cet acte sans pouvoir l'appréhender :

'Yees. He is a man of courage,' he repeated in her direction. 'He even saved my life for what?' (AGOW p.228)

Thinking about this, Karanja involuntarily shuddered at the thought of what would have happened to him if Mugo had not arrived on time. As a boy, once, Karanja saw dogs tear a rabbit. They tore its limbs and each dog ran with blood-covered pieces. Karanja now saw himself as that rabbit. But why am I afraid of dying, he

⁷¹ John Lutz, "Ngugi's Dialectical Vision: Individualism and Revolutionary Consciousness" In *Ufamu*, Los Angeles, California African Activist Association, African Studies Center, 2003, p174-175.

asked himself, remembering the many men, terrorists, he and other homeguards led by their white officers, had shot dead? Then, somehow, he had not felt guilty [...] Now, that power had gone. And Mumbi had finally rejected him. For what, then, had Mugo saved Karanja? He sipped another mouthful of tea. It had gone cold, and he pushed it aside. Life was empty like the dark and the mist that enclosed the earth. (AGOW p.229-230)

Ce passage qui relate de façon rétrospective les actes atroces commis par le personnage, montre que celui-ci a conscience des crimes qu'il a commis dans l'ivresse du pouvoir et en éprouve de la culpabilité. Par contre, son questionnement sans réponse évoque son caractère païen ou incroyant car il s'avère incapable de comprendre le sens du sacrifice christique de Mugo qu'il devrait prendre pour modèle en exprimant son regret afin d'apaiser la culpabilité qui le hante.

Karanja demeure donc dans son mal-être psychique, car ne trouvant aucun sens à la vie qu'il a menée : «Life was empty like the dark and the mist that enclosed the earth ». Si la vie pour lui n'a aucun sens, celle de Mugo et de ceux qui ont compris la sagesse de la « folie chrétienne » en a bien un, car elle leur ouvre une voie leur permettant de ne plus vivre avec les blessures psychiques du passé. La fin de la narration nous montre que Karanja saisit la portée et les effets du message de Mugo. Ceci n'a d'autre effet que de le mener dans une crise existentielle car il est alors assailli par le regret de sa trahison envers sa communauté. Ce qu'il croyait être de la sagesse dans son comportement s'est révélé être de la folie, selon la conception paulinienne de la sagesse du monde. La folie de la sagesse du monde s'oppose ainsi à la folie de Dieu qui est sagesse. Le personnage s'est rendu compte de la perte du sens au cours de l'évolution des événements de son pays. Le fatalisme, qui l'a conduit à l'individualisme et à la soumission au système colonial, paraît insensé alors que le sacrifice christique donne un sens à l'avènement de l'indépendance kenyane. Il décide alors de fuir tout ce qui lui rappelle cette période d'atrocités. Cependant, le roman laisse entrevoir une issue favorable à celui-ci au moment où il recherche sa guitare. Cela symbolise sans doute un retour sur soi, une nouvelle vie dans laquelle il retrouverait ses idéaux de jeunesse, aboutissant à une réflexion en accord avec les idéaux de Mugo.

Conclusion du chapitre II

Dans son traitement de la folie chez le personnage principal le romancier joue sur les rapports entre la névrose, la folie de Dieu comme l'entend l'apôtre Paul et la fonction d'expert selon les conceptions africaines (Elu, sorcier etc.) qui considèrent que le fou est en contact avec les forces surnaturelles. Les trois lectures de la folie se complètent au début de l'œuvre. La folie acquiert ensuite un sens négatif car la narration désigne désormais son origine dans l'oppression chez Mugo et le fatalisme chez Karanja. Ils se sont laissés séduire par une pensée individualiste qui n'a fait qu'aggraver le trouble chez ces personnages lorsqu'ils se sont rendus compte de leur méprise culpabilisante. L'instinct de survie s'est alors manifesté, non plus au niveau physique, mais plutôt au niveau de l'esprit pour enclencher le processus de guérison. La thérapie chrétienne par la confession et le regret, que Karanja considère comme de la folie au départ, apparaît désormais comme un acte de sagesse et de courage aux yeux de celui-ci. Et ce qu'il considérait comme sagesse du monde paraît désormais être de la folie. Nous nous étendrons sur cette étude en troisième partie. La lecture paulinienne est prédominante dans le thème de la folie chez Mugo et permet de distinguer les deux types de personnages que sont Mugo et Karanja tout en soutenant l'ironie du roman qui semble conclure à une véritable folie du second personnage au moment où celui-ci appréhende le caractère sain de la « folie chrétienne » du premier.

Chapitre III : Folie et discours ironique dans *This Earth, My Brother... et Fragments*

C'est un lieu commun d'affirmer que la culture de l'autre est insensée car elle est différente de la nôtre. Ce constat, on ne l'a que trop dit, s'est vérifié dans la façon dont les colons ont traité les peuples africains. L'idéologie coloniale visait à inculquer une civilisation à des peuples dit « sauvages » et dont les cultures étaient considérées comme folles. Ce regard sur l'autre n'a pas épargné les colonisés les plus ancrés dans leur culture traditionnelle. Ils ont exprimé leur réticence envers ce qu'ils considéraient comme l'avènement d'un monde qui rend fou. Le travail de déculturation qui s'est imposé a menacé la santé mentale ou causé la folie de certains de ceux qui avaient déjà acquis une culture autochtone. Les romans *Fragments* de Ayi Kwei Armah, et *This Earth, My Brother...* de Kofi Awoonor, traitent tous les deux de ce sujet, des personnages rendus fous par cette acculturation et dont le discours ironique sert à décrier l'effondrement pathogène des valeurs. A ce propos, ces personnages fous s'inscrivent dans une typologie qui aurait vu le jour dans la littérature du Moyen Âge : le bouffon, le sot et le fripon. Ils ont en commun leurs discours ironiques qui les classent comme des dissidents face aux modes de vie et idéologies du moment:

Leur existence même a une signification non point littérale, mais figurée; leur apparence elle-même, leurs gestes, leurs paroles ne sont pas directs mais figurés, parfois inversés, on ne peut les comprendre littéralement, car ils ne sont pas ce qu'ils paraissent être [...] leur existence semble n'être que le reflet d'une autre, reflet indirect de surcroît. Ils sont les baladins de la vie. Leur existence coïncide avec leur rôle. Hors de lui, ils n'existent pas. Ils jouissent d'une particularité et d'un droit insolites: étrangers dans ce monde, ils ne sont solidaires d'aucune situation existant ici-bas, aucune ne leur convient car ils entrevoient l'envers et la

*fausseté de chacune. Aussi, peuvent-ils utiliser n'importe quelle situation comme un masque.*⁷²

Le contexte post-colonial de ces romans inscrit ces personnages dans un conflit idéologique qui les oppose aux acteurs d'un mauvais ajustement culturel. Le discours des personnages ayant été plus ou moins en contact avec la folie dans *Fragments* pourra être défini, selon les termes de Quintilien⁷³, par le trope et la figure de pensée au service de l'ironie. Dans *This Earth, My Brother...*, le discours d'Amamu, le principal protagoniste, atteint de folie, reproduit une « ironie contemplative » selon l'appréhension philosophique de Kierkegaard. Nous verrons dans quelle mesure cette ironie n'est que la partie d'un tout : le chant funèbre, qui est une forme issue de la littérature orale ewe.

A) LE TROPE ET LA FIGURE DE PENSÉE DANS *FRAGMENTS*

L'une des stratégies littéraires de *Fragments* est l'ironie par le trope et la figure de pensée. Notre intérêt pour cette forme tient au fait qu'elle sert à conceptualiser la folie dans le roman. En effet, nous remarquons que les personnages en proie à la folie tiennent un discours essentiellement à structure ironique. Les différents discours ayant une structure sémantique mettant en exergue l'ironie sont tenus par des personnages qui frôlent plus ou moins la folie – crises de nerfs, réactions excessives dues à l'alcool, transcendance artistique - et dont le discours ironique fait ressortir le refus d'adhérer à la modernisation corrompue des valeurs adoptée par la majorité. Ceci correspond à l'analyse de critiques qui conçoivent que l'ironie est une forme du discours des classes opprimées. Cette conception serait sans doute celle de Philippe Hamon s'il prenait en compte le roman africain dont le contexte fait de l'ironie l'apanage de la classe majoritaire :

⁷² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.305-306.

⁷³ La typologie qu'il fait de l'ironie correspond le mieux à la structure sémantique du discours du fou dans ce roman. Philippe Hamon, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996, p.45.

Pour d'autres, l'ironie est l'apanage des classes dominées, des minorités, une ruse du faible pour contrecarrer le pouvoir du fort, pour « biaiser » avec lui sans l'attaquer de front.⁷⁴

La figure de pensée ironique dans le discours des personnages ayant fait l'expérience d'une quelconque forme de folie s'avère être prédominante dans l'œuvre. Aussi, nous commencerons notre étude par l'application de ce type d'ironie dans le texte. Au début du roman le personnage de Naana, la grand-mère de Baako, nous permet de faire le lien entre la folie et l'ironie. Son discours nous laisse penser qu'elle est le seul personnage du roman à appliquer les valeurs culturelles héritées des ancêtres et à en saisir véritablement le sens. Son nom et son rang dans la famille sont un symbole et lui confèrent la fonction de sage au milieu d'une nouvelle génération faisant face à un choc culturel. A travers ce personnage le roman dénonce une certaine opacité dans l'appréhension de la mouvance des valeurs modernes. Il se crée une dichotomie entre les valeurs modernes et les valeurs traditionnelles. La fonction de Naana l'inscrit donc comme un des adjuvants de Baako parce qu'elle reste le garant de la culture traditionnelle face à la corruption moderne : bien que Baako soit un pur produit des universités occidentales, il s'intéresse aux conceptions et valeurs dites « primitives » par le biais artistique (nous verrons comment sa quête le mène à la folie). Le premier chapitre du roman est construit à partir du monologue intérieur de cette grand-mère qui décrit l'étrangeté de la société moderne et le déroulement de la cérémonie d'invocation des ancêtres, cérémonie au cours de laquelle on a imploré ces derniers de veiller sur Baako en partance pour l'Amérique où il va poursuivre ses études. Naana exprime déjà une sorte de folie, impliquant une confusion du sens des valeurs occidentales et des valeurs akans, nous permettant d'envisager la présence de la structure ironique dans le roman:

That night I saw more things to astonish me in this place and to make me feel how much I have become a stranger here, because these are things whose meaning I will never understand before the time of my going comes. In my mind also I walked across strange lands where I had never been before. Sometimes I know my blindness was sent to me to save me from the madness that would surely have come with seeing so much that was not to be understood. Going with Baako to see him go, we went out of Foli's room and the many cars drove into the night, but soon there was no longer any night to see. Where the cars were passing, in the open streets

⁷⁴ Philippe Hamon, *Op. Cit.*, p.18

themselves, not even in people's homes, there were lights so many and so strong that even I saw then the gap of a young breadseller's teeth, as if the night had never come – and she was not near, but safe beyond the road, on the gutter's other side. And yet no one thought to say anything: not Foli, and of the young ones none at all. So I kept my peace, but whenever I saw Baako's face in the corner I asked inside myself if it was possible that all of them were going to be men thinking this was the world and this the night. (FR p.14)

Naana est aveugle et cette cécité devient le symbole qui marque l'opacité d'une éventuelle synthèse des deux cultures. Par analogie la folie serait donc le fait d'intégrer ces deux types culturels qui – selon Naana – sont en totale contradiction. Il va sans dire que le discours des personnages fous aura de ce fait une structure qui répond aux critères des conceptions classiques et rhétoriques de l'ironie : « Toutes les définitions rhétoriques et classiques de l'ironie [...] mettent en avant l'idée de contraire, ou de contradiction, entre sens explicite et sens implicite, et font souvent de l'antiphrase la structure de base de l'ironie. »⁷⁵ C'est une caractéristique ironique que nous retrouvons chez Baako à son retour des Etats-Unis, après cinq ans d'études. Même si la folie de ce personnage ne survient que plus loin dans le roman on remarque ici que le prologue de Naana y fait allusion, corroborant l'existence d'une structure actantielle : « Dans la fiction, le sens visé précède – que l'auteur en soit conscient ou non – l'évènement ou le personnage inventé pour le manifester, qui explique par ses effets et non par des causes imaginées *a posteriori* pour le justifier »⁷⁶. Nous pouvons ainsi affirmer que le questionnement intérieur de Naana (So I kept my peace, but whenever I saw Baako's face in the corner I asked inside myself if it was possible that all of them were going to be men thinking this was the world and this the night) contribue de façon implicite à évoquer l'ironie dans la folie.

Dans le troisième chapitre, alors que Baako fait une escale à Paris avant de rentrer à Accra, il assiste à une scène dont la description prend une structure ironique. Par la suite, son courant de conscience prendra également la même forme. On peut déjà faire le lien entre la folie et ces discours dont la structure sémantique traduit l'ironie. L'action se passe près du quai alors que Baako et les passants aux alentours observent un fou en train de gesticuler:

The man gave no sign that he cared or even knew that he was what all these holiday-makers were looking at [...] Suddenly he broke from his immobile stance

⁷⁵ Philippe Hamon, *Op. Cit.*, p.19.

⁷⁶ Jean Rohu, *Les études littéraires : méthodes et perspectives*, Paris, Nathan, 1993, p.97.

and marched directly forward as if it was his intention to march straight through the high wall. But a step or two from it he stopped just as abruptly as he had begun, and raised his arms above his head worshipfully, supplicating the wall [...] On the bridge, Baako felt drawn by an intense interest in what the man down there was doing in his shut-off world, so that without being really aware of what was happening to him he was beginning to try and understand it all, to enter the closed world. The effort, and the awareness of its futility that came when he looked around him and saw the flow of faces seeking happiness, gave his head a depressing feeling of inner lightness. (FR p.72-73)

Le comportement du fou face au mur peut être perçu comme ayant une structure ironique. Il nous suffit de comparer les deux phrases principales qui décrivent ses mouvements «Suddenly he broke from his immobile stance and marched directly forward as if it was his intention to march straight through the high wall. But a step or two from it he stopped just as abruptly as he had begun, and raised his arms above his head worshipfully, supplicating the wall”. En un instant Baako, le personnage principal du roman, qui a fait l’expérience de la folie aux Etats Unis, devient le porte-parole des malades mentaux. Cela explique sa facilité à appréhender la souffrance et le langage du fou. L’impression de futilité qu’il éprouve après s’être intéressé au fou marque l’ironie dans son comportement: « Baako felt drawn by an intense interest in what the man down there was doing in his shut-off world [...] The effort, and the awareness of its futility that came when he looked around him and saw the flow of faces seeking happiness, gave his head a depressing feeling of inner lightness”. L’ambivalence de la réaction de Baako le démarque des personnages aux alentours, qui, contrairement à lui, ne voient aucun intérêt à essayer de comprendre les gestes du fou. Il devient donc apathique, même si le monde autour de lui semble aller à la dérive. Ce comportement soudain est motivé par le fait qu’il trouve futile de chercher à comprendre le malaise qui s’empare de la société. Ce cas de figure inscrit le roman dans l’esprit de la fiction existentialiste. Un type de fiction dans laquelle le comportement du héros paraît ironique à mesure qu’augmente son sentiment d’impuissance face au courant d’absurdité par lequel sa société se laisse emporter:

Here the idea is that the world in all its corruption and absurdity is like a vast ocean with currents running randomly in all directions. The hero is adrift in these currents and unable to determine his own direction. He feels overwhelmed and

*impotent and as this feeling deepens we say that he is in a malaise. He is too deeply confused to direct his anger and frustration outward at a specific target and so it remains internal, feeding and intensifying the original confusion. The hero becomes less and less able to assign meaning to the world. He withdraws and, unless something external interrupts the process, there is ultimately a collapse into madness. In this sense the malaise is a temporary condition, a period of dissociation and decline. The process is often triggered in existential fiction by the hero's conscious or unconscious realization that the consequences of his acts often have nothing to do with their intentions...*⁷⁷

A ce propos, l'ironie est également présente dans le passage où Ocran tente de faire comprendre à Baako qu'il est inapproprié de se référer uniquement à une conception africaine de l'artiste qui serait soutenu par son peuple, alors que le cadre moderne qui régit l'évolution culturelle veut que l'artiste, dans son art, traverse un moment de solitude qui peut le mener à une folie éphémère. Le récit précise que Baako est devenu artiste pendant son exil. La guitare qu'il emmène avec lui à son retour en est le symbole. Il raconte à Ocran, son ancien professeur d'art, comment l'écriture a provoqué en lui des symptômes de folie, corroborant ainsi la conception selon laquelle l'artiste en plein travail traverse un moment de folie pendant un court laps de temps, puis revient à lui. Cependant, les deux hommes se réfèrent à des conceptions différentes de l'artiste. Alors qu'Ocran se réfère à une conception occidentale de l'artiste qui œuvre de façon solitaire, Baako se réfère à une conception africaine selon laquelle l'artiste est en communion avec son peuple. C'est la raison pour laquelle Baako décide d'écrire des scripts pour films plutôt que des romans:

« But if I can write for films instead of wasting my time with the other stuff – it's a much clearer way of saying things to people here. »

Ocran sat staring a long time, as if he had not heard, then he said, "I know what you're saying. It looks like a hopeless picture, doesn't it? Not too many literate people. And even those who are literate won't read."

"Film gets to everyone," Baako said, and he saw the other nod gently. "In many ways, I've thought the chance of doing film scripts for an illiterate audience would be superior to writing, just as an artistic opportunity. It would be a matter of images, not words. Nothing necessarily foreign in images, not like English words."

⁷⁷ Shelby Steele, "Existentialism in the Novels of Ayi Kwei Armah", in *Obsidian*, 3(1), 1977, p.9.

“I understand,” Ocran said. Now he was no longer nodding; he was shaking his head. “I understand, and what you say is true. But there is something I’d like to tell you. I know you’ll think I’m crazy or worse. Anyway, it doesn’t matter. If you want to do any real work here, you have to decide quite soon that you’ll work alone. »

“That’s impossible with film.”

“I have no idea,” Ocran said. « I’m antiquated, maybe. But I know that you can’t do anything serious here if you need other people’s help, because nobody is interested in being serious.”

“I don’t know –” Baako said.

“No. You don’t know.” (FR pp.114-115)

L’ironie est fortement marquée dans la dernière phrase d’Ocran, qui, de façon implicite insinue que Baako a une conception très naïve de la fonction d’artiste qu’il va exercer. D’une certaine manière et à l’instar de Baako, Ocran s’inscrit également comme un personnage « fou », « I know you’ll think I’m crazy », pour son expérience dans la « folie artistique » qui n’a rien de périlleux selon lui (FR p.113). Son argumentation ironique s’adresse plutôt à tous ceux qui semblent refuser ou exclure toute forme d’influence ou de similitude avec les conceptions occidentales, à l’exemple de Kofi Awoonor qui distingue l’artiste occidental de l’africain :

He is not the visionary European artist per se who in the frenzy of his truncated cultural psyche seeks an « otherness » projectable only out of his private being into a place of salvation. For the African artist dances in front of the community; when he falters, it is they who falter. When he misses the drum beat, it is they who miss it. But he is an individual for whom there are perplexing moments when form and motif achieve a frightening power over him. When this occurs he merely falters momentarily, only to regain his steps on the journey towards the community of celebrative harmony and calm [...] There are for him moments of “madness” that will shatter the so-called perceived reality.⁷⁸

De façon ironique, Ocran démontre que l’artiste africain par la force des choses - contrairement à ce que prétend Kofi Awoonor qui mentionne tout de même la folie passagère de l’artiste - ressemble à l’artiste occidental, de par son recours à la solitude. L’artiste devient

⁷⁸ Karen L. Morell, *In Person: Achebe, Awoonor, and Soyinka*, Institute for Comparative and Foreign Area Studies (University of Washington), Seattle, 1975, p.142.

solitaire, car sa communauté refuse désormais toute solidarité avec lui. C'est à ce moment que cette folie passagère intervient pour l'aider à créer tout objet artistique susceptible de dévoiler cette synthèse des formes et de la pensée que l'on a trop longtemps séparée. L'artiste atteint ce stade de folie uniquement lorsqu'il se transcende dans son art. L'ironie dans le discours et les actes s'intensifie à travers le personnage d'Ocran qui semble symboliser la figure paternelle pour Baako, d'autant plus qu'il n'y a dans le texte aucune mention d'un éventuel père biologique. Ainsi, même si ces derniers peuvent avoir des points de vue divergents, Baako tient compte de l'avis du maître Ocran.

Il apparaît dans le roman que l'ironie est la figure de pensée de prédilection chez l'artiste, qui allie dans son art des éléments qui s'opposent: désespoir et espoir, douleur et force. Alors que Baako et Juana rencontrent Ocran dans un café littéraire, ce dernier exprime lui-même cette ambivalence chez l'artiste:

"I see you know each other," said Baako, offering Ocran a seat.

"Yes. Juana is the craziest optimist I've ever met," said Ocran.

"The last time we met, remember," she said, "you were swearing you'd never attend anymore of these literary nights."

"Oh, I'm still disgusted," said Ocran. "I just came by out of some idle curiosity."

"And I was thinking the really cynical had no curiosity at all," Juana laughed.

Ocran sighed and said, "Well, I suppose those little bits of hope stick to our old brains no matter what we see." He turned to Baako. "I didn't think I'd find you here."

"I wanted to take a look."

"You won't find anything unfortunately." (FR p.158)

Ce passage est représentatif de la pensée contradictoire de l'artiste, qui passe du pessimisme à l'optimisme, et vice versa. Ce point de vue d'Ocran sans cesse changeant, passant d'une idée à son contraire, caractérise l'âme de l'artiste, par l'espoir qu'il dissimule dans son discours empreint de désespoir. C'est pour cela que l'une des figures de style appropriée pour marquer l'ironie est l'oxymoron dont l'usage de mots contraires met en exergue le jeu des contraires qui existe dans la pensée.

En rapport avec l'ambiguïté que l'on retrouve dans le comportement de l'artiste, l'attention de Baako est attirée par l'inscription d'une pancarte qui met en relief la pensée ambivalente de l'artiste :

*...l'artiste se sent créer
Son acte engage tout son être
Sa peine bien aimée le fortifie. (FR p.74)*

Dans le dernier vers on compte deux oxymorons qui marquent l'ironie dans la philosophie de l'artiste. On a d'abord « peine » et « bien aimée » qui forment le premier, puis « peine » et « fortifie » pour le second. Ce dernier vers allie à la fois l'espoir et le désespoir de l'artiste ; le premier est représenté par la « peine » que constitue l'achèvement de l'œuvre artistique (bien aimée et qui fortifie) parce qu'elle a pour objectif de trouver une solution à une problématique, et le second à cause de la douleur causée par cette problématique véhiculée dans l'œuvre d'art.

L'allusion à cette figure de pensée ironique de l'artiste est également observée dans une action qui se déroule devant Juana et Baako, ce dernier étant, semble-t-il, le seul à saisir le sens profond qui en ressort. Nos deux personnages observent des pêcheurs en train de remonter les cordes des filets de pêche, pour recueillir les poissons pris aux pièges dans les mailles. C'est alors qu'un jeune garçon apparemment désireux d'aider les pêcheurs, se fait rejeter deux fois alors qu'il les accompagne et entonne des chants qui, de façon apparente, les soulagent dans leur labeur. L'opiniâtreté du jeune garçon malgré le rejet des siens paraît comparable à l'espoir dissimulé d'Ocran, dont l'âme artistique exprime surtout du pessimisme:

Both groups of men went up beyond the sand and there tied the ends of their ropes around the trunk of coconut trees. After that they rushed down to the sea and dragged more rope back with them toward the anchoring trees, making slow snaking piles beneath them. A boy rushed enthusiastically down and back twice with them, but the third time up he got in the way of a huge, towering man who knocked him sideways flat into the sand. The boy rose scratching his head as if what had happened had just now made him lose certainty of his place in life. The men went down again after more rope and this time he did not follow them. Instead he went to the closer of the coconut trees and sat under it, beside the growing pile of rope. He turned his head upward, uncertainly, then seemed to have found what he was looking for [...] The boy had found a double gong. He struck it again and this time the sound was hoarse and deep. Making tentative noises, he struck alternate and deep and high notes [...] The men came with their rope, sweating, and each time took little notice of the boy. But they were now quieter, and some

seemed a bit tired already, so that they were taking more time going down to the sea and back, moving into a clearer pace [...] One irritated strong man kicked sand at the boy and shouted at him, perhaps to shut him up; he stopped his singing only briefly, recovered and continued. On the next return another big-bodied man, this one with a slow, pensive step, one of those who had reached the bay in the canoe, took up the song, his voice deeper but his rhythm the same. Where the singers paused the only refrain was the sound of the sea, till one after the other the remaining men and a few of the waiting women began also to hum endings to the song. (FR. pp.182-183-184)

Ce texte contient une figure de pensée ironique qui témoigne de la première place qu'occupe cette figure dans le roman. Alors que le jeune garçon aide les adultes dans leur labeur éreintant, il se fait rejeter une première fois par l'un d'eux qui doit sans doute penser qu'il ne peut rien leur apporter sur le plan physique. Ici l'ironie est manifestée par le jeune chanteur. Ce dernier est conscient d'une contradiction en lui : il décide tout de même d'aider les pêcheurs, au risque d'être rejeté, mis à l'écart, voire dédaigné à l'instar de Baako qui continue son oeuvre après la désillusion au sujet de son oeuvre artistique lors de la Ghanavision. Cette action qui met en scène le jeune garçon à la plage est une mise en parallèle du statut ironique des personnages tels que Baako et Ocran dans leur folie artistique, faisant entrevoir une lueur d'espoir dans leur désespoir.

L'ironie dans le discours d'Ocran se confirme par son attitude ambivalente au moment où il se résigne à demander les faveurs de l'un de ses anciens élèves afin qu'il embauche Baako au sein de la chaîne de télévision « Ghanavision », lui qui s'insurge contre toute forme de favoritisme dans le service public sachant que cela entrave le processus normal de recrutement, et peut mener à la corruption :

You heard him. You're supposed to forget everything good you ever learned [...] You'll be agreeing with him all too soon. I hate these stupid Ghanaian big shots. They know things don't work, but they're happy to sit on top of the mess all the same. Now he feels he's done us a great favour, and that's the way he wants it. You're expected to be grateful. The machinery doesn't work, except as a special favour for special cases. A chance to work...But they know what they're doing, in the long run. You know, Baako, what you're getting there is not a chance to do any useful work. They sit on their bottom and do nothing. So it's a sinecure. Things

make sense. What a twisted life! But think about it. You'll have to find out what you can do alone, and go ahead and do it... (FR p.119)

Ocran, l'artiste qui conçoit que par l'art l'homme entre en contact avec la folie, délivre un message ambivalent voire contradictoire, car à la fois il critique la corruption du service public et se résigne à profiter de ce système pour obtenir une faveur. Cette ambivalence dans l'attitude d'Ocran n'est pas gratuite, car elle a pour but d'ouvrir la voie à Baako qui a des objectifs nobles pour sa communauté à travers ce métier artistique :

The irony here is that Ocran himself has become part of the degradation that he criticizes; but the strategy adopted is to leave no obstacle on the way to engaging the elite in soulsearching, in a grand design to force them to reform themselves. Ultimately Armah's style will hold the audience's attention only if they know he holds a respectful attitude towards the elite whom he believes capable of self-reform.⁷⁹

Si l'on s'en tient à l'affirmation de ce critique d'Armah, l'ironie est une forme qui sert à l'intellectuel et à l'artiste dans un but de réforme. Il critique d'abord le système idéologique existant, puis il s'en sert malgré ses défaillances pour arriver à ses fins, telle semble être la figure de pensée d'Ocran.

Nous avons dit plus haut que l'autre forme de l'ironie (toujours dans le discours de personnages plus ou moins sujet à la folie) se retrouve dans les tropes. Contrairement à la figure de pensée dans laquelle l'ironie est surtout dirigée vers soi-même ou vers la population victime de l'aliénation, l'ironie par les tropes s'adresse majoritairement aux commanditaires de cette aliénation. C'est dans cette optique que Baako se sert d'une mimèse pour rabaisser l'une des figures intellectuelles de son pays, victime et acteur de l'aliénation, et d'autres personnes comme Asante-Smith qui vont à sa suite délivrer le même message. La scène qui suit est tirée d'un flash back de Baako, qui revit les moments d'échec de la présentation de ses scripts:

« Mr. Onipa, » said Asante-Smith, « I know what the trouble is with you. You're too abstract in your approach to our work. For instance, what you've just said has nothing to do with our people's culture - all this slavery, survival, the brand. »

⁷⁹ Ogede, Ode S., Patterns of Decadence Visions of Regeneration in Armah's "Fragments", *Modern Fiction Studies*, 37:3 (1991: Autumn), p.539.

"It has everything to do with it," Baako answered, surprised at the force of his own anger. Asante-Smith was looking casually at him. "You know of doctor Aggrey."

"Yes, Indeed. Grandfather of the nation," Asante-Smith said, leaning back and smiling. "Also the founder of my old school, Achimota. Yours too, I hear, Mr. Onipa."

"I took the title from him. 'I am a brand plucked from the burning.'"

"Oh, did he say that?"

"Yes he did," Baako said. "And meant every letter of it."

[...] "So," Baako continued, "this Aggrey kind of attitude is important. The educated really thinking of the people here as some kind of devils in a burning hell, and themselves the happy plucked ones, saved."

"Just read what you have down, Mr. Onipa." (FR pp.209-210)

Ce passage ironique fait partie de ceux qui frôlent le comique. En effet, pour susciter l'intérêt sur son art, Baako se sert d'une référence de grande envergure reconnue par l'élite de son pays, sachant que cela retiendra l'attention du Directeur des programmes. Sa mimèse devient évidente pour Asante-Smith à partir du moment où son discours ironique prend un ton railleur quand il dit le contraire de ce qu'il pense: « This Aggrey kind of attitude [...] thinking of the people here as some kind of devils in a burning hell, and themselves the happy plucked ones, saved ».

Aussi la folie se manifeste par une conception spatiale de l'ironie dans ce roman. La figure du monde renversé nous semble parfaitement introduite par le romancier, à travers la vision d'un malade mental qui a l'impression de voir le monde entier dans la rivière. Juana et Baako s'intéressent aux paroles de cet homme qui semble évoquer quelque chose qui les concerne :

Close to the ferry landing they came upon a naked madman, tall and thin, gazing over the expanse as if he had a power to see the bank beyond the horizon, then staring hard into the water at his feet. He was talking, and he too spoke Twi.

"What's he saying?" Juana asked.

"Something about the water." He drew her closer to the madman and heard the voice more clearly. "He says it's beneath the water. Everything. The sky. Anyone who looks deep can see it. Down below the water." (FR pp.192-193)

Le discours du fou nous montre qu'il considère le monde réel comme inversé. Même s'il semble ne s'adresser à personne, le fou perçoit le monde et sans doute ses valeurs comme étant contraires à ce qu'ils devraient être. Il s'exprime donc à travers cette métaphore de l'inversion pour exprimer de façon ironique sa conception du monde qui va à l'encontre de l'évolution socioculturelle actuelle.

L'ironie dans la figure de pensée à travers le discours du personnage fou sert ce dernier. Son but est de s'infiltrer sans risque dans un monde, sans pour autant en faire partie, afin de mieux le combattre. De plus, il affiche un pessimisme qui dissimule l'optimisme que peut ressentir l'artiste en proie à une folie éphémère, révélant parfois la futilité existentialiste que ressent le personnage. L'ironie de nos personnages peut aller à l'encontre d'une pensée essentialiste qui maintient une dichotomie simpliste des conceptions africaines et occidentales, alors que le cadre actuel impose désormais une synthèse des deux. Cependant le discours ironique par les tropes chez nos personnages - complètement ou occasionnellement déments - sert à blâmer de façon implicite les responsables de l'aliénation culturelle.

B) L'IRONIE CONTEMPLATIVE DANS *THIS EARTH, MY BROTHER...*

La conception de l'ironie contemplative selon Kierkegaard est illustrée par le comportement ambigu des personnages, qui, tout en critiquant la vanité du monde dans lequel ils vivent, ne font rien de concret pour mettre un terme à cette mascarade. Amamu, le personnage principal qui devient fou dans *This Earth, My Brother...*, est conçu par Awoonor selon la même structure. Le cadre du roman est le même que celui de *Fragments*, le Ghana après son accession à l'indépendance. Amamu y est un jeune avocat, fraîchement rentré d'Angleterre où il a effectué des études universitaires. Il fait donc partie de la classe « bourgeoise », d'autant plus qu'il a épousé la fille d'un juge à la retraite qu'il a rencontrée lors de ses études en Europe et que la plupart des personnages qu'il fréquente sont des fonctionnaires avec qui il occupe le même rang social. Malgré l'opulence et l'esprit de fête qui règne dans son cercle d'amis, Amamu n'est pas satisfait de la vie qu'il mène. Il souffre de la vanité qui règne dans son milieu social et de son mariage qui n'est qu'une mascarade destinée à reproduire les schémas conventionnels de la société moderne. Ses amis, qui représentent l'élite de la nation, passent la majeure partie de leur temps dans des snacks-bars

au lieu de sortir le pays du gouffre social, culturel et économique dans lequel il se trouve. Le personnage principal se retrouve comme pris dans un piège dont il a du mal à se sortir : il compatit à la misère socio-économique et culturelle qui ronge les âmes et les corps de ses compatriotes victimes d'un système moderne hérité de l'Occident et qui produit des personnages dont il fait partie. A l'instar des personnages créés par Armah - Modin dans *Why Are We So Blest ?*⁸⁰, Baako dans *Fragments* – Amamu éprouve un mal-être existentiel causé par la réalité extérieure. Cependant, il existe des nuances entre les aspects ironiques d'Amamu et de Baako. La structure sémantique ironique du discours d'Amamu l'inscrit plutôt dans une philosophie de vie qui considère les valeurs actuelles comme vaines et, de ce fait, il finit par céder à la vision traditionaliste Ewe qui tient compte du religieux et du culturel :

*Dans la mesure enfin où l'ironie s'avise que la vie n'a pas de réalité et tient les mêmes propos que la piété, il pourrait sembler que l'ironie devient une sorte de recueillement où, d'ailleurs, la réalité inférieure, c'est-à-dire les contingences du monde, perd, en quelque sorte, sa valeur pour autant seulement que la situation religieuse impose au même instant sa réalité absolue. L'ironie [...] en rendant toutes choses vaines, affranchit la subjectivité. Plus elles sont vaines, plus la subjectivité s'allège, se creuse, s'estompe. Alors que tout devient vanité, le sujet ironique ne se perd pas lui-même pour vain, mais sauve sa propre vanité.*⁸¹

La structure particulière du roman, qui comporte des chapitres narratifs et des chapitres indiciels avec une écriture poétique, peut sembler non pertinente à première vue, mais notre interprétation révèle au contraire la pertinence de cette structure. En effet, malgré la non linéarité des chapitres et le manque de précision quant au lien entre les types de discours, il nous semble que les passages poétiques constituent un amalgame d'écrits révélant la pensée d'Amamu lors de sa crise de démence. Ceci se vérifie à la fin du roman lorsque le médecin de l'hôpital psychiatrique confie aux parents du personnage les affaires personnelles de ce dernier comprenant un carnet de notes qui contient sans doute tous les passages des chapitres indiciels :

One could ask oneself if the chapters indicated by the letter « a » are not the black notebook mentioned at the end of the novel and that the director of the mental

⁸⁰ Ayi Kwei Armah, *Why Are We So Blest?*, London, Heinemann, 1974.

⁸¹ Sören Kierkegaard, *Le Concept d'Ironie*, Paris, Editions de l'Orante, 1975, p.233.

*hospital gives back to Amamu's parents. The incoherence of this part would then find a valid explanation inherent to the structure of the novel.*⁸²

Nous pouvons ainsi considérer ce discours poétique comme le monologue intérieur d'Amamu, dévoilant le regard ironique qu'il porte sur la situation critique de son pays. Le chapitre 2a est largement construit sur une structure ironique résumant le passage du colonialisme à l'indépendance. D'abord, il dresse un portrait général de la situation en jouant sur le sens explicite et implicite du discours :

Bricks cement mortars pounding. A nation is building. Fart-filled respectable people toiling in moth-eaten files to continue where the colonialists and imperialists left off. (TEMB p.28)

Les deux premières phrases du paragraphe supposent déjà deux sens opposés, car même si l'idée d'une construction de l'Etat est enthousiasmante lorsque l'on se représente le modernisme dont il s'accompagne, il implique un tintamarre infernal qui connote l'aliénation culturelle environnante. L'oxymoron « fart-filled respectable people » et l'antiphrase qui composent la phrase qui suit donnent à l'ironie une note de sarcasme qui prépare le lecteur à la moquerie adressée aux dirigeants. Lorsqu'il fait une déclamation dans laquelle il s'adresse visiblement au leader qui a apporté l'indépendance au pays, il ne fait aucun doute qu'il parle de Nkwame Nkrumah, le leader intellectuel et politique qui a mené le Ghana à son indépendance puis à son effondrement :

Benevolent one, thou who hast asked us to do your bidding, thou who hast begged us with tears in your eyes and soot on your face, Follow my laws, my children, follow my laws for I am the one who brought you from the dust of degradation.

L'ironie est d'autant plus forte qu'elle est renforcée par le style déclamatif qui implique l'usage d'archaïsmes -« benevolent one, thou who hast asked us... »- pour parodier, à travers l'écho, le type de discours tenu par Nkrumah. Dans ce chapitre, l'ironie est également construite par un agencement de phrases et de paragraphes qui s'opposent dans leur signification. Amamu ne fait que traduire la désillusion d'un peuple qui a fondé tous ses espoirs sur l'accession à l'indépendance sans se douter que le pouvoir aux mains des

⁸² Jocelyn-Robert Duclos, « The Butterfly and the Pile of Manure », *Canadian Journal of African Studies*, 9: 3, 1975, p.512.

autochtones ne produirait qu'une cruelle continuité dans la crise socio culturelle et économique :

Crowds came from every corner of the earth. The feast of oneness is here. They raised a shout to the sky, to the heavens, like the Israelites of old they have arrived on the shores of a promise land, like the Anlo sojourners they have come to a place of sunshine, of water, of fish and of good things of earth abundantly given, they must roll their mats and go no more. They have come home.

Home is my desolation, home is my anguish, home is my drink of hyssop and tears.

Where is home? (TEMB p.29)

L'opposition des deux paragraphes qui se suivent est ainsi visible dans le fond comme dans la forme. Les connotations de « home » dans les deux paragraphes sont différentes. Dans le premier, « home » connote le lieu du repos, de la satiété et de la paix, alors que dans le second la désillusion le ramène à la réalité actuelle de « home » qui connote un lieu de souffrance et d'angoisse permanente. En fin de chapitre, il emploie les sens explicites et implicites dans un esprit satirique, faisant la critique du coup d'Etat et de la prise de pouvoir du pays par les militaires :

After the firing of the muskets on the famous twenty-fourth, the Party activists were rounded up. Some were screaming in tears and supplication, some marched with their beads bowed. Then they were beaten, on television only. They were not beaten in reality. The world was told it was a bloodless takeover. Some women have not seen their husbands since, except those who saw their husbands since in army uniforms driving Mercedes 250 top speed towards the castle. The same castle where the slave ship anchored, and received their cargoes through the tunnels to the Americas. (TEMB p.30)

Notre personnage-narrateur, Amamu, fait allusion au coup d'Etat militaire qui a causé le renversement de Nkrumah⁸³. Il va sans dire que le sens implicite de son récit fait état de la violence avec laquelle le pouvoir a été arraché, laissant des familles en deuil et d'autres dans le bonheur d'avoir conquis ce pouvoir leur accordant la possibilité de profiter à leur tour des richesses du pays. Cette évocation du château, situé sur la berge où les négriers accostaient avant de repartir pour les Amériques et qui sert actuellement de résidence présidentielle, a la

⁸³ Mylène Remy et Jean Claude Klotchkoff, *Le Ghana aujourd'hui*, Paris, Jaguar, 1992, p.58.

subtilité de dire de façon implicite que les dirigeants autochtones répètent inconsciemment les erreurs qui les ont poussés à livrer leur peuple à l'assujettissement:

Nkrumah's installation in Governor General Sir Charles Noble Arden Clarke's former official residence and the fact that during the period of slave trade the Chief Slave Factor who was always an African and held slaves in storage facilities in the castle for final sale to European slave traders turn Nkrumah into the Chief Slave Factor. Nkrumah's naïve occupation of the castle, which today houses President Jerry Rawlings, suggests that personal comfort and grandeur, which were the fundamental principles of the colonial masters, also govern the present colonial states ruled by Africa's own sons and daughters.⁸⁴

Désormais les dirigeants ont remplacé les esclavagistes occidentaux et ils s'emploient à assujettir le peuple par des gouvernements dictatoriaux calqués sur le modèle colonial et occidental. L'ironie du délire d'Amamu s'en prend également au christianisme et à ses fidèles les plus engagés :

Be blessed by him in whose honour you are to be burned. Amen. There is a fat man who speaks in a small piping voice and lives in the shadow of the Church of St Peter and St Paul. For the Sunday service, he takes his bath promptly on Saturday evening and sits down to wait for Sunday to make his confession at evening benediction and eat of the body and blood – transubstantiation is not a myth – of Christ. They say he is a eunuch. Christ too was.

The Presbyterian Church faces the outskirts of town, a small broken-down mud shack with iron sheet roofing without a choir run by a drunken catechist who is spending his fiftieth year in the Lord's vineyard for the harvest is good but the labourers are few. (TEMB p.104)

Le ton et le fond (sens explicites et implicites) du discours dans ces deux paragraphes sont très ironiques. Dans la première phrase il fait allusion aux martyrs chrétiens qui ont été exécutés pour leur foi, tout en soulignant la vanité de leurs actes qui ne leur ont apporté que des souffrances atroces. Puis, son court récit fait allusion au comportement censé exprimer la piété des plus engagés. Il insinue que les hommes les plus pieux deviennent efféminés sans même hésiter à recourir au blasphème. D'abord, l'usage d'un oxymoron marque le contraste

⁸⁴ Kwame Ayivor, "Individualism Versus Traditionalism in Four African Novels: Noni Jabavu, Es'kia Mphahlele, Ferdinand Oyono and Kofi Awoonor, *Pretexts: Literary and Cultural Studies*, 8:1, 1999, p.32.

entre l'aspect et le comportement de l'homme pieux. Ensuite, par un blasphème, il insinue que la piété du Christ est celle d'un eunuque: « a fat man who speaks in a small piping voice and lives in the shadow of the Church of St Peter and St Paul [...] They say he is a eunuch. Christ too was ». Il dit également de façon implicite que les rites chrétiens et leur symbolique n'ont rien de différent des rites religieux africains et de leur symbolique que l'on a toujours péjorativement qualifiée de mythique: « he [...] eat of the body and blood – transubstantiation is not a myth – of Christ ».

Dans le deuxième paragraphe, le sens caché du discours implique que l'église n'a pu avoir pour fidèles que des pauvres, résidant à la périphérie de Lagos (the Presbyterian Church faces the outskirts of town), sans doute à cause de leur désespoir et de leur quête de bien-être. Il justifie, ironiquement, l'affection des fidèles envers un catéchiste ivrogne qui dirige les chants pendant l'office religieux en se servant de l'écho d'une parabole biblique: « for the harvest is good but the labourers are few ». Ceci n'a pour effet que de discréditer les justifications et explications théologiques. Dans son ironie, il n'hésite pas non plus à mettre au jour, d'une façon insidieuse, le désespoir qui conduit des personnes à devenir des fidèles d'assemblées chrétiennes:

Martha, who has chosen the best part, was the spiritual leader of the Apostolic Church near the beach. The congregation was made up of women wanting children, derelict alcoholics who had drunk away family fortunes, and half-wits from a big household where, rumour has it, the men sleep with their own sisters and beget imbeciles. (TEMB p.106)

Comme nous l'avons précisé plus haut, la critique ironique d'Amamu s'adresse aux acteurs de l'évolution de la société, qu'ils soient religieux ou politiques. Dans son délire, le personnage va montrer son évolution ou son retour vers sa religion d'origine, la seule qui, selon lui, n'est pas vaine et pourrait lui apporter la paix. Pour ce faire, il se sert toujours de l'ironie en agençant des fragments de paroles sacrées afin de montrer leur incohérence, pour aboutir à la proclamation du retour des anciennes divinités:

My God, my God, hast you forsaken me?

And they said he was calling on Elias. And he cried with a loud voice:

Father, into your hand I command my spirit

St Luke

Even he I his divinity, make a commendation of himself unto him his father who did forsake him. Unto his father who begat him from his loins in the foetal tunnel of the Holy Mother of God Pray for Us Now and at the hour of Our Death.

Sancta Maria, ora pronobis

Fuerunt mihi lacrimae meae panes die ac nocte

Dum dicitur mihi per singulos dies. Ubi est Deus Tuus?

*I lost him on the way to the gnawing fields of knowledge at where the devotees of Yewe were circling the baobab with pods like breasts of ancient virgins to proclaim the miracle hour of his coming down, to proclaim the epiphany of all Deities.
(TEMB p.49)*

Son agencement de paroles sacrées, ou juxtaposition de fragments, cause une rupture dans laquelle foisonnent des images de textes éclatés. On note au début un intertexte sous la forme typographique d'une citation, tirée du livre de l'évangile selon Marc, qui reprend les dernières paroles de Jésus à sa crucifixion: « Father into thy hands [...] spirit ». A travers cette juxtaposition, l'auteur met en évidence deux évangiles contradictoires sur les dernières paroles de Jésus. Puis, il met en évidence le mystère de la trinité par des paroles confuses, dévoilant l'ambiguïté de la pensée chrétienne: « Even he, in his divinity, makes a commendation of himself unto him his father who did forsake him ». Il inclut ensuite un intertexte sous la forme de plagiat et faisant référence à une prière catholique adressée à Marie. On note que les majuscules renforcent l'ironie: « Holy Mary Mother of God Pray for Us Now and at the hour of Our Death ». Pour accroître la difficulté de compréhension, il insère même un intertexte issu des prières latines adressées à Marie par les catholiques. L'insertion de ces prières met également en exergue le caractère aliénant de leur rabâchage : « Sancta Maria [...] Ubi est Deus Tuus? ». Enfin, il semble sortir de ce foisonnement de textes insensés, pour atteindre l'ordre et l'harmonie dans l'optimisme d'un retour triomphant des divinités ewe: « I lost him [...] where the devotees of Yewe were circling the baobab with pods like breasts of ancient virgins to proclaim the miracle hour of his coming down, to proclaim the epiphany of all deities ». Le personnage principal se retrouve ainsi dans une quête spirituelle qui débute dans le christianisme et se termine dans la religion traditionnelle ewe. Or le retour à la tradition est perçu comme de la folie par les chrétiens : Saint Augustin

fait la liste des stupidités démentes du paganisme dans *La Cité de Dieu*⁸⁵. L'accès d'Amamu à ce monde fantastique peuplé d'esprits aux dénominations ewe sera donc considéré comme de la folie par une société ghanéenne qui se calque sur les cadres de référence culturels et religieux de l'occident. Cependant la tournure finale de l'œuvre sur ce passage déraisonnable du christianisme à l'animisme est aussi ironique si le salut est en fait dans la tradition. L'ironie concerne donc également la tradition philosophique soutenue par Kierkegaard, qui, dans son développement de l'ironie contemplative, parle de l'Homme qui rejette la vanité du monde pour sauvegarder une autre vanité, la religion chrétienne. Ici le personnage considère désormais la religion chrétienne comme vaine au profit du paganisme.

Notre analyse du discours d'Amamu, le principal protagoniste atteint de folie, nous a révélé son ton et sa structure ironique. Les passages poétiques, dont les chapitres sont marqués d'un « a » et qui constituent le fondement de sa pensée, peuvent être considérés comme un monologue intérieur qui accompagne la narration principale. Son ironie s'adresse aux dirigeants et aux élites qui hier étaient des héros nationaux mais qui aujourd'hui ont succombé à la tentation de la corruption que les nouvelles valeurs apportent ; à lui-même et à son peuple pris au piège d'un système dont il est difficile de s'extraire ; au christianisme et à toutes ces religions et sectes qui ont été un vecteur d'aliénation. Le ton mélancolique et l'aspect satirique des phrases donnent au roman un ton ironique plutôt que comique. Lorsqu'on fait une mise en parallèle, il paraît évident qu'Amamu correspond ainsi, à peu de chose près, au personnage de Kierkegaard dont le discours est empreint d'une ironie contemplative car, alors que toute chose autour de lui devient vaine, il sauve la vanité religieuse laissée par ses ancêtres en s'y retrouvant, afin de retrouver le bien-être perdu au contact des valeurs nouvelles. Cependant il convient de noter qu'il y a aussi ironie envers Kierkegaard à cause du rapport entre le christianisme et le paganisme. Lorsque nous considérons le roman dans son ensemble, nous constatons que l'ironie satirique n'est que la partie d'un tout. Il s'agit de la lamentation du chant funèbre Ewe. L'auteur aurait donc puisé dans la stylistique littéraire orale ewe pour donner une forme spécifique africaine à son roman.

⁸⁵ Saint Augustin (Pierre Champagne Labriolle; Jacques Perret), *La Cité de Dieu*, Paris, Garnier Frères, 1960.

C) LE CHANT FUNEBRE

Kofi Awoonor est considéré comme l'un des écrivains africains de l'école pragmatique. Dans ses essais, dans ses poèmes comme dans son roman, *This Earth, My Brother...* il prône une écriture africaine fortement enracinée dans une esthétique propre à la tradition orale et dont les thèmes ont les mêmes objectifs que celle-ci : atteindre une harmonie sociale et politique.

*Kofi Awoonor (formerly George Awoonor-Williams) is one of the African writers of the pragmatic school. In scope and in form, his works represent major landmarks in African literature and critical thought. The writer's role stands out as a major concern in African literary studies. That literature should be functional, like much of oral literature, has been the call of many critics. Some scholars maintain that writers should look inward, making literature an expression of cultural values. Chinweizu, O. Jemi and I. Madubuike are in the vanguard of this cultural nationalism. Others argue that literature should fulfil a specific socio-political role.*⁸⁶

Il apparaît, grâce à une vue d'ensemble du roman *This Earth My Brother...*, que le romancier Awoonor, à travers le monologue d'Amamu, le principal protagoniste fou dans le roman, et le comportement délirant de ce dernier, fait de son œuvre un chant funèbre étendu. Cela a déjà été mentionné par la critique qui voit dans son roman l'expression du chant funèbre ewe⁸⁷. Kofi Awoonor, qui s'est particulièrement investi dans la taxinomie des formes issues de la tradition orale⁸⁸, a mis l'accent sur l'intérêt de l'exploitation du chant funèbre dans ses œuvres et celles d'autres précurseurs. La critique Mary Egun fait une ébauche de la structure du chant funèbre lorsqu'il s'applique à l'écriture :

In Awoonor's hands the dirge retains much the same form he has described in Akpalu's Ewe verse. The poems may be very brief, or extended, but they open with some kind of statement of the mourner's condition, develop through a series of images of the causes of grief, or of the nature of mourning itself, and usually ends

⁸⁶ Mary Egun Modupe Kolawole, "Kofi Awoonor as a Prophet of Conscience", School of Oriental and African Studies, *African Languages and Cultures*, London, 1992, 5: 2, p.125.

⁸⁷ Denis Duerden, *African Art and Literature: The Invisible Present*, London, Heinemann, 1977, p.128.

⁸⁸ Kofi Awoonor, *The Breast of the Earth: A Survey of the History, Culture and Literature of Africa South of the Sahara*, New York, Anchor, 1975.

*with a message or plea. It is a spare, stark, simple form, and particularly in the shorter poems it is the incantatory effect of the series of metaphors of grief which gives the poems their power.*⁸⁹

Le roman commence par un prologue dont le style s'avère être adapté au rite car il se termine par la description d'une cérémonie de deuil organisée par les esprits provenant de la mer. L'effet incantatoire du rituel s'impose comme un élément primordial du chant funèbre. Nous considérons que cette partie du roman provient des notes retrouvées après le décès d'Amamu dans l'asile psychiatrique. Elles constituent donc le monologue intérieur né de son « délire » :

From the sea the worshippers emerged. They were led by a tall man clad in white. Around his head a blue band in which flamed the tail feather of a parrot. He held the long spear rattler and a small group of gong boys followed him beating time to the fall of his rattler that shook with its bells. Then there came an host of women [...] From their lips rose an ululation long, echoing among the fallen walls behind the church bell. Then they would slap their hands over their mouths interrupting for split seconds the long cry. They were looking for the dead, in every corner, in every tin shack, in every fallen-down mud house [...] The leader lifted his hand up into the skies. The followers bent the heads upon the earth. Then they sang a song. A low moan, mournful song of death, and loss. (TEMB p.5-6)

De façon générale, ce passage est l'expression des lamentations et des supplications des hommes adressées aux ancêtres et aux esprits. Pour ce faire, la narration nous indique que ces adorateurs de divinités africaines émergent de la mer. Avant de se présenter à la cérémonie ils ont d'abord procédé à une purification collective. Aussi l'homme dirigeant la procession des fidèles porte-t'il sur lui un vêtement de couleur blanche. Selon les rites africains, cette couleur permet de lutter contre la mort : « En Afrique noire, le blanc est souvent la couleur de la première phase des rites d'initiation, celle de la lutte contre la mort »⁹⁰. En ce qui concerne le roman, il s'agit ici de la mort de la culture ewe, dont sont issus Amamu et l'auteur. Le hurlement qui résonne sur les murs de l'église symbolise la plainte du peuple ewe contre l'aliénation occidentale. Cette plainte s'adresse entre autres aux ancêtres qui veillent sur le peuple: « They were looking for the dead, in every corner, in every tin

⁸⁹ Mary Egun Modupe Kolawole, *Op. Cit.*, p.25.

⁹⁰ Catherine Pont-Humbert, *Dictionnaire des symboles des rites et des croyances*, Paris, Lattès, 1995, p.81.

shack, in every fallen-down mud house ». Suivent la lamentation et l'invocation destinées aux esprits de la nature. Cette phase se déroule en deux étapes. D'abord le leader du groupe lève a main vers le ciel « the leader lifted his hand up into the skies », ce qui signifie qu'il s'adresse à l'être suprême, car le ciel est le « lieu universellement retenu pour exprimer la puissance, l'être suprême, le ciel ordonne l'univers »⁹¹. Ensuite, les adeptes baissent leur tête vers la terre (« the followers bent their heads upon the earth ») sans doute pour invoquer celle-ci, car elle contient des signes :

*La terre, régie par des forces qui échappent à l'homme, est un support de médiation obligatoire avec l'au-delà en ce sens que l'homme possède avec la terre nourricière un lien de dépendance tel qu'il doit, d'une part, invoquer les forces bénéfiques pour s'assurer de sa subsistance et, d'autre part déchiffrer les signes qui s'y expriment. Les procédures rituelles, plus ou moins magiques, qui s'y emploient constituent un des invariants universels les plus forts.*⁹²

Les chants de lamentations qui suivent, viennent renforcer notre propos et corroborer l'idée selon laquelle le prologue reproduit la première étape du chant funèbre qui se distingue aisément par ses caractéristiques rigides.

Le développement du chant funèbre qui, selon le romancier, contient des images faisant allusion aux causes de la lamentation, n'est autre que le discours satirique et ironique d'Amamu que nous avons analysé plus haut dans la section « ironie contemplative ». Ainsi, à travers la critique envers des dirigeants qui reproduisent l'action néfaste des colonisateurs, du christianisme dans son ambiguïté intrinsèque et du peuple pris au piège dans un engrenage social irrémédiable, Amamu reproduit parfaitement le développement du chant funèbre.

Le dénouement du roman par le retour d'Amamu sur son lieu d'habitation a la forme d'un message qui résout le dilemme exprimé dans sa plainte au début du chant funèbre. Après avoir déserté sa maison, Amamu se lance dans un périple qui a pour objectif symbolique de retrouver la terre, héritée de ses ancêtres, dans toute sa pureté. Par analogie il souhaite donc fuir cette terre qui mêle les taudis de Nima et les quartiers résidentiels de l'ouest de la ville. Dans cet endroit situé au bord de l'océan, il fait constamment le rêve de rencontrer une sirène. Kofi Awoonor décrit ce personnage⁹³ comme une divinité aquatique qui apparaît périodiquement aux hommes pour les emmener en voyage dans l'océan. Lorsqu'il arrive à ce

⁹¹ *Ibid.*, p.111.

⁹² *Ibid.*, p.396.

⁹³ John Goldblatt, « Kofi Awoonor : An Interview », in *Transition*, 41, 1972, p.44

lieu de rencontre avec la sirène, il retrouve ainsi l'harmonie et la paix qu'il a tant recherchées pendant sa lamentation :

He had arrived at home at last. The Atlantic breakers boomed across the memory of years; sea gulls careered upwards and downwards above the surf, and rose and crashed into the sand like the madman at the rise of a new moon. The tumult was the signal for the calm that was promised, it was the legend of a final peace.
(TEMB p.179)

Ici le mot "home" porte le sens du repos, de la paix et de la quiétude. Cette allusion à l'agitation du fou à la nouvelle lune vient renforcer l'imminence d'un bien être perdu. Le message du chant funèbre est ainsi une incitation à un retour vers ses racines culturelles, afin de quitter les valeurs du monde moderne qui mène sa société à la ruine.

A travers le discours d'Amamu nous pouvons définir sa folie. Elle est un renoncement au monde en passant par la dénonciation de celui-ci. Le discours du fou est de ce fait marqué par l'ironie contemplative à laquelle s'associe le chant funèbre éwé. Dans son évolution le fou critique l'absurdité du monde qu'il quitte, accompagné de son chant funèbre, pour le monde des ancêtres.

Conclusion du chapitre 3

Les romans *Fragments* et *This Earth, My Brother...* se ressemblent à cause de la structure ironique des discours des fous. L'ironie devient également leur philosophie de vie, leur permettant de faire face aux maux qui minent leurs esprits, mais surtout leur société. Ceci donne la possibilité aux personnages de conserver l'espoir alors même qu'ils expriment leur désespoir face à une situation sociale qui peut sembler désespérée. L'ironie permet ainsi à l'artiste Baako et au visionnaire Amamu d'avoir la possibilité de transcender le conventionnel et d'explorer les voies africaines disqualifiées par la civilisation. La critique dans le discours s'appliquant également à l'échec de la culture africaine mais il semble néanmoins préférer un retour vers des formes culturelles africaines. C'est ainsi que l'on note une « parfaite

harmonie » retrouvée chez le fou lorsque la forme ironique et la lamentation du chant funèbre se marient, lui permettant d'envisager une alternative à sa condition difficile.

Chapitre IV : A Question of Power et la Récurrence thématique du pouvoir comme source du mal dans l'écriture folle

Le roman *A Question of Power*⁹⁴ de Bessie Head offre un cadre fantastique à la folie qui s'empare d'Elizabeth, le personnage principal de l'œuvre. Nous remarquons que la narration, lorsqu'elle décrit les visions délirantes d'Elizabeth, procède par une juxtaposition d'évènements qui brillent par leur ambiguïté et mettent en exergue la relation de pouvoir, allant même jusqu'à mêler des récits divers – produisant parfois un anachronisme - dont le lien s'établit uniquement à travers ce thème. Le roman procède donc à une récurrence thématique qui sert à maintenir le sens dans le récit. Nous constatons sa présence tout au long du roman pour s'ériger en thème central. Cette mise en scène de la relation de pouvoir dans divers domaines et à différents moments de l'histoire, amène le lecteur à concevoir de manière universelle la relation de pouvoir. De ce fait, le discours du fou nous offre une approche globalisante du monde:

For Bessie Head, therefore, inside the head is the place where you can make the links or points of connection – both deadly and of universal potential – which are invisible to the cultural, historical, and racial differentiations aboveground. It is at one level very simple: we are all equally human (the enlightenment claim to

⁹⁴ Bessie Head, *A Question of Power*, Johannesburg, Heinemann, 1974. Les références à ce roman étant tirées de la même édition, nous ne mentionnerons que les initiales AQOP et les pages auxquelles elles renvoient.

*universal citizenship); to which she adds: inside the mind (not so good, but the unspoken, often unspeakable, corollary to the first claim). This is not a million miles from Kristeva's recent comment: 'Only strangeness is universal...let us know ourselves as unconscious, altered, other in order better to approach the universal otherness of the strangers that we are'. Kristeva is too close to the 'universality of the unconscious' here for my linking, but inverting the expected order of things we might say, not that madness is universal, but that madness seems, in this case at least, to be the only way for universality to get a hearing, voice itself, speak. What Head seems to offer through that process could be described as an ethics of universality, on condition of distinguishing it from a universal ethics – shared participation without ethical boundaries as opposed to a laying down of the law.'*⁹⁵

Notre analyse va démontrer – dans une première section - que la récurrence thématique, comme procédé littéraire, est appropriée parce qu'elle contribue à tisser un lien entre les actions et événements dans la folie. Ils semblent ambigus et insensés dès la première lecture, mais leur sens se révèle lorsque l'on regroupe les réseaux sémantiques qui font ressortir l'universalité du pouvoir comme source du mal. L'écriture 'insensée' ou folle⁹⁶, qui se caractérise par une incongruité sémantique, prend son sens à travers le lien établi par le lecteur dans la ressemblance thématique et le caractère universel que cela implique. Le caractère itératif du style semble réellement emprunté au langage des malades mentaux dont le discours contient des unités linguistiques ayant un rapport syntagmatique sans avoir de rapport paradigmatique. Peut-être sans s'en rendre compte Chinua Achebe fait ressortir cet aspect littéraire lorsqu'il traite de l'étrangeté de la ville d'Onitsha et du fou qu'elle abrite:

*Onitsha had always attracted the exceptional, the colourful and the bizarre because it was itself colourful and bizarre. My mother told me of a madman who went to Onitsha long, long ago and found it immensely bewildering. Back in his village he told how everything there was blind (everything of the white man, that is) and proceeded to count off on his fingers: office, police, matches, Alice, Notice.*⁹⁷

Dans son essai Achebe fait ressortir la conception globale du monde chez les fous, c'est ainsi que tous ces différents mots qui se terminent par le son 'isi' (ce qui signifie

⁹⁵ Rose Jacqueline, On the 'Universality' of Madness: Bessie Head's *A Question of Power*, *Critical Inquiry*, 20:3, 1994, p.115.

⁹⁶ Selon l'expression « Mad Writing » de Flora Veit-Wild, *Writing Madness*, Oxford, James Currey, 2006, p.53.

⁹⁷ Achebe Chinua, *Morning Yet On creation Day*, London, Heinemann, 1975, pp.91-92

aveugle) – office, police, matches, Alice, notice – portent également en eux une grave cécité à cause de cette itération sonore significative.

Aussi, dans la deuxième section nous verrons comment le roman adopte un style subversif susceptible de choquer certains lecteurs par son discours obscène. Même si la première partie contient des éléments faisant état de descriptions grotesques, la deuxième partie du roman, intitulée « Dan », se focalise sur ce que Mikhaïl Bakhtine⁹⁸ conçoit comme des images grotesques du corps. L'incongruité sémantique et la récurrence d'images relatives au corps grotesque rapproche ce roman de ceux que Bakhtine classe dans sa théorie du carnivalesque parce qu'elle a pour but de transgresser l'ordre établi par ces formes surprenantes qui n'ont pas pour vocation première d'amuser ses lecteurs. Par ce style discursif proche du carnivalesque, Bessie Head se rapproche d'auteurs tels que Dambudzo Marechera dans *Black Sunlight*⁹⁹. D'ailleurs cet auteur zimbabwéen convient de l'aspect unificateur de ce concept stylistique chez des auteurs appartenant à des horizons divers :

They range from Aristophanes, Lucian, and Apuleus (the first African novelist, perhaps) to Dostoevsky by way of Rabelais and Dean Swift. I add John and Günter Grass and the Nigerian, Wole Soyinka, in The Interpreters. Don Quixote is quite at home. The world of such novels [...] is complex, unstable, satirical, fantastic, poetical, and committed to the pursuit of truth. The hero can travel anywhere in this world and beyond. [...] Odd vantage points offer changes of scale. Heaven and hell are close and may be visited. Madness, dreams, and daydreams, abnormal states of mind and all kinds of erratic inclinations are explored. Scandalous and eccentric behaviour disrupts 'the seemly course of human affairs' and provides a new view of 'the integrity of the world'.¹⁰⁰

Les deux parties du roman intitulées 'Sello' et 'Dan' représentent la dichotomie que l'on fait, de façon manichéenne, entre le bien et le mal. Le carnivalesque comme l'indique Dambudzo Marechera, ou sa dérivée que nous appelons « écriture folle », viennent transgresser cet ordre social conventionnel qui ne tient pas compte de la réalité et que le texte tente de faire paraître comme hypocrite.

⁹⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, 1970, p.368.

⁹⁹ Dambudzo Marechera, *Black Sunlight*, London, Heinemann, 1980.

¹⁰⁰ Neil McEwan, *Africa and the Novel*, London and Basingstoke, MacMillan, 1983, p.66.

A) LA GLOBALISATION ET LE SENS RETROUVE DANS L'INCONGRUITE SEMANTIQUE

Dans les premières pages du roman – du début à la page 19 – le narrateur dresse déjà la situation initiale de l'histoire à travers une prolepse qui annonce la thématique de la relation de pouvoir qui sera récurrente tout au long de l'œuvre. Alors que le narrateur traite d'un problème précis, relatif au racisme des blancs envers les noirs en Afrique du Sud, son discours passe brusquement de ce cas précis à une généralisation du regard méprisant de la classe sociale au pouvoir envers les populations qu'elle dirige:

They were just born that way, hating people, and a black man or woman was just born to be hated. There wasn't any kind of social evolution beyond that, there wasn't any lift to the heart, just this vehement vicious struggle between two sets of people with different looks [...] Once you stared the important power-maniac in the face you saw that he never saw people, humanity, compassion, tenderness. It was as though he had a total blank spot and only saw his own power, his influence, his self. It was not a creative function. It was death. What did they gain, the power people, while they lived off people souls like vultures? Did they seem to themselves most supreme, most God-like, most wonderful, most cherished? Elizabeth felt that some of the answers lay in her experiences in Botswana. That they were uncovered through an entirely abnormal relationship with two men might not be so much due to her dubious sanity as to the strangeness of the men themselves. (AQOP p.19)

Ce racisme des dirigeants blancs est donc assimilé à la 'folie' - «the important power-maniac» - des hommes ayant acquis tout pouvoir vis à vis d'autres personnes. Dans l'évolution de son commentaire le narrateur impose cette généralité thématique du pouvoir comme source du mal au point qu'elle devient l'objet principal de l'intrigue. L'on passe donc du blanc raciste à la racine de ce comportement au caractère universel de l'homme détenant le pouvoir, «the power people». Un pouvoir qui rend égoïste et orgueilleux, à cause d'une impression de supériorité absolue comme l'indiquent les superlatifs «most God-like, most wonderful, most cherished.» Comme le narrateur l'annonce à la fin de ce paragraphe, toutes ces questions auront une réponse dans les actions se déroulant dans les moments de folie.

La narration présente les principaux personnages fantastiques du délire d'Elizabeth : Sello et Dan. Ils sont respectivement considérés comme les principaux agents du bien pour le premier et du mal pour le second. Au début du roman Sello est présenté comme un être d'une

extraordinaire bonté dans sa quête permanente du bien, au point qu'Elizabeth associe son nom à celui d'un Dieu adoré universellement. Il ressemble et porte le nom de l'homme le plus apprécié dans le village de Motabeng. Sa sagesse et son intelligence au service d'une grande élévation d'esprit ont fait de lui le mentor d'Elizabeth:

She seemed to have no distinct face of her own, her face was always turned toward Sello, whom she had adored. At least that was her stand in the few perceptions which awakened in her. She seemed to have only been a side attachment to Sello. The nearest example she could give to it, was that of a Teacher and his favourite disciple, such as many religious men had had. There were so many impressions of Sello as this religious man that she had a feeling that he was somewhat a gymnast concerning these things, that his past life had pervaded the whole earth. (AQOP p.25)

Le commentaire du narrateur au sujet de la relation entre Elizabeth et Sello traduit l'exaltation religieuse que ce dernier peut susciter en elle. Le cadre religieux et universel auquel elle associe tout son savoir et le rapport de soumission que cela implique tend à rabaisser cette dernière et à donner encore plus de pouvoir à ce personnage qu'elle voit dans ses rêves. Elle conçoit la supériorité spirituelle de Sello comme étant universellement admise: « There were so many impressions of Sello as this religious man that she had a feeling that he was somewhat a gymnast concerning these things, that his past life had pervaded the whole earth. » Jusque là, la narration implique une critique envers les relations hiérarchiques religieuses qui rabaisent les simples membres des diverses communautés. Car, émerveillée par cette quête d'élévation dans le bien, Elizabeth ne s'accorde aucune réflexion, même lorsque son mentor exerce un abus de pouvoir. D'ailleurs, à la suite de sa description et de son commentaire à l'égard de Sello, le narrateur, sans faire de jugement sur l'aspect néfaste de son pouvoir, laisse le lecteur juger de son caractère abusif et du manque de discernement d'Elizabeth:

Sello said some strange things about women. He said he 'killed' them. Was it sheer coincidence? There was an unpleasant sort of man who constantly waylaid Elizabeth in the village, his eyes full of meaningful glances. He always began: 'I want to tell you something about Sello,' then he'd look over his shoulder. 'I come from the same place as you, and they want to tell us we can't fight their people. I don't care. If I find a man in bed with my wife, I'll fight him. If you want to know

some things about the people here, I'll tell you.' She disliked the heavy suggestiveness in his eyes, but was later very astonished when Sello referred to the matter himself: 'It's quite true. He found me in bed with his wife. I felt sorry for the man but I had to kill his wife. She was like a raging beast. She's quite harmless now.' [...] Sello was never explicit about this 'killing' business. He said he had 'killed' several women. He said it in an aloof, detached way, as though it were simply part of a job he was on. (AQOP pp.27-28)

Ce paragraphe et celui qui précède, réalisent la récurrence thématique du pouvoir comme source du mal. D'abord, dans le premier paragraphe la narration nous montre comment la considération dans une relation de pouvoir passe facilement à une vénération sinon à une adoration de celui qui enseigne et maîtrise la philosophie spirituelle. Puis le second nous dévoile l'aboutissement du comportement de celui à qui l'on confère du pouvoir. Ce passage met en lumière la genèse du mal, par l'entremise du pouvoir, dans le droit de vie et de mort sur ses semblables. A ce propos, Sello s'érige comme un être ayant le droit d'évaluer, de 'tuer' et de ramener à la vie ceux qui, selon lui, n'ont pas un comportement convenable. Cette action qui consiste à mourir et revenir à la vie fait allusion au principe de réincarnation. Il véhicule l'idée selon laquelle les êtres vivants font l'expérience de plusieurs vies successives. Ils ont la possibilité de se racheter de leurs vies antérieures qui n'ont été qu'illusoires à cause de la croyance en la réalité du monde, alors que la seule réalité est de Dieu¹⁰¹. Le pouvoir religieux qui consiste à prendre la vie s'avère abusif. De plus, il fait ressortir l'aspect sexiste de la religion qui tend à faire reposer sur la femme la responsabilité du péché: « Sello said some strange things about women. He said he 'killed' them. Was it sheer coincidence? [...] He said he had 'killed' several women. He said it in an aloof, detached way, as though it were simply part of a job he was on. » La considération banale qu'il a de cette tuerie et l'insistance du personnage à vouloir purifier les femmes confirment notre propos selon lequel la religion entretient une relation de pouvoir hiérarchique et sexiste qui engendre un abus de pouvoir dans les deux cas.

Deux actions en rapports avec la relation de pouvoir et qui peuvent paraître insensées aux yeux du lecteur se déroulent devant Elizabeth. Ce sont des intertextes tirés des textes sacrés du christianisme et du bouddhisme. Dans la première, un homme asiatique ayant le

¹⁰¹ Jean Vernet, *La réincarnation*, Paris, Press Universitaire de France, 1995, p.28.

même aspect physique que Sello, le personnage imprégné de spiritualité, se sert de sa fonction d'agent du bien de façon diabolique dans le but de ramener Bouddha à la vie:

'He refused to live again. I had to use evil to draw him back to life again. I had work to do, and there was no one who could work with me like you can. We shared everything. He had a wife. I made a false promise to her: «if you help me to pull him down, he will be yours, forever.» She agreed.' (AQOP p.33)

Dans ce contexte, nous comprenons qu'Elizabeth se substitue à la femme de Bouddha, elle obéit au doigt et à l'œil à celui qu'elle considère comme un gymnaste de la spiritualité. Ceci peut aisément se remarquer alors qu'il détermine le rôle d'Elizabeth dans la tâche qu'il était sur le point d'accomplir: "I had work to do, and there was no one who could work with me like you can. We shared everything. He had a wife. I made a false promise to her ». Le romancier fait ainsi un amalgame entre toutes celles qui s'en tiennent à la volonté d'une personne détenant un haut grade spirituel, réalisant une métonymie à travers le personnage principal. Sello, qui symbolise le Dieu suprême, lui demande de ressusciter Bouddha en échange de leur union éternelle. Puis elle accepte de participer à la mort de son conjoint pour un objectif qu'elle n'atteindra jamais car la promesse de Sello n'est réalisable que par la seule volonté du conjoint: «I made a false promise to her: «if you help me to pull him down, he will be yours, forever.» Quand bien même l'objectif de l'asiatique serait de provoquer la réincarnation de Bouddha, le maître spirituel, son pouvoir est également source de mal. Avec cet autre personnage dont le comportement et l'aspect physique ressemblent à ceux de Sello, le romancier fait un usage de la métonymie qui tend à opposer deux groupes de personnages : les personnages naïfs, victimes d'abus du pouvoir religieux, et les personnages dont le pouvoir pousse à réagir de façon négative.

Dans l'action qui suit, Elizabeth se trouve aux côtés du roi David, personnage biblique. Elle vit une scène dans laquelle elle use abusivement de son pouvoir à l'instar de l'Asiatique ressemblant à Sello. Elle prétend avoir eu le droit de tuer une femme monstrueuse afin que cette dernière puisse se racheter dans une nouvelle vie. L'intertexte biblique fait allusion à Bethsabée la femme d'Urie. Ce dernier est un autre personnage de la Bible que le roi David fit envoyer en première ligne d'une bataille pour qu'il se fasse tuer. En se débarrassant de lui, l'objectif de David était d'épouser Bethsabée qui était enceinte de lui. Il ressort du texte qu'Elizabeth considère que les fautes d'adultère et de complot reviennent à Bethsabée plutôt

qu'à David. Elle n'a d'autre choix que de commettre ce meurtre, fidèle aux idées de son maître spirituel Sello, afin qu'elle puisse se racheter dans une autre vie :

The crowd of people who had watched everything pointed to the monstrous woman: 'What do you say about the blood on your hands?' Elisabeth said: 'I killed, yes, but from that day she became a follower of the lord.' They turned to Sello and said: 'Give up your control of her life.' He turned to a wall where there was a safe, opened it and took out a small box which he handed to Elisabeth. He looked at Elisabeth with intense sadness and said: 'From now onwards your comings and goings are your own affair,' then he turned aside and said in a voice full of tears: 'I can still count my treasures.' As though stricken with sorrow at his sorrow, the crowd of people knelt down softly and bowed their heads to the ground. Elisabeth had no vesture garment left. It did not matter who had planned evil. It was always there, the plan. But deeper still was human passion. There seemed to be no safeguard against it, no nobility powerful enough to counter it, no depths to which the soul could not sink... 'David wrote a letter to Joab, and sent it by the hand of Uriah. And he wrote in the letter, saying, Set ye Uriah in the forefront of the hottest battle and retire ye from him, that he may be smitten and die.' (AQOP pp.33-34)

Le narrateur présente l'abus de pouvoir à deux niveaux dans le texte. D'abord celui que nous avons constaté à travers l'influence de Sello et qui consiste à imposer un ordre social religieux quel qu'en soient les moyens. Puis il décrit la conception religieuse qui fait reposer l'origine du mal sur la femme à cause de son pouvoir de séduction. Mais, sans doute afin de rappeler au lecteur le partage des responsabilités - ce que ne peut saisir le sectaire dominé par son maître à penser - l'action se termine par un passage biblique faisant référence à la responsabilité du roi David dans la mort d'Urie. Le premier avait pour intention de prendre Bethsabée – la femme du second - pour femme et il n'a trouvé d'autre moyen que d'envoyer Urie en première ligne du front de guerre pour qu'il se fasse tuer. Urie est décédé comme le roi l'avait prévu. Sachant qu'elle était désormais libre, David a pris Bethsabée pour épouse, mais la suite du récit biblique nous dévoile le châtement de Dieu et la repentance du couple. Ce passage, historique pour certains ou mythologique pour d'autres, met surtout en exergue la responsabilité du roi qui a usé de son pouvoir pour éliminer celui qui entravait sa relation avec Bethsabée.

La mise en scène du caractère néfaste de la relation à Dieu est évoquée de façon à mettre en évidence l'origine du mal dans la relation hiérarchique qui s'établit. L'empreinte du

cynisme, dirigée contre la religion, s'inscrit donc dans la narration. Il est dit dans celle-ci qu'Elizabeth prête à Sello les qualités d'un Dieu au point de l'adorer. Elle instaure une relation hiérarchique dans laquelle elle s'inscrit en tant que disciple n'ayant d'autre réflexion que celle du maître. Alors que Sello décide de rendre à Elizabeth sa liberté de penser, il évoque pour cette dernière, de manière voilée, l'origine divine du mal dans le rapport qu'ils ont entretenu:

'I thought too much of myself. I am the root cause of human suffering.' There was no warning. There was no explicit statement – here I am, with a height of goodness you cannot name; there I was, at some dim time in mankind's history, with a depth of evil you cannot name. Here I am, about to strip myself of my spectacular array of vesture garments as they said I ought to, and to show my own abyss. There are so many terrible lessons you have to learn this time; that the title God, in its absolute all-powerful form, is a disaster to its holder, the all-seeing eye is the greatest temptation. It turns a man into a wild debaucher, a maddened and wilful persecutor of his fellow men. He said none of this. Only at times when a wild terror overcame her mind did he step in with the kinds of statements that restored her mental balance. (AQOP pp.36-37)

Le narrateur nous dévoile le côté sombre de toute entité divine qui puisse exister. Ceci se vérifie par l'usage d'un 'G' majuscule dans 'God' pour désigner non pas uniquement le Dieu du judaïsme, mais pour englober également toutes les entités divines suprêmes. L'usage du 'G' majuscule pour désigner tout Dieu dans le roman s'avère être totalisante et s'appuie sur l'aspect universel du caractère divin.

Alors que deux nouveaux personnages apparaissent dans le délire d'Elizabeth, leur attitude face à cette dernière reproduit la thématique de départ par le rapport qu'ils établissent avec celle-ci. Alors qu'Elizabeth veut globaliser le titre de Dieu, en y incluant tous ceux qui élèvent leur esprit et le mettent au service du bien, le double de Sello, vêtu d'un ensemble marron et accompagné de Méduse, réfute cela afin de ne pas contribuer au bien être de tous les Hommes mais plutôt de ceux qu'ils auront choisi. Ce nouveau visage de Sello représente sans doute une autre facette de sa personnalité:

There was a strange parallel in her observations to mankind's myth – they began to seem vividly true. Nearly every nation had that background of mythology – looming monstrous personalities they called the 'Gods', personalities who formed the base of their attitudes to royalty and class; personalities whose deeds were hideous and

yet who assumed powerful positions, presumably because they were in possession of thunderbolts, like the Medusa. Then again the story was shaded down to a very personal level of how a man is overwhelmed by his own internal darkness; that when he finds himself in the embrace of Medusa she is really the direct and tangible form of his own evils, his power lusts, his greeds, his self-importance, and these dominate him totally and bring him to the death of the soul. His only comment on the Osiris-Isis story was: 'It was the first work we did together and the first life you lived after your soul had been created. My death at that time broke the hold she had over me. (AQOP p.40)

Ce passage est fort à propos dans notre étude parce qu'il met en avant l'aspect récurrent de la thématique du pouvoir comme source du mal à travers des mythes issus de civilisations différentes : l'effet d'incongruité dans l'usage symbolique des personnages de Méduse de la mythologie grecque puis d'Osiris et d'Isis de la mythologie égyptienne, disparaît lorsque l'on devient sensible à la thématique qui les lie dans le récit. Méduse dans la mythologie grecque était un monstre au corps de femme et dont le regard changeait les hommes en pierre. L'attrait des hommes pour le corps féminin a été fatal à ceux qui n'ont pas pu s'empêcher de regarder cette Gorgone. Méduse symbolise ainsi la séduction des choses de ce monde comme le pouvoir et la richesse, dont on devient l'esclave lorsqu'on les convoite. Son action dans le roman consiste à attirer les hommes de pouvoir afin qu'ils soient tentés d'abuser de leur influence. Une fois qu'ils sont pris au piège, ils cherchent à se maintenir dans cette position, figés comme les hommes en statue de pierre métamorphosés par la Méduse. Cette analyse correspond à l'analyse marxiste selon laquelle la classe dominante se sert de l'idéologie pour se maintenir au pouvoir. Quant au mythe égyptien, il est utilisé pour montrer comment la mort et la résurrection d'Osiris¹⁰² ont permis à ce dernier d'atteindre le stade de la plénitude par une réincarnation divine qui l'a complètement éloigné du pouvoir et de ses tentations diaboliques. La mise en parallèle qui s'opère vient faire le lien avec l'effet néfaste du pouvoir : « the story was shaded down to a very personal level [...] to the death of the soul. » Cet effet du pouvoir est comparé à la mort de l'âme, ce qui est proche des images récurrentes que nous trouvons dans les récits sur les hommes que le pouvoir a rendu fou.

De façon générale, la narration affirme que les hommes de pouvoir et tous ceux qui sont hiérarchiquement plus élevés que les autres sont fous. On note à plusieurs reprises que le

¹⁰² Aude Gros De Beler, *Les Anciens Egyptiens*, Paris, Errance, 2003, p.172.

narrateur et Elizabeth les qualifient de fous lorsque leurs actes sont inspirés par l'impression de pouvoir absolu qu'ils peuvent donner à leurs semblables. En outre, l'écriture folle, qui se caractérise par l'anachronisme et l'amalgame des mythes¹⁰³, cause une ambiguïté sémantique dans le prolongement des événements de l'histoire. Mais le fil conducteur du récit se retrouve lorsque l'attention du lecteur reste focalisée sur la récurrence thématique du pouvoir comme fondement de l'émergence du mal. L'aspect itératif de ce thème et la présence de multiples images métonymiques ont pour effet d'englober, voire, de généraliser ces conceptions du pouvoir, jusqu'à les rendre universelles. L'ordre est ainsi subverti par l'écriture folle et par les conceptions cyniques qui brisent la dichotomie manichéiste du bien et du mal, présente dans les invectives simplistes du racisme, pour montrer que les aspects positifs et négatifs sont intrinsèques chez l'homme, mais qu'il faut chercher l'origine du mal dans la conscience qu'il a de son pouvoir envers l'autre. A ce propos, la section qui suit traite principalement de la même récurrence thématique à travers la relation grotesque qu'Elizabeth va entretenir avec Dan.

B) LA RELATION DE POUVOIR A TRAVERS L'IMAGE GROTESQUE DU CORPS

Nous observons dans ce roman de Bessie Head que la problématique de la relation de pouvoir comme source du mal est également introduite par des descriptions en hyperbole de l'image du corps. Les passages qui nous intéressent, parce qu'ils prédominent dans la mémoire du lecteur, sont ceux qui font ressortir ces images grotesques. L'usage du grotesque est disséminé dans tout le roman, mais la relation qu'Elizabeth entretient avec Dan, ce personnage intrigant opposé à Sello le moine, va « enrichir » l'œuvre de ce style littéraire incongru. L'auteur a sans doute voulu mettre l'accent sur la forme que peut prendre cette société paternaliste par l'intermédiaire de ce procédé qui se sert de l'hyperbole et des exagérations

¹⁰³ “In his hands, she lives over and over again the torments of mankind's past and present history. To explore the reality of this power-machine in human history Head takes a comprehensive imaginative sweep through world religions, cultures, and myths from Osiris, Medusa, Buddha and even Christ. Through all these Head explores the operations of evil in human affairs, for the question of good and evil is an over-riding concern in this work.” Virginia Ola, “Power and the Question of Good and Evil”, *The Tragic Life: Bessie Head and Literature in South Africa*, Trenton (New Jersey), Africa World Press, 1990, p.70

dans un but critique. Mikhaïl Bakhtine donne les principales caractéristiques de ce style dans son étude sur l'œuvre de François Rabelais :

Ces mêmes exagérations se retrouvent dans les images du corps et de la vie corporelle, ainsi que dans d'autres images. Mais ce sont dans celles du corps et celles de la nourriture qu'elles sont le plus nettement exprimées. C'est là aussi qu'il faut chercher la source principale et le principe créateur de toutes les autres exagérations et hyperboles de l'univers Rabelaisien, la source de toute profusion et surabondance. L'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du style grotesque.¹⁰⁴

Il se noue une passion démesurée qu'Elizabeth éprouve pour Dan, reproduisant ainsi le type de relation qu'elle a entretenu avec Sello le moine. La relation de domination s'établit à nouveau, laissant ainsi la possibilité à Dan d'exercer son pouvoir sur elle. Tout comme Sello le moine, ce personnage n'est que le fruit de son imagination onirique même s'il existe dans la réalité. Comme cela a été précisé plus haut, les personnages Sello et Dan semblent constituer de manière symbolique la dichotomie simpliste du bien et du mal structurant ainsi l'œuvre en deux chapitres. Sello représentant le bien et Dan le mal par qui le thème du pouvoir et les images du grotesque vont se multiplier. Par l'intermédiaire de Dan, Elizabeth va faire émerger l'ordre social paternaliste qui se définit principalement par la relation de pouvoir qu'elle a assimilée mais qu'elle a toujours refusé d'adopter.

Dan est surtout présent dans la deuxième partie du roman parce qu'il succède à Sello dans la direction de la vie d'Elizabeth, exerçant sur elle le pouvoir d'un conjoint phallocrate, lui exposant sa virilité lors de ses rapports avec ses nombreuses maîtresses. D'abord, il lui impose la présence d'une de ses concubines ayant une puissance sexuelle impressionnante. Son nom, la couleur de sa peau et ses capacités sexuelles, confirment la représentation stéréotypée de la femme noire dans le regard occidental:

In a twinkling, a woman shot into the room, later to be known as B...., The Womb. She was a local woman. She wore a black silk dress. It clung tightly to her heavily-built body. She bent over at an angle and raised one thick, firm leg half-way in the air, like a ballerina. Her face glowed with the same light that lit up the flowers

¹⁰⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Op. Cit.*, p.302.

nestling in the grass of the garden of Eden. She stood unshakeably on one leg. She had a broad firm back. The implication cried loudly: 'You can't do that. Why, you'd wobble like hell and topple over.' So it was right for him to say: 'She'll serve as the balance between us.' No further explanations were given of what was really a puzzling statement. What did it really mean? [...] Anything toppled her over, a thunderbolt, a command, any suggestion of powerful assertiveness. (AQOP p.115)

Dan, le nouveau partenaire d'Elizabeth, lui relate l'une des aventures qu'il est sur le point d'avoir, mettant l'accent sur les capacités sexuelles de sa partenaire. La scène est décrite avec un peu de retenue, même si elle suggère l'acte sexuel en lui-même. Le nom de la partenaire, 'the Womb', laisse déjà entendre qu'elle utilise de manière démesurée son organe sexuel, mais également que Dan, le séducteur, réduit la femme à cet organe. La position qu'elle adopte suggère non seulement l'imagination mais également la dextérité de cette dernière, en ce qui concerne l'acte en lui-même. Elizabeth, ne s'intéressant qu'aux choses qui élèvent et nourrissent son esprit, a complètement occulté toute véritable relation amoureuse avec un homme. C'est ainsi que Dan justifie son 'infidélité' vis-à-vis d'elle, lorsqu'il assouvit ses désirs sexuels avec 'The Womb' afin d'équilibrer leur relation. La narration nous fait savoir qu'Elizabeth est naïve et facilement influençable. Ceci explique qu'elle n'ose pas opposer un refus lorsque Dan lui fait une proposition indécente et insensée : « She'll serve as the balance between us ». Ce pouvoir de Dan sur Elizabeth symbolise la relation conjugale lorsque le rapport machiste est accepté par la conjointe. Ainsi, ni le cynisme, ni le non-sens de la proposition masculine ne peuvent faire l'objet d'une objection ou d'une critique. La narration décrit les origines problématiques d'Elizabeth : classée dans la race des métis d'Afrique du Sud, elle est née d'une femme blanche et d'un homme noir. Or la description de la couleur de peau de la femme laisse entendre qu'il faut tenir compte de la supériorité sexuelle et raciale du véritable noir par rapport au métis. C'est dans ce sens que cette femme s'autoproclame supérieure à Elizabeth car les stéréotypes raciaux veulent que les métis soient considérés comme des personnes sexuellement inférieures aux noirs de souche. Frantz Fanon soutient que l'inconscient collectif, qui est culturel, est de la même manière intégré par le colonisateur et le colonisé. Ces derniers ont ainsi le même inconscient culturel :

Mais l'inconscient collectif, sans qu'il soit besoin de recourir aux gènes, est tout simplement l'ensemble de préjugés, de mythes, d'attitudes collectives d'un groupe déterminé [...] Cet inconscient collectif est culturel, c'est-à-dire acquis. De même

*qu'un jeune campagnard des Carpathes, dans les conditions physico-chimiques de la région, verra apparaître chez lui un myxoedème, de même un nègre comme René Maran, ayant vécu en France, respiré, intégré les mythes et préjugés de l'Europe raciste, assimilé l'inconscient collectif de cette Europe, ne pourra, s'il se dédouble, que constater sa haine du nègre.*¹⁰⁵

Il sera donc aisé de comprendre que le noir, le métis ou le blanc a au plus profond de son être des préjugés raciaux et la relation de pouvoir que cela implique. Toutes ces dénominations raciales qui existent en Afrique du Sud conçoivent ainsi que le noir est fixé au génital car dans l'imaginaire occidental il serait resté à l'état primitif, enclin à une sexualité sans bornes: « Pour la majorité des blancs, le noir représente l'instinct sexuel (non éduqué). Le nègre incarne la puissance génitale au-dessus des morales et des interdictions [...] Nous avons montré que le réel infirme toutes ces croyances. Mais cela se place sur le plan de l'imaginaire, en tout cas sur celui d'une paralogique. »¹⁰⁶ Si l'on s'en tient à ces stéréotypes, Elizabeth étant issue de l'union d'un noir et d'une blanche, il est évident qu'elle ne possède pas entièrement les qualités présumées de chacun de ses parents. Dan se sert de cette caractéristique pour la rabaisser lorsqu'il fait apparaître une autre de ses concubines noires aux capacités sexuelles toujours impressionnantes. Elle est systématiquement comparée à Elizabeth aux regards de stéréotypes issus de la représentation du noir :

'I like girls like this with that kind of hair. Your hair is not properly African.' She wasn't the usual sort of girl. She was a specialist in sex. A symbol went hand-in-hand with her, a small sewing-machine with a handle. 'She can go with a man the whole night and feel no ill-effects the next day, provided you stimulated her properly,' Dan explained. The stimulation worked like a sewing-machine; turn the handle with a big swing, then the needle rattles up and down; turn the handle again and so on. It looked as if the key to it was her penny-button tickled [...] You are supposed to feel jealous. You are inferior as a Coloured. You haven't got what that girl has got. The records went round and round in her head the whole day. He turned on a record of whatever happened to be the issue of the moment. The poor man had been sent into the job with a leprosy-like fear of Coloureds or half-breeds. That was one of his favourite records. He was afraid he might have to touch the half-breed at some time and contaminate his pure black skin, because he turned

¹⁰⁵ Frantz Fanon, *Peau Noire Masques Blancs*, Op. Cit. p.152.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.143.

these records on so violently that they reached pitches of high, screaming hysteria in her mind. At one time she paused and puzzled it out. It strangely resembled the first record she had heard: 'Dog, filth, the Africans will eat you to death.' As soon as he noticed she was catching on to something, he made a bold admission: 'It was I. You were so loyal to that fool Sello in spite of what they were doing to you.' [...] But he thrust black hands in front of her, black legs and a huge, towering black penis. The penis was always erected. From that night he kept his pants down; after all, the women of his harem totalled seventy-one. (AQOP pp.127-128)

Le surnom Miss sewing-machine (mademoiselle machine à coudre), évoque l'action frénétique de l'acte sexuel qu'elle est capable de pratiquer, confirmant l'idée préconçue du regard de l'Homme civilisé sur la femme ou l'homme noir et leur puissance sexuelle hors norme. Cette femme puissante est comparée à Elizabeth, qui, toutefois, selon les préjugés dominants, ne l'égale pas sur le plan sexuel car, comme son identité raciale l'indique, elle est mi-blanche mi-noire (half-breed). Elizabeth, de par son identité métisse, serait donc inférieure aux noirs de souche à cause de son infériorité sexuelle. En plus de cette infériorité d'une femme vis-à-vis d'une autre, Dan réitère la domination de l'homme noir sur la femme noire et par déduction la femme métisse, par le symbole de son pénis qu'il maintient en érection devant Elizabeth. La description hyperbolique des mensurations de son sexe et le nombre de ses partenaires renforcent le pouvoir et la puissance du noir face à la métisse, Elizabeth, qui n'ose pas mettre un terme à cette relation. La douleur d'Elizabeth se situe dans l'aspect horrible et intenable des images que Dan lui présente. L'imagination d'Elizabeth reproduit à nouveau la relation de pouvoir par l'intermédiaire de sa relation intime avec Dan. Son comportement docile la mène à une torture mentale. Le grotesque s'inscrit ici comme le caractère descriptif du mal qui ronge Elizabeth au plus profond d'elle lorsqu'elle subit les ébats sexuels et la nudité qui lui est imposée. Il apparaît donc que le pouvoir s'enracine dans la sexualité.

On note que la thématique itérative du pouvoir comme source du mal se renouvelle d'abord dans la relation intime passionnée sans recul, mais également dans les préjugés raciaux nés de l'imaginaire occidental. Le personnage principal, qui souffre du spectacle ignoble des images du corps grotesque, paraît elle-même actrice de ces préjugés raciaux de par l'ancrage mental de toutes ces représentations lors de ses cauchemars.

Conclusion du chapitre IV

A Question of Power se caractérise par la synonymie entre pouvoir et folie. Cela implique que le maître est fou mais aussi qu'il rend fou ses disciples et ses victimes. Or ces deux catégories, parce qu'elles sont dépourvues de pouvoir, ne peuvent ni échapper ni résister à l'accusation de folie que le maître a le pouvoir de leur infliger. Les asiles sont donc peuplés par les victimes des fous. L'écriture folle qui s'efforce de reproduire le rêve cauchemardesque fait intervenir l'anachronisme et l'amalgame qui s'avèrent être efficaces pour l'effet escompté. L'itération thématique et la métonymie, en psychanalyse la condensation, n'ont d'autre effet que de produire du sens dans cette confusion sémantique, par une prise en compte du sens qui globalise, généralise, voire même universalise les thèmes récurrents. En outre, les impressions de l'inconscient collectif sont mises à nu, révélant, par l'intermédiaire du grotesque, les préjugés et stéréotypes cachés parfois au plus profond de l'être. Ce style littéraire permet donc de décrire la folie du pouvoir via la représentation de la relation sexuelle machiste. Notre étude va s'orienter vers cette dimension psychanalytique dans la deuxième partie, afin de mettre en avant les causes de la folie d'Elizabeth.

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

L'analyse des conceptions de la folie révélées par les textes nous a confirmé sa diversité en tant que thématique littéraire. Les auteurs, même lorsqu'ils semblent recourir aux mêmes procédés narratifs dans un cadre historique et social identique, n'ont pas les mêmes stratégies d'exploitation de la folie dans la chose littéraire.

Dans son roman, la tâche d'Achebe a été de révéler autour de quoi s'articule la folie chez les Igbo, puisant dans la richesse rhétorique du terroir. Ainsi, l'aspect moral du conte, des métaphores et des proverbes, nous amène à concevoir la folie en tant que manifestation de transgression culturelle puis châtement réservé au contrevenant.

Ngugi Wa Thiong'o, pour sa part, conduit le lecteur à une appréhension syncrétique de la folie. Au début de l'œuvre, les conceptions religieuses – africaines et chrétiennes – sont évoquées implicitement ou explicitement, sans créer de confusion, mais de telle sorte qu'elles s'harmonisent à travers leurs complémentarités : les hallucinations de Mugo, lui conférant le rôle de prophète dans sa communauté, coïncident avec le regard que le peuple lui porte, rempli de gratitude pour sa contribution dans la lutte pour l'indépendance, jusqu'à élaborer un mythe autour de sa personne. Cependant la folie s'affuble d'un sens négatif lorsqu'elle est provoquée par un esprit individualiste dont le raisonnement égoïste nie les valeurs de solidarité communautaire sur lesquelles se fondent les traditions africaines. La folie devient

donc la manifestation de la culpabilité, mais, ironiquement, sa guérison doit passer par une autre folie, celle de la sagesse chrétienne.

Les auteurs ghanéens, Kofi Awoonor et Ayi Kwei Armah, se rejoignent dans leur approche de la folie à travers l'ironie des personnages principaux qui agissent dans le cadre des devoirs qui leur demandent de servir leur communauté. Le fou est donc celui qui manipule l'ironie dans son expression et son comportement pour le service de sa communauté. Même si cette forme rhétorique contribue à la conception d'un lendemain meilleur pour la société, la tendance essentialiste de *This Earth, My Brother...*, renforcée par sa structure de chant funèbre, laisse le lecteur dans l'ambivalence étant donné que la folie du personnage principal ne laisse entrevoir aucune évolution concrète, contrairement à celle du personnage principal de *Fragments* qui est soutenu dans son engagement alors même que la société le rejette.

Dans le parcours onirique et la réflexion personnelle du personnage principal du roman de Bessie Head, il ressort que la folie a partie liée avec le pouvoir au point de confondre les deux termes dans la synonymie. L'écriture folle de cette narration onirique se caractérise ainsi par l'anachronisme, l'amalgame et le grotesque qui deviennent significatifs lorsque le lecteur tient compte de l'itération thématique et de la métonymie.

Ayant mis en évidence les différentes conceptions de la folie dans les textes de nos auteurs, il convient pour la suite de remonter jusqu'aux origines de celle-ci afin d'en découvrir les causes selon les contextes coloniaux et post coloniaux dans lesquels elles interviennent dans les narrations. La deuxième partie de notre étude va ainsi se focaliser sur le lien entre colonialisme et folie, d'une part, puis entre post colonialisme et folie, d'autre part.

DEUXIEME PARTIE :

COLONIALISME, NEO-COLONIALISME ET FOLIE

La littérature africaine est en grande partie liée à l'imaginaire du monde colonial qui voit des conceptions culturelles s'affronter. Le normal et le fou changent sur le plan du sens et des causes de leurs manifestations selon que l'on tient compte de l'un ou de l'autre des discours des autochtones et des colons. Colonisés et colons se lancent la pierre, chacun imputant à l'autre des signes de folie. Les œuvres dépeignent donc cette époque, qui voit le « fardeau de l'homme blanc » prendre la forme de recherches scientifiques et d'expériences en tout genre, afin de déterminer les causes de la folie et les moyens de réhabiliter la personnalité africaine.

Les œuvres ayant pour cadre historique les indépendances africaines ne sont pas en reste quant aux accusations de folie, mais cette fois-ci ce sont les autochtones en marge qui sont aux prises avec la communauté.

La subtilité des textes va démontrer que la folie provient des discours de la colonisation ou de la décolonisation et que les colonisés ou les anticonformistes en sont les victimes.

A travers une lecture historique sociologique et psychanalytique, notre étude va déconstruire le discours colonial et néocolonial afin de déterminer qui sont les véritables fous et quelles sont les causes de leur maladie.

Chapitre I/ La colonisation et le désordre psychique

La littérature africaine, soutenue par quelques théoriciens sociologues, historiens et psychiatres, a consacré nombre de ses ouvrages à la peinture de la rencontre entre l'Occident et l'Afrique à travers des thématiques qui ont accordé peu d'éloges à la colonisation. Ayant été écrites peu de temps après les indépendances, ces œuvres littéraires traitent principalement de l'oppression, et du conflit des cultures qui ont été à l'origine de graves préjugés dans l'esprit des colonisés. Avant d'écrire son premier roman, Kofi Awoonor a été d'abord connu pour ses talents de poète dont les tropes insistaient sur le baiser mortel de la culture occidentale. Dans son poème intitulé « The Cathedral »¹⁰⁷ il s'attaque à la religion chrétienne qui selon lui a pour objectif de mystifier les peuples afin de mieux les asservir. L'avènement de la religion chrétienne a été également la cause de conflits tribaux entre les peuples habitant les sommets de montagnes voisines dans *The River Between*¹⁰⁸ de Ngugi Wa Thiong'o. Le roman met en avant la rupture orchestrée entre les deux sommets par les adeptes les plus zélés, des chrétiens peuplant Makuyu et des traditionalistes peuplant Kameno. Le même auteur a dépeint également comment la cohabitation entre colons et autochtones a parfois

¹⁰⁷ Kofi Awoonor, *Night of my Blood*, Garden City, Doubleday, 1971.

¹⁰⁸ Ngugi Wa Thiong'o, *The River Between*, London, Heinemann, 1965.

débouché sur des guerres de libération, dans *Weep Not Child*¹⁰⁹, roman qui met en scène la rupture et le traumatisme qui déchirent la famille de Ngotho lors de la lutte pour l'indépendance kenyane. L'Afrique du Sud sous le régime de l'Apartheid ressemble aux autres pays d'Afrique pendant la période de colonisation. Ceci transparaît dans sa littérature qui met l'accent sur le traumatisme issu du racisme exercé par les populations blanches au pouvoir. Dans *Path of Thunder*¹¹⁰ Peter Abrahams décrit, à travers les personnages de Lanny Swartz et Mako, comment le traumatisme de l'Apartheid a monté les noirs contre les métis. La domination coloniale est appréhendée comme une oppression par les colonisés. Ceci a contribué à les rendre fous et à les maintenir dans cet état comme l'ont affirmé de nombreux psychiatres dans les colonies:

En réalité, la colonisation dans son essence, se présentait déjà comme une grande pourvoyeuse des hôpitaux psychiatriques. Dans différents travaux scientifiques nous avons, depuis 1954, attiré l'attention des psychiatres français et internationaux sur la difficulté qu'il y avait de « guérir » correctement un colonisé, c'est-à-dire de le rendre homogène de part en part à un milieu social de type colonial.¹¹¹

En revanche, les promoteurs de la colonisation ont justifié leur impérialisme par le besoin philanthropique de rehausser le niveau des populations africaines primitives. Les sciences comme la psychiatrie ou l'anthropologie sur laquelle se basaient les plus fervents défenseurs de l'idéologie civilisatrice demeuraient influencées par la représentation exotique coloniale des africains et n'avaient aucun mal à rechercher des preuves de l'infériorité de la race noire, comme ce fut le cas à l'hôpital psychiatrique Mathari de Nairobi sous l'impulsion de son Directeur H. L. Gordon dans les années 30:

The problem colonial observers of mental illness had was that, as mentioned before, for them the African was a priori the 'other'. So Gordon, among others, found it difficult to distinguish in Africans between normal and abnormal behaviour. Gordon claimed that 'The African had no regard for the sanctity of life, no sense of decency; by European standards he was simply abnormal'. He could not detect any of the 'European' mental disorder among Africans and 'was convinced that an effective eugenics programme could solve most social problems, including mental inferiority

¹⁰⁹ Ngugi Wa Thiong'o, *Weep Not Child*, London, Heinemann, 1964.

¹¹⁰ Peter Abrahams, *Path of Thunder*, New York, Harper, 1948.

¹¹¹ Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, *Op. Cit.*, p.177.

and the perversion of masturbation and homosexuality' (in McCulloch 1995:46-47). The inferiority of the African in European eyes, his infantile, psychotic demeanour was largely explained as the result of a lesser cerebral mass, about equivalent to that of a seven to-eight-year-old European child (Europeans tried to prove this difference neurologically, by measuring and weighing the brain).¹¹²

A partir de cette réalité coloniale les romanciers africains ont également décrit ce regard de l'autre, qui dénigre, infériorise, rejette et méprise les Africains et leur culture. La pensée savante occidentale soutenant la thèse de l'infériorité raciale, les peuples africains n'avaient aucune chance d'être considérés comme les égaux des Occidentaux.

Des écrits scientifiques et littéraires ont ainsi alimenté les esprits des adeptes de la civilisation opposant leur idéologie à la magie, aux fétiches, aux guerres et autres sacrifices, bref à la folie culturelle de l'Afrique. Pour s'en convaincre il suffit de lire des œuvres littéraires comme celle de Nicholas Monsarrat *The Tribe that Lost its Head*¹¹³ dans laquelle l'auteur recrée le décor de la guerre civile qui a opposé les soldats Mau Mau à l'administration britannique. Il va sans dire que le titre évoque le regard colonial sur les peuples « fous » qui ont songé à se révolter contre ceux qui étaient venus réhabiliter leur personnalité.

C'est dans une optique de rehabilitation que les romans *Arrow of God, This Earth, My Brother... A Grain of Wheat* et *A Question of Power* donnent les indices des véritables causes de la folie en période coloniale. Notre étude va s'efforcer, dans un premier temps, de faire ressortir la représentation inscrite dans le discours colonial. Nous verrons ensuite comment l'acculturation a provoqué confusion et folie chez les personnages africains les plus dévoués à l'idéologie occidentale. Dans le prolongement de notre étude, nous rendrons compte des conséquences névrotiques de l'endoctrinement et des traumatismes de guerre. Enfin, nous explorerons la construction symbolique de la folie afin de déceler le conditionnement de l'esprit colonisé par l'apartheid.

A) L' « AUTRE COLONISE » PERCU COMME ATTARDE MENTAL

¹¹² Flora Veit-Wild, *Writing Madness*, Harare, Weaver Press, 2006, p.13.

¹¹³ Nicholas Monsarrat, *The Tribe That Lost Its Head*, London, Pan Books, 1978.

Chinua Achebe l'a affirmé lui-même, il a commencé à écrire des romans afin de pallier l'ignorance des écrivains occidentaux qui n'offraient qu'un regard stéréotypé sur l'Afrique et issu d'un imaginaire inspiré par la crainte de l'inconnu et des mœurs primitives. Ses « romans du village », *Things Fall Apart* et *Arrow of God*, ont d'abord été inspirés par ces romans qui dépeignent plutôt les Africains et l'Afrique des fantasmes coloniaux. Lors d'un entretien, Achebe explique son désir de rétablir la vérité, pour redorer le blason de son continent et de son pays en particulier, en écrivant une fiction de réhabilitation afin de contrecarrer la seule fiction sur le Nigéria qu'il avait lue jusqu'alors :

«Well, there wasn't very much when I was at college. Joyce Cary had written some of his books. Perhaps he helped to inspire me, but not in the usual way. I was very angry with his book Mr. Johnson, which was set in Nigeria. I happened to read this, I think, in my second year, and I said to myself: "This is absurd...If somebody without any inside knowledge of the people he is trying to describe can get away with it, perhaps I ought to try my hand at it.»¹¹⁴

Dans *Arrow of God* Achebe essaie avec succès de mettre en exergue les conceptions occidentales - à partir du discours des colons - sur l'Afrique et les Africains, tout en dévoilant également la culture élaborée et la pensée complexe des personnages africains¹¹⁵. Le roman prend aussi la forme d'un discours ironique si l'on songe à la vision stéréotypée des personnages appartenant à l'administration coloniale, telle qu'elle est présentée à partir de la vision et de l'expérience des villageois. C'est dans cette perspective que le romancier tente de fustiger le regard occidental sur l'Afrique. A ce propos, la folie peut être perçue comme la caractéristique psychique des Africains selon l'idéologie civilisatrice des colons. Ce regard de l'autre, traduisant l'étrangeté à partir de ce que le premier considère comme norme universelle dans sa culture et son environnement occidentaux, réduit l'Africain à un statut de primitif dont l'infériorité mentale nécessite parfois un redressement, voire une acculturation par la violence pour qu'il puisse un jour se rapprocher de l'intelligence supérieure occidentale:

Evolutionnistes et laudateurs d'un progrès indéfini, ils pensent que le développement historique des civilisations humaines est linéaire, que le Noir est le

¹¹⁴ Lewis Nkosi, « Conversation with Chinua Achebe », *Africa Report*, 9:7, July 1964, p.20

¹¹⁵ David Carroll, *Chinua Achebe*, New York, Twayne Publishers, 1970, p.94.

*passé, l'enfance du Blanc, le Blanc lui offrant l'image de ce qu'il pourrait être un jour lointain... s'il n'était pas noir.*¹¹⁶

Le passage du roman qui suit est chargé de cette représentation de l'autre, primitif et fou, car l'autochtone ne s'en tient qu'aux préceptes de sa religion même lorsque la menace devrait le faire changer d'avis. Ezeulu le prêtre d'Umuaro a été convoqué par le commissaire du district qui a pour mission de lui proposer d'être nommé chef de son village dans le cadre de l'administration indirecte. Bien entendu, cette proposition s'avère être une injonction. Pour une raison d'ordre religieux, Ezeulu refuse de se rendre à Okperi, la région où est basée l'administration coloniale. Cela lui vaudra un séjour de quatre jours en prison avant de rencontrer Clarke, l'adjoint du commissaire. La rencontre entre les deux hommes prend la tournure d'un défi où chacune des parties cherche à imposer son autorité. C'est à ce moment que Clarke se laisse aller, au sujet d'Ezeulu, à des réactions révélatrices du regard des colons sur les « indigènes » qu'ils tentaient de coloniser :

'Well, are you accepting the offer or not?' Clarke glowed with the I-know-this-will-knock-you-over feeling of a benefactor.

'Tell the white man that Ezeulu will not be anybody's chief, except Ulu.'

'What!' Shouted Clarke. 'Is the fellow mad?'

'I tink so sah,' said the interpreter.

'In that case he goes back to prison.' Clarke was now really angry. What cheek! A witch-doctor making a fool of the British administration in public! (AOG p.175)

L'assurance de Clarke, lorsqu'il propose cette nomination, se change en désillusion au moment où il se heurte à la rigidité spirituelle d'Ezeulu qui refuse toute autre injonction que celle d'Ulu, le Dieu dont il est le prêtre. Clarke ne peut saisir ce devoir spirituel émanant de la culture Igbo et considère cette réaction comme déraisonnable. Nous n'affirmons pas que tout Igbo aurait refusé cette proposition, mais plutôt que le refus d'Ezeulu est motivé par sa fonction de prêtre soumis et inspiré par la volonté de son Dieu. Comme l'explique Achebe lui-même, tout prêtre pourrait être tenté de réagir de la même façon:

¹¹⁶ Jean-Marie Seillan, *Aux sources du roman Colonial*, Paris, Karthala, 2006, p.26.

I think he had enough priestly arrogance to attempt it. This shows from time to time, like when he is confusing his thinking with the thinking of the god. These are natural feelings for a man who is a priest. Every priest, I think, can fall into that danger.¹¹⁷

D'ailleurs, lorsque la rumeur selon laquelle il aurait refusé cette proposition de l'administration coloniale est arrivée chez les villageois, quel ne fut pas leur étonnement ! Cependant, contrairement à Clarke qui considère cela comme de la folie, ils saluent le courage du prêtre qui, au nom de sa foi, défie l'administration coloniale qui, si elle le souhaite, pourrait faire usage de la violence pour qu'il se soumette à sa volonté et soit puni de façon exemplaire. Nwaka, le principal ennemi d'Ezeulu, qualifie également ce comportement de fou mais pour des raisons différentes de celles de Clarke. Selon Nwaka, Ezeulu aurait hérité de la folie de sa mère.

Aussi pour les colons, la prison s'avère être un des éléments symboliques du redressement mental des villageois. Dans un premier temps, le Capitaine Winterbottom fait enfermer Ezeulu pour son refus de se rendre à Okperi, puis Clarke décide de l'envoyer à nouveau en prison lorsqu'il refuse sa proposition qui est en fait une injonction. Les menottes, dont le symbole est lié à la prison, faisaient également partie de l'arsenal qui devait contribuer à « éduquer » l'esprit des autochtones. Après le refus d'Ezeulu de se rendre au lieu de convocation avec les messagers que lui a envoyés le Capitaine Winterbottom, ce dernier envoie deux policiers armés de menottes pour saisir Ezeulu de force et le mettre en prison. La narration traite de l'usage de cet instrument policier pour la maîtrise des fous :

'Which one of you is called Ezeulu?' Asked the corporal.

'Which Ezeulu?' asked Edogo

'Don't ask me which Ezeulu again or I shall slap okro seeds out of your mouth. I say who is called Ezeulu here?'

'And I say which Ezeulu? Or don't you know who you are looking for?'

[...] 'All right,' said the corporal in English. 'Jus now you go sabby which Ezeulu. Gi me dat ting.' This last sentence was directed to his companion who immediately produced the handcuffs from his pocket. In the eyes of the villagers handcuffs or iga were the most deadly of the white man's weapons. The sight of a fighting man reduced to impotence and helplessness with an iron lock was the final humiliation. It was a treatment given only to violent lunatics. (AOG p.153)

¹¹⁷ Bernth Lindfors, *Palaver: Interviews with Five African writers in Texas*, Austin, African and Afro-American Research Institute (The University of Texas at Austin), 1972, p.9.

Ce dialogue fait intervenir un des policiers autochtones et Edogo le premier fils d'Ezeulu. Par mesure de sécurité, Edogo et les autres villageois font mine de ne pas connaître Ezeulu, mais les policiers ne sont pas dupes. L'un des éléments pertinents dans le discours du policier est son changement de langage – au moment où il décide de menotter Edogo pour le faire parler - qui semble également traduire un changement de regard, celui du colon. Le passage de l'igbo au pidgin implique symboliquement que le policier considère qu'il est nécessaire - à l'instar des colons – de traiter les autochtones comme des fous, car parler un langage implique que l'on adopte le point de vue du peuple qui possède ce langage. Ngugi Wa Thiong'o dénonce l'aliénation du jeune Africain qui intègre l'école - par le biais de la langue du colon - l'histoire, la culture et même le point de vue des Occidentaux à son égard de colonisé :

*This disassociation, divorce, or alienation from the immediate environment becomes clearer when you look at colonial language as a carrier of culture. Since culture is a product of the history of a people which it in turn reflects, the child was now being imposed exclusively to a culture that was a product of a world external to him. He was being made to stand outside himself to look at himself [...] The images of this world and his place in it implanted in a child take years to eradicate, if they ever can be. Since culture does not just reflect the world in images but actually, through those very images conditions a child to see that world in a certain way, the colonial child was made to see the world and where he stands in it as seen and defined by or reflected in the culture of the language of imposition. And since those images are mostly passed on through orature and literature it meant the child would now only see the world as seen in the literature of his language of adoption. From the point of view of alienation, that is of seeing oneself from outside oneself as if one was another self [...] But obviously it was worse when the colonial child was exposed to images of his world as mirrored in the written languages of his coloniser. Where his own native languages were associated in his impressionable mind with low status, humiliation, corporal punishment, slow-footed intelligence and ability or downright stupidity, non-intelligibility and barbarism...*¹¹⁸

De plus, la narration affirme que, selon les autochtones, la pire humiliation serait d'être menotté comme un fou: «The sight of a fighting man reduced to impotence and helplessness with an iron lock was the final humiliation. It was a treatment given only to

¹¹⁸ Ngugi Wa Thiong'o, *Decolonizing The Mind*, Nairobi, East African Educational Publishers, 1986, pp.17-18.

violent lunatics”. Cette assertion vient confirmer la similarité de l’opinion entre colons et autochtones qui est celle de l’usage d’instruments répressifs tels que les menottes contre les fous. La thématique de la crainte des menottes s’avère être issue d’une réaction universelle, qui n’est autre que la crainte chez l’homme de perdre sa liberté. Ainsi l’auteur réussit à mettre en évidence les points communs entre colons et autochtones qui sont d’ordre naturel chez l’homme et les différences qui sont plutôt d’un ordre culturel.

Par ailleurs, le romancier insiste sur l’impact idéologique de la mission civilisatrice, chez les responsables de l’administration coloniale. Le personnage de Clarke paraît pourtant incarner une vision progressiste du traitement des autochtones et de leurs mœurs, mais son point de vue demeure inspiré par des auteurs dont la philosophie ethnocentrique voire raciste, a nourri l’esprit de nombre de responsables coloniaux. En effet, Clarke a fini par se laisser séduire par l’idéologie arrogante de la civilisation, alors qu’il lit l’œuvre de George Allen intitulé *‘The Pacification of the Primitive Tribes of the Lower Niger’* (AOG p.32):

It is our greatest pride that they do – albeit tearfully – send us fearless and erect, to lead the backward races into line. Surely “we are the people!” (AOG p.33)

Cet ouvrage, emprunté par Clarke au capitaine Winterbottom, reflète l’esprit de la colonisation. D’abord par son intitulé puis par son discours selon lequel les peuples occidentaux sont les « élus » de la famille humaine. Dans *Things Fall Apart* cet ouvrage est présenté comme un projet censé retracer le processus de domination du peuple igbo qui était réfractaire à l’établissement de la puissance britannique. L’ouvrage se fonde sur le paradoxe d’une pacification du peuple par la force. La narration indique que même s’il trouve l’œuvre de George Allen caduque, il n’en demeure pas moins que ce passage sur l’appel des occidentaux dans cette mission le fascine. De fait, il reste fidèle à ce regard occidental sur le colonisé dont l’esprit arriéré a besoin d’être éduqué afin d’être élevé au niveau de la norme occidentale.

Aussi, le Capitaine Winterbottom affiche son désaccord lorsqu’il reçoit la note du Lieutenant Gouverneur dans laquelle il somme tous les responsables de districts de nommer des chefs autochtones, afin de s’inscrire dans le cadre de l’administration indirecte.

‘...In place of the alternative of governing directly through administrative officers there is the other method of trying while we endeavour to purge the native system of his abuses to build a higher civilization upon the soundly rooted native stock that

had its foundation in the hearts and minds and thoughts of the people and therefore on which we can more easily build, moulding it and establishing it into lines consonant with modern ideas and higher standards, and yet all the time enlisting the real force of the spirit of the people, instead of killing all that out trying to start afresh. We must not destroy the African atmosphere, the African mind, the whole foundation of his race...'

Words, words, words. Civilization, African mind, African atmosphere. Has His Honour ever rescued a man buried alive up to his neck, with a piece of roast yam on his head to attract vultures? But why couldn't someone tell the bloody man that the whole damn thing was stupid and futile. (AOG pp.55-56)

Ce passage indique clairement le manque d'unité politique des colons. Les recherches historiques ont prouvé que l'instauration de l'administration indirecte était en fait motivée par le désir d'une meilleure maîtrise des peuples dont le système politique ne nécessitait pas de leader qui pouvait être influencé directement par les autorités britanniques¹¹⁹ afin de préserver leurs intérêts commerciaux. Sur ce point John Thompson a raison de critiquer la pseudo-philosophie de l'administration coloniale qui ne fait que masquer son unique ambition qui est de créer les conditions optimales à l'exploitation économique de ses colonies. Il préconise plutôt une administration directe par les Britanniques, qui sont les seuls à pouvoir sévir et contenir la cruauté et la sauvagerie qui minent l'esprit de l'Africain. Les derniers mots de cette citation évoquent le caractère irrévocable de cette folie qui ne peut être contenue que par les méthodes de répression que les colons ont toujours utilisées: « But why couldn't someone tell the bloody man that the whole damn thing was stupid and futile ».

Nous notons que le regard des colons britanniques réduit la culture et la foi africaine, qui animent le comportement d'Ezeulu, à la folie. Le point de vue de Clarke est contredit par celui des autochtones qui est partagé entre diverses interprétations comme la bravoure et la folie. La bravoure est perçue dans la courageuse loyauté d'Ezeulu envers Ulu malgré la menace impérialiste et la folie, contrairement au regard britannique, serait le fait d'un héritage congénital. Le regard colonial est transmis à travers le langage des autochtones acculturés qui usent désormais des mêmes attitudes violentes pour soumettre l'esprit de leurs semblables à celui des colons. Les éléments symboliques de la violence coloniale témoignent de cette tentative de définir comme folie le prétendu esprit arriéré des autochtones, tout en étant

¹¹⁹ John Hatch, *Nigeria: A History*, London, Secker and Warburg, 1971, pp.145-146.

couverts par la philosophie « humaniste » de la mission civilisatrice. Ironiquement, la tentative d'adaptation des autochtones aux idéologies occidentales n'a apporté que confusion et folie.

B) ACCULTURATION, CONFUSION ET FOLIE

Nombre de romans post-coloniaux dépeignent la nouvelle identité acquise pendant l'oppression coloniale. Ces romans mettent en scène une juxtaposition des cultures qui aurait causé au fil du temps une déculturation avec l'altération de la culture d'origine :

'déculturation', 'déculturer', sont chargés d'une connotation négative, non par rapport à l'acculturation, mais par rapport à l'identité culturelle originelle du sujet ou du groupe, ou à sa 'personnalité de base', et sont le plus souvent employés comme synonymes d'une aliénation ou de 'marginalisation culturelle'.¹²⁰

Des études sur l'impact de la colonisation ont mis en évidence le trouble subi par l'homme lorsqu'il abandonne une culture pour en adopter une autre. Megan Vaughan en vient à la conclusion que l'une des causes de la folie en Afrique est le franchissement des frontières culturelles. Cependant, la pensée la plus répandue est que la déculturation a entraîné une croissance du nombre de fous¹²¹.

Il s'est avéré que le discours aliéné des personnages romanesques met en évidence la présence d'un mélange de préceptes africains et occidentaux capables de créer de graves confusions. On se retrouve en présence d'un discours hybride qui, inconsciemment, fait une étrange synthèse de ses deux composantes. Dans son évaluation littéraire des conséquences de la domination coloniale, Awoonor met en avant la confusion culturelle et mentale de personnages dont la fonction est de dévoiler les méfaits de l'acculturation.

L'église et le respect scrupuleux de ce qui semble être des principes chrétiens ont leur part de responsabilités dans l'aliénation mentale des personnages colonisés. Le cas de Paul Dumenyo est patent dans la narration de *This Earth, My Brother...*. Pasteur dévoué dans sa tâche consistant à annoncer la bonne nouvelle, Paul Dumenyo devient fou à cause du tourment que lui causaient ses péchés. Cette narration sous forme d'analepse intervient alors

¹²⁰ Martine Abdallah, *Vers une pédagogie interculturelle*, Paris, Anthropos, 1996, p.47.

¹²¹ Ania Loomba, *Op. Cit.*, p.119.

qu'Amamu - le principal protagoniste encore adolescent – et ses amis sont sur le point de jeter des pierres sur cet homme qui leur semble être fou. Le narrateur présente la religion comme productrice de fanatiques ayant la Bible comme unique référence. Le jour de l'ordination de Paul est marqué par l'ironie car il progresse sur un ton de plus en plus solennel : il annonce d'abord la présence de membres de l'église, puis celle de chrétiens vivants dans les villes lointaines, celle de huit prêtres, puis il décrit l'atmosphère de piété. Cette ascension de l'émoi religieux à hauteur du type de cérémonie célébrée est tout de suite freinée par l'humour noir du narrateur qui insinue que le père de Paul – un ancien pasteur – est mort d'une hernie compliquée et de fièvre typhoïde selon la volonté de Dieu. Cette ironie s'adresse au fils mais également à la mère de Paul, Rebecca, qui lui a inculqué les principes chrétiens dès son jeune âge. Lorsque Rebecca rédige une lettre à Paul, on note dans le discours l'usage d'un sociolecte propre aux chrétiens. Dans ce qu'elle écrit, on note un rapport systématique avec les versets des évangiles. Elle va donc se référer à la Bible pour exprimer ses idées :

When you left us, we were all sad. But the Lord himself will protect you, guide your feet in the path of righteousness, as you are engaged as a labourer in his vineyard.
(TEMB p.99)

Rebecca fait usage d'un langage métaphorique, utilisant les mots-clé des paraboles du Christ telles que le vignoble (vineyard) et le vigneron (labourer) qui symbolisent la terre et le chrétien engagé dans la mission évangélistrice.

Lorsqu'elle écrit une lettre à son fils, affecté à la mission d'Atakpame, le texte ne présente qu'une motivation religieuse :

I think it pleaseth the Lord that you should take unto yourself a wife. This is necessary if your work will not be hampered by the snares of the evil one. I and your uncles have thought about it. We decided that you should take your cousin Ruth to wife. She is a good girl, devout and steadfast in the Lord. She has just passed Standard Seven, and has sat at the Lord's Supper. (TEMB p.99)

La crainte que Paul succombe à la tentation va donc pousser Rebecca et les oncles à choisir un modèle de réussite chrétien comme femme pour ce dernier. Aussi, on note une ironie par l'usage rigoureux d'un anglais soutenu et dépassé avec des clichés du langage biblique (I think it pleaseth the Lord), ce qui vient donner l'impression qu'elle a reçu le type

d'éducation stricte que l'on recevait dans les missions chrétiennes d'Afrique. Par ailleurs on note une pratique syncrétique des parents de Paul. En effet, étant donné que le père de Paul est mort, les oncles paternels de Paul ont un droit de regard sur son avenir car les ewe, dont il est question ici, ont une filiation patrilinéaire:

*The various ewe sub-ethnic groups in Ghana are culturally united by their traditions of migration from Notsie, the legendary home of the ewe in Togo. They are further united by a common language [...] and a unilineal kinship system based on patrilineal descent.*¹²²

Le fait que Rebecca consulte les oncles de Paul confirme donc une pratique syncrétique inconsciente. Paul répond par la suite à sa mère. Son discours étant du même sociolecte que celui de Rebecca, il acquiesce au choix de ses parents en cédant selon lui à la volonté de Dieu:

I do not remember my cousin Ruth. But your commendation about her please my heart. I'm sure that the Lord Himself was the one who guided you in your choice. (TEMB p.99)

A l'exemple de sa mère, Paul confond principes traditionnels et volonté divine car la lucidité lui aurait fait percevoir l'ambiguïté de ses choix. Il aurait d'ailleurs préféré épouser Naomi, la femme qui occupe ses pensées. Cependant Paul Dumenyo va se laisser guider par ce discours confus et il sera tourmenté et partagé entre l'amour qu'il éprouve pour Naomi, sa catéchumène, et, selon lui, la volonté Divine d'épouser Ruth. Son désir pour Naomi est à la fois instinctuel et amoureux car il ne cesse de penser à elle. Il attribue ce désir à une tentation du diable. Il s'ensuit alors une lutte entre l'amour qu'il porte à Naomi et une soi-disant volonté de Dieu. Paul considère que sa relation avec Naomi est la manifestation de l'emprise du diable sur lui.

The following Sunday Naomi came. After that she came every Sunday evening. Paul gave up the struggle with the Devil, and prayed for forgiveness. He went through his pastoral duties with the listlessness of a lost dog. (TEMB p.102)

¹²² D. K. Fiawoo, *Peuples du Golf du Benin*, Paris, Karthala, 1984, p.224.

L'emploi du mot "Devil" avec une majuscule montre l'ironie de l'auteur dans cette confusion du personnage, incapable de discerner son sentiment amoureux, qui devrait plutôt émaner de Dieu, d'où la majuscule à « devil ». En outre, la comparaison est également une description du sentiment de faiblesse et de culpabilité que peut ressentir un fanatique chrétien lors de sa « chute » ou de son égarement: « He went through his pastoral duties with the listlessness of a lost dog ». Le personnage se retrouve angoissé et déstabilisé car affaibli par la contradiction entre son instinct et la « volonté » de Dieu dont il a la responsabilité de divulguer le message et de respecter les préceptes.

Le narrateur déplace ensuite l'action au jour de son mariage avec Ruth. Cette action marque le point culminant de l'histoire car Naomi vient interrompre la cérémonie en révélant qu'elle porte l'enfant de Paul au pied de l'autel. Alors que dire la vérité est un soulagement pour Naomi, cela s'avère être un cauchemar pour Paul. Cette scène qui met en exergue la confession de Naomi est également celle que Paul n'a pas osé accomplir pour se libérer de l'hypocrisie religieuse :

On reaching the foot of the altar, she cast herself on the floor, and wept now as though she was released from all restraints. (TEMB p.102)

L'autel symbolise la sainteté. Donc pour y accéder, il faut mourir au péché pour se régénérer. Or, en se jetant au pied de celui-ci, elle meurt au péché d'hypocrisie pour être régénérée ensuite. Paul Dumenyo devient fou car il n'a pas pu accepter ses vrais sentiments. Il est demeuré fermé dans sa croyance fanatique qui l'a mené à la confusion et à la folie.

Le narrateur revient alors à la narration de départ dans laquelle Amamu et ses amis chassent le fou, Paul Dumenyo, avec des cailloux. Le jeune Amamu n'ose pas jeter de pierres car il comprend le tourment qui a rendu l'homme fou:

When he emerged, marching towards the lorry station, the little boy was still standing on the corner, the stone he had picked up which he could not cast still in his hand. (TEMB p.102)

La référence à la pierre qui n'a pas été lancée évoque la présence d'un intertexte biblique faisant allusion à la femme adultère sur le point d'être lynchée et sauvée in extremis par Jésus:

*Alors les scribes et les pharisiens amenèrent une femme surprise en adultère; et, la plaçant au milieu du peuple, ils dirent à Jésus: Maître cette femme a été surprise en flagrant délit d'adultère. Moïse, dans la loi, nous a ordonné de lapider de telles femmes: toi donc, que dis-tu? Que celui de vous qui est sans péché jette le premier la pierre contre elle. Et s'étant de nouveau baissé, il écrivait sur la terre. Quand ils entendirent cela, accusés par leur conscience, ils se retirèrent un à un, depuis les plus âgés jusqu'aux derniers*¹²³

Amamu est pris d'une compassion qui décèle sans doute la double contrainte qui a conduit le personnage à la folie.

La folie de Paul Dumenyo a donc pour origine une confusion des principes chrétiens et éwé car la décision du choix d'une épouse relève d'une pratique de la culture traditionnelle. Il s'est ainsi opéré une mauvaise harmonisation, entre la culture traditionnelle et la religion apportée par l'Occident, à la fois dans les modalités de choix d'une épouse et dans les comportements de Rebecca puis de Paul. De manière inconsciente il s'opère une double lecture qui met aux prises des valeurs antagonistes qui n'ont pour effet que le désordre mental du sujet acculturé.

Ainsi l'acculturation va montrer ses limites car la culture traditionnelle que l'acculturé aura rejetée va réapparaître et semer la confusion par une double contrainte qui conduit le personnage à la folie. L'idéologie civilisatrice étant à la base d'une représentation dévalorisante de l'Africain et de son maintien sous tutelle, va être également à l'origine du conflit colonial révélant le sadisme du colon d'une part et du colonisé d'autre part car « son corps réclame la pulvérisation de la gangue qui le maintient oppressé. »¹²⁴

C) APPEL IDEOLOGIQUE ET SADISME

A Grain of Wheat présente deux forces qui se sont opposées idéologiquement et militairement pour l'occupation du Kenya. Ces deux forces, l'une coloniale et l'autre rebelle, sont symbolisées par l'autorité de John Thompson, l'équivalent du préfet de police, et Kihika,

¹²³ Jean 8:3-9, *La Sainte Bible*, Genève, Société Biblique de Genève, 1979, p.1067.

¹²⁴ Gabriel Saïd, « Violence colonisation décolonisation. Question à une Fanon/Césaire/Maximin », In *Etats et Effets de la Violence*, Cergy-Pontoise, Université de Cergy Pontoise Centre de Recherche Texte/Histoire.

le leader du mouvement Mau Mau à Thabai. La narration nous décrit comment ces deux personnages se sont sentis chacun investis d'une mission dépassant les limites de la raison et à laquelle ils ont tenté de ne pas déroger, surpassant ainsi les limites de la santé psychique. Quand bien même ces deux rivaux durant la période de guerre civile vont manifester leur folie à travers une violence de type sadique, le romancier accorde plus de sympathie à l'égard de Kihika dont la violence semble légitime du fait qu'elle n'est qu'une riposte à l'agression de l'autre. Nous allons faire une analyse de cet appel idéologique, basé sur l'imagination et les discours politiques et bibliques, qui mène les deux personnages à la folie. Notre étude va s'orienter sur les dangers du discours idéologique à cause de ses effets psychologiques insidieusement néfastes : comme Roland Barthes l'a affirmé, l'idéologie est une « représentation générale du monde, dont les déterminations politiques (au sens le plus large du terme) sont en générale inconscientes »¹²⁵, ce qui légitime notre approche car l'auteur crée des personnages qui ignorent totalement leur mauvaise santé psychique. Nous pourrions ainsi découvrir les causes de folie de Thompson et de Kihika à partir de leurs parcours idéologiques personnels.

C1) La folie civilisatrice

L'analyse du regard des personnages représentant l'administration coloniale dans le roman nous fait découvrir leur souffrance névrotique causée par une éducation idéologique basée sur l'imaginaire. Ceci va exposer le colonisé à une représentation erronée de son être, au point de voir s'y constituer des signes de pathologie psychique. Les critiques du romancier nous informent que « la pensée comme le ton de Frantz Fanon¹²⁶ auront une influence déterminante », révélant entre autre comment se développe la pathologie mentale dans le racisme. Cela explique sa mise en scène de façon plus ou moins pertinente du monologue intérieur de John Thompson, qui semble atteint de sadisme par sa propension à être violent envers les colonisés. La folie se manifeste donc dans le regard du colon qui souhaite procéder à une acculturation par la force.

John Thompson est le personnage qui symbolise la civilisation britannique dans toute sa splendeur. Il est donc le modèle parfait par son aspect physique, intellectuel et moral: il est britannique de « souche », il a effectué ses études dans des universités britanniques et a acquis toutes les valeurs morales de ce monde civilisé au point d'en faire sa « religion ». A travers le

¹²⁵ Roland Barthes, *Oeuvres Complètes*, t.1, 1942-1965, ed. d'E. Marty, Seuil, 1993, p.778.

¹²⁶ Jacqueline Bardolphe, *Ngugi Wa Thiong'o : L'homme et l'œuvre*, Paris, Présence Africaine, 1991, p.34.

portrait du personnage, le narrateur nous permet de déconstruire l'ethnocentrisme de l'idéologie civilisatrice qui cause son illumination:

After the war he returned to his interrupted studies in Oxford. It was there, whilst reading history, that he found himself interested in the development of the British Empire. At first this was a historian's interest without personal involvement. But, drifting into the poems of Rudyard Kipling, he experienced a swift flicker, a flame awakened. He saw himself as a man with destiny, a man poised for great things in the future. He studied the work and life of Lord Lugard. And then a casual meeting with two African students crystallized his longings into a concrete conviction. They talked literature, history and the war; they were all enthusiastic about the British Mission in the World. The two Africans, they came from a family of chiefs in what was then Gold Coast, showed a real grasp of history and literature [...] Where was the irrationality, inconsistency and superstition so characteristic of the African and Oriental races? They had been replaced by the three principles basic to the western mind: i.e the principle of Reason, of Order and of Measure. For days and weeks he thought about this with one recurring impression: the two Africans seemed proud of their British heritage and tradition. Thompson was excited, conscious of walking on precipice of great discovery: what, precisely, was the nature of that heritage? He woke up one night, elated, and saw his destiny dressed in the form of an idea. (AGOW p.53)

Ce passage fait état de deux étapes dans l'évolution des personnages représentant l'administration britannique dans les colonies. Le roman fait d'abord le portrait du colon qui traverse une phase éducative qui alimentera par la suite l'argumentation de son discours et de son idéologie ethnocentrique. Le narrateur décrit comment John Thompson s'est abreuvé d'une littérature faisant étalage de l'imaginaire et des projets civilisateurs de britanniques. Ces héros ont en fait été plus ou moins en contact avec le monde qu'ils ont qualifié de sauvage. Il a donc certainement pris en compte le message très controversé du poème de Rudyard Kipling (traitant de la mission civilisatrice de l'homme blanc) dont le titre parle de lui même: « The White Man's Burden ». Ou encore de celui de son roman intitulé *Kim*, qui suggérait que les peuples colonisés, notamment ceux d'Indes, avaient besoin d'être encadrés par la civilisation britannique. Edward Saïd dénonce l'influence néfaste de l'idéologie civilisatrice qui s'est emparée des oeuvres artistiques qui ont nourri l'imaginaire occidental :

Qu'il est dégrisant de voir avec quel talent un grand artiste comme Kipling a décrit l'Inde (et on trouvera difficilement plus impérialiste et réactionnaire que lui), comment son roman Kim non seulement reposait sur une longue histoire de pensée anglo-indienne mais laissait aussi prévoir, bien malgré lui, que cette pensée – selon laquelle la réalité indienne nécessitait et même sollicitait la tutelle britannique plus ou moins indéfiniment – était intenable.¹²⁷

Le narrateur poursuit en montrant comment John Thompson s'est imprégné de la vie d'une grande figure de la littérature coloniale à travers ses convictions, ses écrits, et son action, Lord Lugard. Ce dernier a laissé des écrits sur ses méthodes et sa vision qui lui ont assuré de grands succès. En faisant le choix d'insérer ces figures historiques en tant que modèles ayant marqué l'histoire de la colonisation britannique, le romancier, à la fois, déconstruit leur pensée ethnocentrique et fait de l'ironie sur la crédibilité de tous ceux qui ont constitué le fondement de la pensée britannique au sujet de son projet de civilisation. Ces grandes oeuvres culturelles ont donc été un lieu d'investissement intellectuel et esthétique pour les acteurs de la domination coloniale, divulguant une philosophie biologiste et racialisée¹²⁸.

En effet, l'expérience que le personnage fait en rencontrant deux intellectuels africains ayant acquis le savoir et les manières des Britanniques ne fait que confirmer et illustrer la pensée et le regard ethnocentriques dont on a parlé plus haut. Sans même avoir leur avis sur la question, John Thompson conclut sur le champ que les deux Africains se considèrent désormais comme héritiers de la civilisation britannique et qu'ils en sont fiers. Il affiche ainsi un mépris pour toutes les autres cultures, dites irrationnelles, à travers une vision manichéenne du monde et prétend avoir reçu une révélation, comme ce fut le cas pour nombre d'administrateurs coloniaux. Il en vient à être l'artisan de l'acculturation de ces prétendus arriérés. Le romancier reste fidèle au rapport fait sur ce type de personnages qui considéraient les indigènes comme de grands enfants à éduquer. Michel Naumann décrit le parcours éducatif spartiate de ces administrateurs coloniaux qui, en grandissant ne recherchaient qu'à reproduire leur expérience:

Les journaux des élèves d'Eton et Almond, de Loretto et Harrow, étaient à la fois incroyablement romantiques et chauvins. La vocation colonialiste fut souvent ainsi liée à une idéalisation de cette période de la vie, pourtant rendue difficile par la discipline de fer de ces établissements et un désir inconscient de la recréer sous

¹²⁷ Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard Le Monde Diplomatique, 2000, p.24.

¹²⁸ Jean-Marie Seillan, *Aux sources du roman colonial*, Paris, Karthala, 2006, p.23.

*d'autres cieux. Kitchener, Baden Powell, Cecil Rhodes, Mcdonald, Brook se voulurent des éducateurs et des civilisateurs à cet égard ils s'intéressèrent à la fois aux jeunes et à ces grands enfants que sont les peuples colonisés selon l'idéologie impérialiste.*¹²⁹

Dans le développement du portrait de ce type de personnage, le romancier omet à dessein de mentionner qu'il est raciste¹³⁰ car le personnage ne pourrait jamais le reconnaître, au risque de paraître « insensé » à ses propres yeux, à ceux de ses valeurs culturelles et à ceux des indigènes lorsqu'on sait que certaines valeurs britanniques prônent l'égalité entre les êtres humains et l'ouverture aux autres cultures. John Thompson exprimera donc de façon inconsciente son racisme à travers sa pensée qui hiérarchise les races non encore éduquées par la colonisation : «Where was the irrationality, inconsistency and superstition so characteristic of the African and Oriental races? They had been replaced by the three principles basic to the western mind: i.e the principle of Reason, of Order and of Measure.» De façon assez juste, le romancier reproduit via ce type de personnage l'essentiel des idéologies positivistes et scientifiques, qui gouvernent la période coloniale. L'adepte de cette pensée occidentale, fait, à l'occasion de la découverte de l'intérieur de l'Afrique, de ce continent le produit et la victime de son projet comme l'affirme Jean Marie Seillan :

*Il impose la croyance en un savoir rationnel capable de rendre compte de tout et de tous et enclin à nier l'existence de ce qui résiste par sa singularité à l'universalité proclamée par la nouvelle Loi. Le Même devant être la raison de l'Autre, ce qui est jugé non conforme à l'ordre universel de la raison et de la science est invité de force à s'y soumettre. La différence, au fond, n'a pas lieu d'être.*¹³¹

La description du personnage s'étend donc jusqu'à sa réflexion la plus profonde. Ce dernier va jusqu'à compiler des écrits sur sa pensée et celles d' « éminentes » figures de l'histoire qui sont des références pour leur contact avec les populations colonisées, corroborant notre propos sur l'impact néfaste et inconscient de la littérature coloniale. C'est à travers des intertextes que le narrateur nous dévoile quelques unes des réflexions qui ont constitué le fondement de sa pensée raciste. D'abord, le titre qu'il choisit pour son œuvre :

¹²⁹ Michel Naumann, *De l'empire britannique au commonwealth des nations*, Paris, Ellipses, 2000, pp.84-5.

¹³⁰ Racisme : Théorie de la hiérarchie des races, qui conclut à la nécessité de préserver la race dite supérieure de tout croisement, et à son droit de dominer les autres. *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003, Sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, p.2149.

¹³¹ Jean-Marie Seillan, *Op. Cit.*, p.25.

Prospero in Africa. Ce choix est naturellement inspiré de la pièce de théâtre de William Shakespeare intitulée *The Tempest*, dont le personnage principal Prospero, victime d'un naufrage, se retrouve dans une île où il tente de civiliser Caliban, le sauvage. Mais l'auteur a certainement voulu faire allusion à la lecture psychanalytique qui en a été faite, comme tel a été le cas dans l'ouvrage sur la psychologie de la colonisation intitulé *Le Racisme revisité*¹³², dans lequel Octave Mannoni fait une analyse psychanalytique révélant ainsi la projection de Prospero sur Caliban de tous ses désirs refoulés car prohibés par la société. Mais l'intérêt de ce choix par l'auteur peut également provenir de la réaction de critiques éminents sur cet ouvrage de référence à cause du fait que son auteur (Mannoni) soutient que: « la civilisation européenne et ses représentants les plus qualifiés ne sont pas responsables par exemple du racisme colonial ; mais celui-ci est l'œuvre de subalternes, de petits commerçants, de colons qui ont beaucoup trimé sans grand succès »¹³³. Frantz Fanon a d'ailleurs fortement critiqué cette assertion en affirmant que toutes les formes d'exploitations se ressemblent du fait qu'elles s'appliquent toutes à un même objet: l'homme¹³⁴. L'omission du terme « racisme », permet donc au personnage de s'inscrire dans l'ethnocentrisme de la « noble pensée » intellectuelle coloniale. A travers cet intertexte nous faisons donc le rapport entre le personnage John Thompson et la pensée d'Octave Mannoni selon laquelle les représentants de la civilisation européenne n'ont jamais fait preuve de racisme. Ainsi, à travers ce titre, John Thompson s'identifie à Prospero qui se donne pour mission de coloniser les indigènes en leur apportant les « merveilles » de la civilisation occidentale. En d'autres termes, le narrateur dépeint la façon dont les colons n'ont jamais assumé leur racisme.

Le racisme devient pathologique lorsqu'il fait intervenir une violence injustifiée, pouvant aller jusqu'au sadisme. En effet, John Thompson est décrit comme un personnage fasciné par la vue du sang. Ce trait psychologique porte à croire que ce dernier souffre d'une pathologie d'ordre mental. Alors qu'il est dans son bureau, notre personnage aperçoit le Bull Mastiff du Docteur Lynd qui se dirige dangereusement vers un groupe d'Africains employés par l'administration coloniale. Karanja, hier ancien membre de la révolution Mau Mau pour la libération du Kenya, aujourd'hui acquis à la cause coloniale, fait partie du groupe. Alors que le chien choisit d'agresser Karanja parmi le groupe de natifs, Thompson reste captivé par la violence qui se profile à l'horizon. Le narrateur nous décrit sa réaction étrange au moment où l'attaque est sur le point de se produire:

¹³² O. Mannoni, *Le racisme revisité*, Paris, Denoël, 1997.

¹³³ *Ibid.*, p.57.

¹³⁴ Frantz Fanon, *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p.91.

Thompson tensed up: something was going to happen. He knew it and waited unable to suppress that cold excitement. Suddenly the dog started barking as it bounded across the compound towards the group of Africans. A few of them screamed and scattered into different directions. One man could not run in time. The dog went for him. The man tried to edge his way out, but the dog fixed him to the wall. Suddenly he stooped, picked up a stone, and raised it in the air. The dog was now only a few feet away. Thompson waited for the thing he feared to happen. Just at the moment, Dr Lynd appeared on the scene and, as the dog was about to jump at the man, shouted something. Thompson's breath came back first in a long-drawn wave, then in low quick waves, relieved and vaguely disappointed that nothing had happened. (AGOW p.42.)

Cette description de la fascination dans le regard de Thompson alors qu'il présage la scène de violence dont Karanja (son seul fidèle Africain) serait la victime, suffit à prouver qu'il souffre de sadisme :

Although Thompson is not presented in as much detail as the Africans, Ngugi tells us as much as we need to know him fully, partly through an analysis of his inner thoughts and struggles. When Dr Lynd's dog attacks Karanja, Thompson inwardly wrestles with a paralysing unconscious sadism, which would really have liked to see the dog draw Karanja's blood. We are intended to feel no contempt for Thompson, but pity for a man who is aware of his inner weaknesses and desires, and struggles to suppress them.¹³⁵

Le narrateur omniscient dans la progression de sa narration, accentue l'intensité de l'émotion, nous permettant d'imaginer la montée d'adrénaline chez Thompson. L'oxymoron de la dernière phrase du texte dévoile toute l'ambiguïté du développement psychique du personnage, validant la critique d'Eustace Palmer sur la faiblesse du personnage face à sa pathologie: « relieved and vaguely disappointed that nothing had happened... ». Cette construction aide le lecteur à comprendre que les représentants farouches de l'administration coloniale ont été aussi des victimes de l'idéologie civilisatrice. Son comportement étrange aura un tel impact dans sa vie qu'il va causer la ruine de son ménage. Dans son obsession à

¹³⁵ Eustace Palmer, *An Introduction to the African Novel*, London, Heinemann, 1972, pp.44-45.

vouloir dresser les colonisés, il va délaisser sa femme qui ira se consoler dans les bras d'un amant.

La rigueur de John Thompson est telle qu'il n'admet pas que l'administration coloniale soit tournée en ridicule par les prisonniers Mau Mau. En effet, lors de la guerre de libération du Kenya, les détenus se plaignent des mauvais traitements infligés en cellules. Ceci n'aura d'autres effets que d'attiser la colère de Thompson, qui ordonnera qu'on leur inflige une punition collective après qu'ils aient jeté des pierres aux gardiens de prison:

Thompson was on the edge of madness. Eliminate the vermin, he would grind his teeth at night. He set the white officers and warders on the men. Yes – eliminate the vermin. But the thing that sparked off the now famous deaths, was a near-riot act that took place on the third day of the strike. As some of the warders brought food to the detainees a stone was hurled at the men and struck one of them at the head. They let go the food and ran away howling murder! Riot! The detainees laughed and let fly more stones. What occurred next is known to the world. The men were rounded up and locked in their cells. The now famous beating went on day and night. Eleven men died. (AGOW p.134)

L'auteur narrateur l'affirme à travers ce texte, John Thompson est sur le point de devenir fou. Une folie qui s'exprime dans son obsession envers la violence et à travers son champ lexical: «eliminate the vermin, murder! Riot, beating, eleven deaths». Le narrateur semble également affirmer que la tâche consistant à «éliminer» le ou les personnages gênants n'est confiée aux soldats blancs, que parce qu'ils sont les seuls susceptibles de bien exécuter ce type d'ordre. Frantz Fanon explique clairement l'origine de cette violence pathologique envers le nègre. Selon lui, l'Occidental civilisé fait appel à la catharsis collective (institutions, jeux, hebdomadaires etc.) comme canal permettant de faire sortir les énergies frustrées et accumulées sous forme d'agressivité que Freud appelle héritage archaïque. Et c'est cet héritage archaïque qu'il projette sur le noir :

Toute acquisition intellectuelle réclame une perte de potentiel sexuel. Le blanc civilisé garde la nostalgie irrationnelle d'époques extraordinaires de licence sexuelle, de scènes orgiaques, de viols non sanctionnés, d'incestes non réprimés. Ces fantasmes, en un sens, répondent à l'instinct de vie de Freud. Projetant ses intentions chez le nègre, le blanc se comporte « comme si » le nègre les avait

*réellement.*¹³⁶

Ceci explique donc l'agressivité pathologique qui prend une forme de sadisme grave en plus d'un élément de peur s'y ajoute. De façon inconsciente le noir est fixé au génital, il constitue un rival potentiel pour le blanc civilisé:

*Toujours sur le plan génital, le blanc qui déteste le noir n'obéit-il pas à un sentiment d'impuissance ou d'infériorité sexuelle? L'idéal étant une virilité absolue, n'y aurait-il pas un phénomène de diminution par rapport au noir, ce dernier perçu comme symbole pénien? Le lynchage du nègre ne serait-ce pas une vengeance sexuelle? Nous savons tous ce que les sévices, les tortures, les coups comportent de sexuel. Qu'on relise quelques pages du marquis de Sade et l'on s'en convaincra aisément.*¹³⁷

Nous pouvons donc affirmer que les rapports de John Thompson, fort de son identité occidentale, avec les populations autochtones sont déterminés par des 'relations dialectiques' encore appelées *transferts*¹³⁸. Ce sont entre autres des transferts de concepts et de modes de pensée inspirés par un désir de domination politique économique et culturelle. Comme nous l'avons cité plus haut, le romancier fait usage d'une esthétique qui atténue le jugement passionné que pourrait avoir le lecteur. Ainsi, ce personnage tend à susciter de la pitié car la narration nous montre à quel point il est victime de son éducation culturelle et intellectuelle.

Cette inconscience du mal orchestré par les idéaux de la civilisation indique un état de folie. Les populations colonisées n'ont même pas eu de mal à reconnaître les signes de folie qui ne trompent pas chez Tom Robson, le prédécesseur de John Thompson:

Those of you who have visited Thabai or any of the eight ridges around Rung'ei (that is, from Kerarapon to Kihingo) will have heard about Thomas Robson or as he was generally known Tom, the terror. He was the epitome of those dark days in our history that witnessed his birth as a District Officer in Rung'ei – that is, when the Emergency raged in unabated fury. People said he was mad. They spoke of him with awe, called him Tom or simply 'he' as if the mention of his full name would conjure him up in their presence. (AGOW p.186)

¹³⁶ Frantz Fanon, *Peau Noire Masques Blancs*, Op. Cit., p.154.

¹³⁷ *Ibid.*, p.149.

¹³⁸ Hans-Jürgen Lüsebrink, « Construction de l'autre. Approche culturelle et socio-historique », In Marie-Antoinette Hily et Marie Louise Lefebvre, *Identité collective et altérité*(Colloque de l'ARIC à Montréal, 1996), Paris, L'Harmattan, 1999, p.90.

Le champ lexical de la violence, employé pour qualifier le comportement sadique du représentant de l'administration coloniale, aide à appréhender pourquoi les villageois le traitent de fou car ces derniers conçoivent la folie comme une forte propension à commettre des actes atroces envers les gens et ce sans état d'âme. Le romancier s'inspire des conceptions des paysans kenyans qui n'ont jamais reçu un écho favorable de la part de la classe dominante au pouvoir. Jomo Kenyatta, ancien combattant pour la liberté du Kenya à cette époque, fait même usage du terme bantou Muzunbu¹³⁹ pour désigner ces colons, ce qui veut dire fou ou aveugle. L'idéologie civilisatrice, le racisme et le sadisme constituent ainsi les étapes logiques que doivent traverser les plus illuminés des colons. Le sadisme apparaît ainsi comme la manifestation inconsciente du racisme qui s'enracine dans l'idéologie civilisatrice.

Il ressort que le discours colonial n'a accordé véritablement aucune marge de manœuvre aux cultures autochtones car la civilisation occidentale croyait être porteuse de la raison et du rationalisme qui allaient guérir les peuples africains de leur folie. En effet, la représentation occidentale avait d'emblée classé la culture africaine comme folle à cause de ses caractéristiques jugées irrationnelles et primitives, donc sans intérêt. C'est aussi dans ce sens qu'aux yeux des colons, le mouvement Mau Mau et toute autre protestation anti-coloniale paraissaient insensés et méritait de subir la répression qui allait leur servir d'éducation. La parfaite maîtrise stylistique de Ngugi, à travers le monologue intérieur et l'analepse, permet ainsi au lecteur de saisir le transfert qui s'opère mentalement chez les responsables britanniques. Il révèle que l'idéologie intériorisée agit de façon inconsciente au point de pousser ces derniers à refouler leurs désirs les plus vils et à les transférer vers les autochtones à qui ils imputent une nature sauvage sans limite. L'inconscience de l'atrocité des actes répressifs au nom de la colonisation, confirme le processus de transfert qui s'opère au plus profond de leur être.¹⁴⁰ Le sadisme qu'il manifeste est reconnu par les colonisés à qui est refusé le droit de manifester tout mécontentement. Selon la logique coloniale, la révolte ne pouvait être qu'une folie, car une fois imprégnés de la civilisation britannique les colonisés ne devraient manifester aucun regret quant à leur mise sous tutelle. Ironiquement, le peuple se

¹³⁹ W. E. Mühlmann et Heidelberg, « Du réveil à la terreur : la révolte des Mau Mau au Kenya », dans *Messianismes révolutionnaires du tiers-Monde*, Paris, Gallimard, 1968, p.104.

¹⁴⁰ Ibid., p.104. L'article de Mühlmann est sans conteste empreint d'ethnocentrisme voire de racisme et corrobore également la notion de transfert : « Il est curieux de voir que les exigences de Kenyatta résument tous les progrès mis en œuvre par les Européens dans les territoires coloniaux, et dont il n'aurait rien su si les Britanniques n'étaient venus coloniser son pays. Kenyatta présente la réaction typique [...] parmi les gens de couleur [...] En termes plus simples, cela s'appelle de l'aveuglement. »

sentait asphyxié par le joug colonial et il décida de réagir par la révolte contre ceux qu'ils considéraient comme des envahisseurs et oppresseurs.

D) LE DELIRE DANS LA RIPOSTE « CONTRE ACCULTURATRICE »

Je ne crois pas en la violence, c'est pourquoi je veux y mettre fin. Vous ne parviendrez pas à y mettre fin au moyen de l'amour, de l'amour des choses d'ici bas. Non ! Tout ce que nous demandons, c'est une vigoureuse action auto défensive que nous nous sentons en droit de susciter par n'importe quel moyen.

Malcolm X¹⁴¹

La riposte « contre-acculturatrice » est un terme emprunté à l'article de Christian Delacampagne¹⁴² dans lequel il est défini comme une violence en réaction à la violence orchestrée par la colonisation. A cet égard, *A Grain of Wheat* est un roman historique parce qu'il explore la période précoloniale et met en scène la lutte des guerilleros Mau Mau pour l'indépendance du Kenya. Dans un cadre situé à la veille de l'accession à l'indépendance, la narration fait le portrait des héros de la guerre civile, dévoilant ainsi leurs visages assombris par l'horreur du combat. Le romancier crée en particulier un personnage héroïque dont les discours politiques en faveur d'une libération traduisent une tentative de rendre

¹⁴¹ http://www.oulala.net/Portail/article.php3?id_article=1297

¹⁴² Christian Delacampagne, « Introduction à une ethnopsychanalyse du messianisme », In *La Violence Actes du Colloque de Milan*, Union Générale d'Éditions, 1978, p.345.

« romantique »¹⁴³ l'horreur de la lutte armée qu'il envisage. Ceci suggère au lecteur d'éviter toute idéalisation des héros de guerre et de mieux jauger leurs tendances psychopathologiques. Cette section va donc tenter de révéler comment le romancier offre une lecture permettant de déceler les symptômes de folie dans la violence par la riposte anti-coloniale menée par Kihika le chef rebelle de la section Mau Mau de Thabaï, en affirmant avec Christian Delacampagne que « la folie elle-même est une réaction de santé dans la mesure où elle réagit contre la maladie ambiante »¹⁴⁴ dont ont fait preuve les personnages de représentants de la couronne britannique tels que John Thompson. Kihika est la figure emblématique du mouvement Mau Mau en lutte pour la réappropriation de la terre des ancêtres. Il est le personnage directement opposé à Thompson et en plusieurs points ils se ressemblent car motivés, voire illuminés, par une idéologie qui va jusqu'à les rendre fou. Néanmoins la folie de Kihika semble plus légitime que celle de son ennemi.

Le regard du peuple envers Kihika, au début du roman, est très admiratif voire béat lorsqu'il prononce ses discours. Il incarne selon ces villageois le mouvement de libération par ses paroles empreintes de démagogie et de passion. A lui tout seul, il constitue l'idéologie qui va orienter la vision du peuple. L'hostilité du peuple envers l'administration coloniale à son point extrême peut donc être perçue à travers ce dernier. Il défend une idéologie nationaliste et marxiste. A cela s'ajoute le messianisme qui semble avoir pour but de s'approprier la force et le réconfort moral que la foi peut apporter. Il fait donc un amalgame que l'on peut appeler messianisme révolutionnaire où il existe une interactivité entre les termes, ce qui conduit à « une fourchette à partir de laquelle des courants qui dès lors se différencient, chacun selon leur mode et leur filière, véhiculent le flux initial à travers les méandres politiques ou/et religieux de l'acculturation, de la déculturation, de la transculturation ou de la contre-acculturation. »¹⁴⁵

Tel son ennemi, John Thompson, Kihika a manifesté un grand enthousiasme pour ses études personnelles, car il a été très tôt déçu et traumatisé par le comportement des missionnaires. La narration nous décrit comment il a été victime d'une utopie « millénariste » très tôt alors qu'il n'était qu'un jeune garçon féru des récits épiques de Warui relatant les premières résistances à l'invasion coloniale:

¹⁴³ Ping Tang Soo, "Ngugi's *A Grain of Wheat*: From Dream to Reality", in *Southeast Asian Review of English*, 1986, vol.12-13, p.9.

¹⁴⁴ Christian Delacampagne, *Op. Cit.*, p.345.

¹⁴⁵ Henri Desroche, *Sociologie de l'espérance*, Calmann-Lévy, Paris, 1973, p.155.

Warui needed only a listener: he recounted the deeds of Waiyaki and other warriors, who, by 1900 had been killed in the struggle to drive out the white man from the land; of Young Harry and the fate that befell the 1923 Procession; of Muthirigu and the mission schools that forbade circumcision in order to eat, like insects, both the roots and the stem of the Gikuyu society. Unknown to those around him, Kihika's heart hardened towards 'these people', long before he had even encountered a white face. Soldiers came back from the war and told stories of what they had seen in Burma, Egypt, Palestine and India; wasn't Mahatma Gandhi, the saint, leading the Indian people against British rule? Kihika fed on these stories: his imagination and daily observation told him the rest; from early on, he had visions of himself, a saint, leading Kenyan people to freedom and power. (AGOW p.83)

Ce passage, dans la forme et dans le fond, décrit parfaitement l'effet progressif que peut avoir la ou les idées liées à une utopie millénariste comme le définit Henri Desroche :

L'utopie relève certes de l'imaginaire mais d'un imaginaire subtilement calculé comme tel pour l'émission et la transmission d'un message qui ne va pas sans recéler sa rationalité et celle-ci n'est pas sans analogies avec l'efficace de l'imagination millénariste. Dans les deux cas, même référence à une mémoire collective comme caution d'une imagination qui se cherche une audience collective; parfois même type de mouvement populaire [...] L'histoire fait les utopies et les utopies font l'histoire...¹⁴⁶

Nous pouvons à partir de cette affirmation, faire une analyse de l'effet du discours de la mémoire collective sur Kihika. Tous ces récits dont le personnage s'est abreuvé ont une forme épique et un âge d'or célébrant les anciens héros de la lutte contre l'envahisseur britannique. La description est d'autant plus fidèle au récit utopique qu'elle débouche sur un personnage messianique sanctifié par son combat contre le colonialisme : « wasn't Mahatma Gandhi, the saint, leading the Indian people against British rule? » Le narrateur affirme que l'imagination qui est à l'origine de ce phénomène, va s'emparer de Kihika au point de lui donner un projet millénariste ou messianique: « Kihika fed on these stories: his imagination and daily observation told him the rest; from early on, he had visions of himself, a saint, leading Kenyan people to freedom and power ».

¹⁴⁶ Henri Desroche, *Op. Cit.*, p.218.

A travers ce personnage l'auteur met en évidence à la fois les dangers et les avantages du messianisme révolutionnaire. Sur ce point une abondante littérature semble poser les questions suivantes : « Mais ne serait-ce pas aussi une opération de lavage de cerveau ? Une obsession artistement ou/et artificieusement entretenue ? Intoxication ou auto-intoxication psychologique ? Une « messianose », objectait Proudhon ? Une confusion entre « le communisme et la communion », gourmandait Marx ? Des effervescences « inviablés » à la longue ! Remarque Durkheim... »¹⁴⁷. Toujours est-il que le discours et la philosophie Mau Mau à travers Kihika offrent une idéologie propre à la société kenyane en s'appropriant les éléments religieux et politiques qui sont sensés rehausser la condition sociale du peuple. Cette nouvelle forme idéologique a ceci de positif qu'elle offre un compromis entre les formes culturelles occidentales et autochtones. Christian Delacampagne fait le même constat lorsqu'il justifie le recours au christianisme dans le messianisme des peuples primitifs africains :

*Cela signifierait seulement que les primitifs cherchent à construire, avec le matériel dont ils disposent – et où les éléments traditionnels coexistent nécessairement avec les éléments empruntés à l'ennemi, mais détournés de leurs fins, selon un processus bien décrit par Devereux – une histoire qui leur soit propre, c'est-à-dire qui leur permette d'échapper tant à l'emprise de l'Etat qu'à la violence de l'acculturation.*¹⁴⁸

Le comportement de Kihika va donc trahir ce processus qui consiste à s'approprier certains éléments de l'ennemi qui permettraient d'envisager la libération messianique du peuple.

Ceci va le mener vers une interprétation personnelle des récits bibliques. Le roman compte trois épigraphes, qui sont des citations bibliques soulignées par Kihika dans sa Bible personnelle. Leur emplacement dans le roman correspond à l'évolution de sa pensée. Ces dernières nous permettent de comprendre les bases de la philosophie messianique de Kihika. Les deux premiers sont soulignés en rouge alors que le dernier l'est en noir :

*And the Lord spoke unto Moses,
Go unto Pharaoh, and say unto him,
Thus saith the Lord,
Let my people go.*

Exodus 8:1 (AGOW p.31)

¹⁴⁷ Henri Desroche, *Ibid.*, p.160.

¹⁴⁸ Christian Delacampagne, *Op. Cit.*, p.358.

*And the Lord said, I have surely seen the
Affliction of my people which are in Egypt,
And have heard their cry by reason of their
Taskmaster; for I know their sorrows.*

Exodus 3: 7 (AGOW p.31)

*Verily, verily I say unto you, except a corn of
Wheat fall into the ground and die, it abideth
Alone: but if it dies, it bringeth forth much fruit.*

St John 12: 24 (AGOW p.201)

Les deux premiers versets proviennent de l'Ancien Testament. Ce sont les paroles de Dieu, qui, dans un premier temps, envoie Moïse dire au Pharaon de délivrer son peuple captif d'Égypte. Puis il affirme qu'il connaît la souffrance que fait subir le pharaon à son peuple. Le lien entre ces deux versets soulignés en rouge est que le peuple doit s'en remettre à Dieu pour obtenir sa libération. La narration nous rapporte qu'au début de sa quête, Kihika était passionné par le récit biblique sur Moïse. On suppose qu'il s'en est largement inspiré tout au long de sa formation personnelle. Cependant, le troisième verset, tiré du Nouveau Testament, délivre le message du sacrifice pour la liberté, au prix de la vie. Ceci marque un tournant dans l'évolution de sa pensée. Kihika, substituant le peuple kenyan au peuple juif, s'inspire désormais du troisième verset plutôt que des deux précédents qui pour lui n'ont porté aucun fruit depuis l'existence du Mouvement. Sa pensée se fonde définitivement sur une tendance idéologique en faveur d'un sacrifice qui ressemble surtout à un suicide. Tout au long de son combat, cette notion de sacrifice sera son maître mot. Comparant sa pensée à celles qui en ont constitué le fondement, il va même jusqu'à énoncer les failles de la vision chrétienne du sacrifice alors qu'il tente de raisonner Karanja:

*Yes – I said he had failed because his death did not change anything, it did not make his people find a centre in the cross. All oppressed people have a cross to bear. The Jews refused to carry it and were scattered like dust all over the earth. Had Christ's death a meaning for the children of Israel? In Kenya we want deaths which will change things, that is to say, we want true sacrifice. But first we have to be ready to carry the cross. I die for you, you die for me, we become a sacrifice for one another.
(AGOW p.95)*

C'est donc un christianisme fortement teinté d'idées révolutionnaires qui tient lieu d'idéologie chez Kihika. Il semble dire que l'idéal du christianisme serait complet s'il tenait compte des idées marxistes. Kihika use donc des armes idéologiques - au sens figuré comme au sens propre - apportées par l'Occident pour se libérer de son emprise. Son discours et sa nouvelle vision apportent une religion de substitution au christianisme, recréant « un cercle qui serait la source du sens des valeurs et des raisons ultimes »¹⁴⁹ comme toute idéologie qui se respecte. Au fur et à mesure, le messianisme du personnage reproduit dans son fond, l'absolutisme de la vision colonialiste qui a causé sa rupture avec le peuple kenyan. Il exclut donc la religion chrétienne et fait du mouvement Mau Mau une religion dont les valeurs sont très extrémistes.

A travers l'idéalisme et le fanatisme de Kihika, l'écrivain nous dévoile une facette du personnage qui le dévalorise. Ceci est fait à dessein car le roman évolue de telle sorte que le lecteur ne peut juger les personnages à la hâte, il faut attendre d'avoir exploré tous les aspects psychologiques qui motivent leurs actes. C'est ainsi que selon le critique Eustace Palmer, l'évolution du roman permet d'accorder des circonstances atténuantes à Mugo qui dénonce Kihika au District Commissioner, John Thompson, qui le fera pendre :

*Its is already being suggested, therefore, that Kihika is the kind of young man who would engage in reckless exploits and try to involve others in them. There is even a wicked flicker of irony implicit in the fact that the man who could now talk passionately of passive resistance in the Ghandi-Moses tradition, and conjure the vision of thousands of men and women throwing themselves in front of moving trains, will later indulge in the most wanton acts of destruction. It is being suggested, in fact, that our sympathy for Kihika should not be absolute. Reduced sympathy for him must mean a corresponding increase in sympathy for Mugo.*¹⁵⁰

A travers le personnage de Kihika, le romancier démythifie l'aspect moral des héros de la guerre de libération kenyane. Au lieu de les idéaliser, le romancier expose la part d'actes atroces accomplis par ces derniers. Malgré les louanges adressées à leur action en faveur de la liberté, le romancier use de réalisme en révélant leurs côtés sombres:

A Grain of Wheat comes close to being a historical novel. Its plot owes almost

¹⁴⁹ Henri Desroche, *Op. Cit.*, p.162.

¹⁵⁰ Eustace Palmer, *Op. Cit.*, p.32.

*everything to the violent events of the Mau Mau movement. In many ways the novel is a defence of that movement. It is a creative interpretation of national history in a favourable light. It celebrates national heroes who fought for a national cause although it does so without idealizing them.*¹⁵¹

Le fil de la narration nous permet d'entrevoir, par le biais de cet extrémisme, la pathologie mentale de Kihika qui, à l'instar de son ennemi John Thompson, semble désormais obsédé par la violence. Cette violence trouve sa justification dans la philosophie messianique qu'il développe avant et au cours de la lutte armée. Alors qu'il était couché paisiblement dans sa hutte, l'esprit à l'écart des turbulences causées par les raids de soldats britanniques dans le village, Mugo est réveillé par Kihika qui vient se réfugier chez lui. La crainte l'envahit, lui qui avait toujours souhaité vivre en dehors du conflit armé, soucieux plutôt d'acquérir le bonheur et la prospérité qu'il n'avait jamais connus depuis son enfance. Il est terrifié par l'idée de se faire arrêter pour complicité avec le mouvement de résistance. C'est alors qu'il se rend compte que le discours et l'attitude de Kihika ne font que traduire un comportement obsessionnel qui n'est autre que le signe d'une névrose. Etant demeuré le seul à avoir des critiques objectives envers Kihika, il n'aura pas de mal à déconstruire son discours emphatique :

'We only hit back. You are struck on the left cheek. You turn the right cheek. One, two, three – sixty years. Then suddenly, it is always sudden, you say: I am not turning the other cheek any more. Your back to the wall, you strike back [...] See? We must kill. Put to sleep the enemies of black man's freedom [...] They shall not tremble before the sword. Then instead the enemy shall flee. These are not the words of a mad man. Not words, not even miracles could make Pharaoh let the children of Israel go. But at midnight, the Lord smote all the first-born in the land of Egypt, from the first-born of Pharaoh that sat on the throne unto the first-born of the captive that was in dungeon. And all the first-born of the cattle. And the following day, he let them go. That is our aim. Strike terror in their midst [...] Strike terror in the heart of the oppressor.' [...] He spoke without raising his voice, almost unaware of Mugo, or of his danger, like a man possessed. His bitterness and frustration was revealed in the nervous flow of words. Each word confirmed the Mugo's suspicion that the man was mad. (AGOW p.191)

¹⁵¹ Shatto Arthur Gakwandi, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, London, Heinemann, 1977, p.109.

Kihika se révèle être quelqu'un d'hargneux, telle une bête féroce prête à bondir sur l'ennemi oppresseur. Son discours montre qu'il n'éprouve aucune sensibilité face au sang versé, que ce soit celui de l'ennemi ou même celui de ceux avec qui il partage la même vision. Lorsqu'il s'adresse à Mugo, son discours est fortement inspiré des récits et paroles bibliques. Dans son flot de paroles qui résonne comme un délire, il réinterprète les évangiles de façon à justifier le meurtre des colonisateurs, ce qui semble d'ailleurs devenir le seul objectif à atteindre. La terreur devient son maître mot. Selon lui la violence meurtrière constitue la seule arme efficace contre la folie de l'opresseur britannique. Le thème récurrent du meurtre et de la violence dans son discours (kill, smote all of the first born, strike terror, poisoned arrow) nous dévoile le côté « sombre » de ce personnage atteint d'une forme de sadisme qui manifeste ses pulsions de mort¹⁵². Le personnage est passé du romantisme de l'horreur, par le discours démagogique, à sa mise en pratique qui s'avère être la manifestation d'une pathologie psychique.

Selon Mugo, tant qu'il développe sa philosophie Mau Mau, Kihika ne représente aucun danger, mais dès qu'il passe à l'action la folie se révèle:

He suddenly stopped speaking, pacing, and for the first time seemed aware of Mugo. Mugo sat rigidly in his seat, staring at the ground, sure that the homeguards would get him tonight. Kihika was mad, mad, he reflected, and the thought only increased his terror.
'What do you want?' Keep him talking. A mad man was not dangerous as long as he was talking. (AGOW p.192)

Mugo semble affirmer que si le fou est capable de faire ce qu'il dit, autant le laisser développer sa pensée afin de gagner du temps avant qu'il ne se laisse emballer par ses pulsions. Inspiré par des idéologies de référence qui vont lui ouvrir la voie afin d'apporter à l'homme la liberté, Kihika doit nécessairement être sous l'emprise d'une pathologie psychique pour réaliser ses idéaux. Ainsi tout laisse entendre que la réaction de Kihika est une violence de type sadique inspirée par une philosophie élaborée. Ceci nous mène à la conclusion que la folie du messianisme est véritablement dans un premier temps une

¹⁵² La pulsion d'agression... se définit... par la spécificité de son but conçu de manière radicale comme destruction. Ainsi bien loin d'avoir une fonction de vie, appartient-elle à la sphère des pulsions de mort. C. Baladier, « Masochisme et sadisme », In Pierre Kauffman, *L'Apport freudien*, Paris Bordas, 2003, p.304.

« réaction de santé »¹⁵³. La pathologie mentale justifie ainsi les comportements extrêmes du messianisme révolutionnaire tout en démythifiant la bravoure sans faille des héros de guerre que l'on faisait passer pour des surhommes. Pour se libérer des colonisateurs devenus déments à cause de leur passion civilisatrice, le peuple a recours à des leaders fous dont seule la pensée messianique pouvait éveiller les consciences malgré les atrocités dans lesquelles ils allaient s'engager.

D) GUERRES ET TRAUMATISMES

A Grain of Wheat apparaît comme un examen de conscience des personnages qui, à travers les flashbacks, font ressortir une angoisse qui trahit un sentiment de culpabilité né de la guerre de libération. La narration décrit l'étrangeté chez ces personnages sans forcément dévoiler immédiatement la cause de leur trouble. La narration nous laisse entendre qu'il était inconcevable pour un villageois de ne pas faire partie du mouvement Mau Mau. Cela sous-entend que la solidarité organique l'emportait sur tout individualisme qui pouvait naître dans les esprits. La cause des paysans était certes défendable, mais ils n'avaient pas d'autre choix que celui de faire partie du mouvement, sinon ils couraient le risque d'être considérés comme des traîtres et de se faire massacrer par les plus fervents guerilleros. Le révérend Jackson qui s'est converti au « Mouvement de Renaissance » (Revivalist movement) - une secte religieuse apportée par un missionnaire blanc - s'est fait massacrer pour trahison. Son assassinat, resté dans la mémoire collective, décourage la défection de nombre de villageois. Le peuple est donc contraint de mentir car le mouvement Mau Mau exerce une forme subtile de pression totalitaire. C'est à travers le mensonge que naîtra une névrose de culpabilité dans la communauté de Thabai car tout le monde aura plus ou moins trahi le mouvement. C'est le dénouement du roman qui laisse entrevoir au lecteur ce sentiment organique de culpabilité qui demeure latent jusqu'au sacrifice christique de Mugo. Cette sous-section va donc se focaliser sur des personnages dont le comportement révèle l'angoisse de culpabilité qui se cache

¹⁵³ Christian Delacampagne, « Violence et acculturation : introduction à une ethnopsychanalyse du messianisme » in *La violence* (Actes du Colloque de Milan), Paris, Union Générale d'édition, 1978, p.346.

derrière une vie de mensonge. Ces hommes et ces femmes forment un microcosme de l'ensemble plus vaste qu'est le village de Thabai.

Selon nous, les personnages qui représentent le peuple de façon optimale dans le sentiment de culpabilité sont Gikonyo et Mumbi. Cette assertion se renforce lorsqu'on sait que leurs noms désignent, dans le mythe de la création, les premiers êtres kikuyus. Ainsi, ils symbolisent parfaitement l'esprit du peuple. Après avoir attendu son mari, Gikonyo, qui purgeait une peine de cinq ans pour avoir prêté serment au mouvement Mau Mau, Mumbi le trompe avec Karanja, le garde civil, et tombe enceinte de ce dernier. L'adultère de Mumbi n'est pas seulement une trahison envers Gikonyo mais aussi envers le peuple car Karanja qui, hier, était un Mau Mau, fait désormais partie de l'administration coloniale. Mumbi a donc trahi le mouvement en ayant un rapport sexuel avec un ennemi. Cependant, son angoisse est moins grande que celle de Gikonyo. Ce vétéran Mau Mau est rongé par le remord car il a dû trahir sa cause pour retrouver Mumbi, la femme qu'il aime passionnément. Il gardera en mémoire ce jour où il prend la décision ferme d'avouer qu'il a prêté serment :

He walked on and the sound of his feet on the pavement leading to the office where screening, interrogation and confession were made, seemed, in the absence of other noise, unnecessarily loud. The door closed behind him. The other detainees walked back to their rooms to wait for another journey to the quarry... As Gikonyo left the road and took a path into the fields, he could still hear the echo of his steps on the cement pavement four years back. The steps had followed him all through the pipeline, for in spite of the confession, Gikonyo was not released immediately. Screened, he had refused to name anybody involved in oath administration. Would the steps always follow him, he wondered, suddenly scared of meeting someone he had known in the old days. He did not feel victorious, less so a hero. The green leaves were not for him. But then, Gikonyo did not want them. He only wanted to see his Mumbi and take up the thread of life where he had left it. (AGOW p.113)

La narration nous présente le dilemme auquel le personnage est confronté car il est devenu difficile pour lui de faire passer la lutte pour la liberté du pays avant sa famille. Cette passion pour Mumbi qui, au départ, l'aidait à supporter la vie en détention, est devenue une source de motivation pour rompre avec le mouvement après six ans de détention¹⁵⁴. La

¹⁵⁴ John Lutz, « Ngugi's Dialectical Vision: Individualism and Revolutionary Consciousness in *A Grain of Wheat* », *Ufahamu*, 29:2/3, 2003, p.180.

récurrence sonore de ses pas sur le trottoir traduit une forme de culpabilité latente qui naît de cette trahison. Il est dédoublé en ce sens qu'il voit le coupable qui est en lui. Le thème du regard aussi, par la sensation qu'il produit chez l'être observé, vient soutenir notre propos par cette impression d'avoir des comptes à rendre. Malgré un choix ferme et sa volonté d'oublier le côté peu noble de sa décision, la persistance de cette culpabilité qui ne dit pas son nom provoque l'angoisse qui va s'ensuivre lorsqu'il retrouvera sa femme.

En effet, Gikonyo va entrer dans une folie passagère au moment où il découvre l'infidélité de sa femme car, ironiquement, il devient le traître qui a trahi une cause pour quelqu'un qui l'a trahi. Il va donc être habité par un fort sentiment de culpabilité car il a trahi une cause pour une autre qui n'en valait pas la peine. Par moment, sa concentration obsessive sur l'imperfection de Mumbi qu'il idéalisait en prison, dévoile un égoïsme qui l'aide à réprimer ce sentiment de culpabilité. Cependant, le remord l'assaille toujours, c'est la raison pour laquelle il va livrer ses pensées à Mugo que le peuple considère comme un héros pour ses actions pendant la guerre de libération. Il révèle à celui-ci sa trahison et offre un tableau sombre de ses concitoyens qui ont trahi le mouvement et qui vont bénéficier de l'indépendance :

But now, whom do we see riding in long cars and changing them daily as if motor cars were clothes. It is those who did not take part in the Movement, the same who ran to the shelters of schools and universities and administration. And even some who were outright traitors and collaborators. There are some who only the other day were singing songs composed for them by the Blundells: Uhuru Bado! Or Let us carve Kenya into small pieces! At political meetings you hear them shout: Uhuru, Uhuru we fought for. Fought where. (AGOW pp.68-69)

En effet, Gikonyo ne fait pas que condamner une nouvelle classe qui va profiter de l'Indépendance, mais il juge également tous ceux qui, de près ou de loin, ont trahi le mouvement, y compris lui-même. On se demande même si ce passage n'est pas une façon pour Ngugi d'exprimer une forme de culpabilité car à cette époque l'auteur, encore très jeune, était indécis. Le personnage de Gikonyo généralise ainsi cette trahison dévoilant la mascarade des chants et slogans patriotiques. Cependant, sa confession ne suffit pas à rétablir la paix en lui. A son retour de prison, après la découverte de la compromission de l'intégrité de Mumbi, Gikonyo manifeste une grande hostilité envers sa femme. D'après notre analyse, cette hostilité sert à dissimuler la culpabilité qu'il ressent. Son angoisse se fait sentir alors qu'il

recherche la compassion de Mugo après lui avoir raconté l'infidélité de Mumbi avec Karanja son ami :

'Anyway, I must have gone mad. I suppose there's nothing so painful as finding that a friend, or a man you always trusted, has betrayed you [...] It was then that I made a decision: I would never talk about the child. I would continue life as if nothing had happened before. But I would never enter Mumbi's bed. What more was there for me to do but to give myself wholly to work, hard work?' Gikonyo searched Mugo's face. He could not discern anything. The silence made him uncomfortable. It seemed as if the whole thing was a repetition of a familiar scene. 'Yes... I gave myself, heart and body, to work,' he said again. And still Mugo did not say anything, Gikonyo felt vaguely disappointed. The weight had been lifted. But guilt of another kind was still creeping in. He had laid himself bare, naked, before Mugo. Mugo must be judging him. Gikonyo felt the discomfort of a man standing before a puritan priest. Suddenly, he wanted to go, get away from Mugo, and cry his shame in the dark. 'I must go,' he said rising to his feet. He went out into the night. His heart palpitation frightened him. He was scared of facing Mumbi, of being kept awake by the steps on the pavement. Darkness pressed him on every side as he hastened towards home that was no home. Mugo's purity, Mumbi's unfaithfulness, everything had conspired to undermine his manhood, his faith in himself, and accentuate his shame at being the first to confess the oath in Yala camp. (AGOW p.122)

La narration et les dialogues exposent cette quête insistante d'attendrissement de Gikonyo. La réputation de Mugo pour son courage lui valant la considération accordée à un saint homme, sa compassion envers Gikonyo aiderait ce dernier à se disculper de toute trahison. Cependant, l'expression du visage de Mugo semble au contraire discerner la tentative de manipulation de l'autre. Le symbolisme subjectif¹⁵⁵ de la culpabilité, qui rappelle la trahison de Gikonyo, prend place à nouveau dans le récit. Le regard de ses compagnons de cellule se retrouve dans le regard de Mugo et les bruits que faisaient ses pas lorsqu'il se dirigeait vers le bureau pour interrogatoire reviennent en mémoire. Il s'établit alors un paradoxe entre la révélation de sa trahison à Mugo et la persistance de la culpabilité. Cette ambiguïté dans le ressenti du personnage vient du maintien de son ressentiment envers Mumbi. Alors que sa trahison lui a été pardonnée, il ne pardonne pas la trahison de Mumbi.

¹⁵⁵ Bu-Buakei Jabbi, "The Structure of Symbolism in *A Grain of Wheat*", *Research in African Literature*, 16:2, 1970, pp.221-222.

La structure narrative s'inspire ainsi de la philosophie chrétienne : « Pardonne-nous nos péchés, car nous aussi nous pardonnons à quiconque nous offense »¹⁵⁶. L'honnêteté l'aurait amené à pardonner à sa femme, mais la rigidité de ses résolutions envers cette dernière le maintient dans un orgueil qui empêcherait Dieu de lui pardonner sa trahison. Car Dieu nous pardonne si nous pardonnons. C'est ce qui explique l'apparition d'une nouvelle forme de culpabilité. Celle-ci a une motivation religieuse et correspond aux résultats de l'étude freudienne¹⁵⁷ car la culpabilité aurait recours à une logique persécutrice consistant à projeter le mal sur l'autre, en l'occurrence sur le personnage de Mumbi. La culpabilité de Gikonyo est maintenue par la pression symbolique du Surmoi représentée par Dieu dans l'esprit du personnage. Tant qu'il ne respecte pas la volonté de Dieu (le surmoi), sa culpabilité le maintiendra dans une angoisse pathologique.

La culpabilité de Mugo s'avère être également à l'origine de son angoisse jusqu'au moment où il décide de confesser sa trahison. Nous avons vu dans la première partie de notre travail consacrée à ce roman que la folie du personnage de Mugo a été provoquée par la violence avec laquelle sa tante l'a élevé. Orphelin de père et de mère, il s'est toujours senti seul, sans appartenance véritable à un quelconque groupe. Sa priorité a été de prospérer financièrement afin d'être reconnu au sein de ce peuple avec lequel il ne ressent ni attache ni appartenance. Il n'y a aucune raison qui pourrait le pousser à se sentir solidaire de cette communauté. L'individualisme étant devenu un principe fondamental dans sa démarche, il va décider de livrer Kihika à la police coloniale sous la direction de John Thompson, le chef de District. Nous avons vu plus haut que sa décision est motivée par la crainte de voir s'effondrer tous ses rêves de prospérité individuelle lorsque Kihika apparaît chez lui pour lui demander de créer une section Mau Mau à Thabaï. Lui qui souhaitait rester à l'abri de tout conflit extérieur pour garantir ses chances de succès, préfère se débarrasser de Kihika qui pourrait lui attirer des ennuis avec la police coloniale. La récompense promise pour sa capture ne fera qu'alimenter sa sérénité quant à la légitimité de son acte. A peine a-t-il indiqué l'endroit où Kihika pourra être capturé, qu'il regrette déjà son acte et commence à être pris d'une angoisse vertigineuse :

The D.O. again stood up. He walked round the table to where Mugo stood. He held Mugo by the chin and tilted his face backwards. Then quite unexpectedly he shot saliva into the dark face. Mugo moved back a step and lifted his left hand to rub off

¹⁵⁶ Luc 11: 4, La Sainte Bible, *Op. Cit.*, p.1035.

¹⁵⁷ Pierre Kaufmann, *L'Apport freudien*, Paris, Bordas, 2003, p.111.

the saliva. But the white man reached Mugo's face first and slapped him hard, once. 'Many people have already given us false information concerning this terrorist. Hear? Because they want the reward. We shall keep you here, and if you are not telling the truth, we shall hang you there, outside. Do you hear?' Mugo was back in his nightmare. The table, the white face, the ceiling the walls moved round and round. Then everything stopped abruptly. He tried to steady himself. Suddenly the ground where he stood gave way. He was falling down. He thrust his arms into the air. The bottom was so far away he could see only darkness. But he knew that there were stones jutting out, sharp, at the floor. He was nothing. Tears could not help him. With a choked cry, his body smashed on to the broken stones and jutting rock, at the white man's feet. The shock of discovery was so deep it numbed him. He felt no pain and saw no blood [...] His open mouth let inarticulate noises. Foam had collected at the corners of his mouth. He stared at the whiteman, a watery glint in the eyes, without seeing him. Then the table, the chair, the D.O., the white-washed walls – the earth – started spinning, faster and faster again. He held on to the table to still himself. He did not want the money. He did not want to know what he had done. (AGOW pp.199-200)

Ce passage laisse entendre en plusieurs points la mise en parallèle des causes d'angoisses de Mugo et Gikonyo. Le romancier réitère sa conception de la folie passagère car cet événement ressemble à celui que vit Gikonyo lorsque la violence de la prison coloniale va lui faire complètement perdre la tête. Cela se manifeste d'abord par une insensibilité à la douleur, puis par la présence de l'ironie cruelle de la trahison inutile à l'instar de l'événement où Gikonyo se rend compte que sa trahison est futile car il a été lui-même trahi par celle qui motive sa déloyauté. Mugo tente donc, sans succès, de refouler la culpabilité qui surgit au moment où John Thompson se comporte de façon déloyale envers lui. Il réalise qu'il aurait mieux fait d'être solidaire de ses semblables car il semble que quoi qu'il fasse il est, au même titre que ces derniers, victime de la répression coloniale.

Même s'il s'efforce de nier le sens communautaire de la solidarité qui commence à l'animer, Mugo ne peut s'empêcher de se considérer comme le responsable de cette période d'état d'urgence que Thabaï a vécue après la capture du leader Mau Mau, Kihika. En effet, l'attention des autorités s'est largement portée sur Thabaï après la mort de Kihika, instaurant un règne de terreur par la répression et les travaux forcés. C'est ainsi que le sentiment de culpabilité va le pousser à réagir comme un fou - selon les autochtones qui ont suivi la scène – lorsqu'un garde civil s'en prend à une femme dans la tranchée :

He worked a few yards from the woman. He had worked from the same place for three days. Now a homeguard jumped into the trench and lashed the woman with a whip. Mugo felt the whip eat into his flesh, and her pained whimper was like a cry from his own heart. Yet he did not know her, had for three days refused to recognize those around him as fellow sufferers. Now he only saw the woman, the whip, and the homeguard. Most people continued digging, pretending not to hear the woman's screams, and fearing to meet a similar fate [...] In terror, Mugo pushed forward and held the whip before the homeguard could hit the woman a fifth time. More homeguards and two or three soldiers ran to the scene. Other people temporarily stopped digging and watched the struggle and the whips that now descended on Mugo's body. 'He's mad', some people later said, after Mugo had been taken away in a police van. (AGOW p.173)

Contrairement à ses autres compagnons de la tranchée, Mugo tente de mettre un terme à la flagellation de Wambuku car il se sent responsable de cette violence. Sa culpabilité s'exprime lorsqu'il se substitue à Wambuku quand elle reçoit les coups de fouet. La douleur psychique de la culpabilité le pousse à un besoin de réparation puis à un comportement qui paraît hors norme, donc démentiel selon ses compagnons de tranchée. A nouveau la douleur comme obstacle n'existe plus, on assiste à une transcendance du personnage qui le place hors du commun des mortels qui font semblant de ne pas voir. Il est fou : « 'he's mad' ». Cependant cette réaction demeure impulsive, Mugo n'a pas encore véritablement saisi l'ampleur du remord qui l'habite. La difficulté qu'il a de concevoir un véritable sens des responsabilités vis-à-vis de son peuple constitue une entrave à sa cure psychique.

La culpabilité du personnage est mise en exergue également grâce au symbolisme de l'eau - représentant la pureté - qui s'oppose au comportement négatif et vil d'un individualisme qui s'exerce au dépend de la solidarité communautaire. D'abord, le début du roman révèle déjà l'angoisse du personnage liée au symbole de l'eau :

Mugo felt nervous. He was lying on his back and looking at the roof. Sooty locks hung from the fern and grass thatch and all pointed at his heart. A clear drop of water was delicately suspended above him. The drop fattened and grew dirtier as it absorbed grains of soot. Then it started drawing towards him. He tried to shut his eyes. They would not close. He tried to move his head: it was firmly chained to the bed-frame. The drop grew larger and larger as it drew closer and closer to his eyes.

He wanted to cover his eyes with his palms; but his hands his feet, everything refused to obey his will. In despair, Mugo gathered himself for a final heave and woke up. Now he lay under the blanket and remained unsettled fearing... (AGOW p.1)

L'eau évoque la pureté et la crasse le mal. Ce mélange d'eau et de crasse pointé vers le coeur évoque selon nous la pureté de l'entité divine fustigeant le mauvais comportement de Mugo. L'angoisse qui s'empare de Mugo s'explique alors car son cœur qui contient tous ses sentiments semble être poussé à révéler ce qu'il cache. Cette impossibilité pour lui de se dégager du lit et d'éviter la goutte d'eau qui pointe sur ses yeux, évoque l'impossibilité qu'il ressent de fuir le sentiment de culpabilité dont il a conscience.

Sans cesse angoissé, il devient paranoïaque et se sent acculé autour de lui. Il a l'impression d'être accusé par les vétérans Mau Mau qui tentent de le convaincre de faire un discours le jour de la célébration de l'indépendance car l'ironie veut qu'il soit, selon eux, le seul héros de guerre qui mériterait cet honneur :

He held his head in both hands. It is not me he whispered to convince himself. It is not me, it would have happened...the murder of women and men in the trench...even if...even if...He was moaning. Mumbi's voice was a knife in which had butchered and laid naked his heart to himself. The road from his hut led to the trench. But would it not have happened? Christ would have died on the cross, anyway. Why did they blame Judas, a stone from the hands of a power more than man? Kihika crucified...crucified...the thought flashed through him, and a curious thing happened. Mugo saw thick blood dripping from the mud walls of his hut. Why had he not seen it earlier, he now wondered, almost calmly, without fear. But he was shaking as he walked to his hut, resolved to find out if the blood was really there. He saw nothing on the wall. He sat on his bed and again propped his head on both hands. Was he cracking in the head? He started at the thought and again looked at the walls. It was dark, in the evening, when Gikonyo and Warui called on Mugo.

'I fear I am not well in the head,' he told them. 'I cannot, I cannot face so many eyes.' (AGOW p.176)

Ce monologue de Mugo qui ressasse le passé révèle le trouble en lui qui apparaît sous la forme d'un questionnement dans lequel il tente de projeter la faute sur la destinée tracée par Dieu, afin d'éviter la douleur psychique représentée à nouveau par le symbole du cœur

meurtri. L'hallucination qu'il a en voyant le sang sur le mur symbolise la culpabilité de sa responsabilité dans l'exécution de Kihika. Ni Gikonyo ni Warui n'ont compris le sens caché de sa phrase dans laquelle la souffrance physique et la crainte du regard trahissent la douleur psychique de la culpabilité : « I fear I am not well in the head...I cannot face so many eyes ». Sa culpabilité atteint son comble et, à l'instar de Gikonyo, Mugo ne peut fuir ce sentiment qui perdure au point de se manifester sous forme d'une névrose obsessionnelle.

La culpabilité se manifeste également chez les collaborateurs de l'administration coloniale. En effet, le temps présent dans la narration présente John Thompson et Karanja comme des personnages craignant l'avènement de l'indépendance, tandis que les flash-back nous font comprendre que cette crainte provient d'un sentiment de culpabilité lié au passé qu'ils ne cessent de ressasser. La culpabilité chez ces personnages est inconsciente car, comme l'affirme Freud, leurs comportements contradictoires indiquent ce type de pathologie :

Sous le déguisement d'attitudes névrotiques et de situations psychotiques relevant de processus inconscients. Aussi est-ce au niveau de ce déguisement et dans sa symptomatologie morbide que Freud a pu analyser le plus efficacement la « conscience de culpabilité », quant à sa genèse – inconsciente, de ce fait – et à ses effets. Il la repère principalement dans les contradictions et inhibitions caractéristiques de la névrose obsessionnelle (et de manière quasi paradigmatique chez « l'Homme aux rats »), dans l'autodépréciation mélancolique, dans les résistances de certains malades à l'approche de la guérison, dans l'effondrement de certains autres au moment où leurs vœux vont être satisfaits, dans le recours à une conduite criminelle par besoin de se voir infliger un lourd châtiment.¹⁵⁸

Tout ceci se remarque chez Thompson lorsqu'il assiste à la scène qui va révéler sa tendance sadique que nous avons analysée plus haut. Son comportement après la scène dans laquelle Karanja manque de se faire mordre par le chien demeure aussi étrange que la première. Dans la première, la narration nous dévoile la fascination de Thompson pour le carnage qui se profile alors que Karanja est sur le point de se faire mordre par le chien du Dr. Lynd. Puis dans la seconde il a du mal à expliquer au Dr. Lynd les tords causés par son chien au sein du département car cela reviendrait à révéler une certaine culpabilité de sa part envers

¹⁵⁸ Pierre Kaufmann, *Op. Cit.*, p.112.

le traitement des colonisés, ce qui ne saurait jamais se faire car il a conscience de la légitimité du devoir de répression et de réhabilitation par la violence de l'esprit des autochtones. Cependant il ne peut échapper à un trouble psychique qui se manifeste par une volonté contradictoire, le penchant au crime afin de se voir infliger un châtement :

A year ago he had taken Margery to see Annie Get Your Gun staged at the National Theatre by the city players. He had never been to that theatre before – for nothing really had happened there – he always went to the Donovan Maule Theatre Club. The road from Githima to Nairobi passed through the country side. It was very dark. Suddenly the headlights caught a dog about to cross the road. Thompson could have braked, slowed down or horned. He had enough time and distance. But he held on the wheel. He did not want to kill the dog and yet he knew he was going to drive into it. He was glued to the seat – fearing the inevitable. Suddenly there was a scream. Thompson's energy came back. He braked to a stop and opened the door and went out, taking a pocket torch. He went back a few yards; there was no dog anywhere [...] There was nothing. He drove away sadly; it was as if he had murdered a man. (AGOW pp.43-44)

La culpabilité inconsciente se laisse percevoir par l'ambiguïté qui se dégage dans ses pensées contradictoires: « He did not want to kill the dog and yet he knew he was going to drive into it. » Poussé par une volonté incontrôlée de tuer le chien, le personnage est également terrifié par cette idée. Le meurtre du chien pour lui se substitue au désir du meurtre des autochtones. Le narrateur nous fait cet aveu à la fin de la description de la scène : « He drove away sadly; it was as if he had murdered a man ». La culpabilité inconsciente de John Thompson demeure présente tout au long du roman, octroyant à ce personnage des circonstances atténuantes dans sa folie meurtrière. Son maintien dans cet état de folie n'est que la conséquence du refus d'une prise de conscience de sa propre folie, ce qui ouvrirait sur une thérapie, mais impliquerait la mise-à-nue de son trouble par la confession qui remettrait en cause sa mission civilisatrice. La fermeture mentale de ce personnage symbolise la pathologie née de la culpabilité inconsciente d'un Occident qui refuse de mettre à nu le trouble qui l'habite.

Karanja, considéré comme leur meilleur serviteur autochtone par les colons, sans doute à cause de sa complète aliénation, exprime également un sentiment inconscient de culpabilité par un comportement criminel qui dévoile son désir inconscient d'être puni. Alors qu'il quitte Thabai, envahi par une crise existentielle, Karanja se remémore cette époque où

son individualisme l'a fait opter pour un réalisme qui l'a mené à se ranger du côté de la « cause civilisatrice ». Aliéné par sa soumission au pouvoir et aux idéaux coloniaux, l'esprit de Karanja s'est identifié à celui de ses maîtres colons. C'est ainsi qu'il se souvient de son penchant criminel qui révèle une forme de culpabilité inconsciente à cette période où son regard pour ses concitoyens autochtones était similaire à ceux de ses supérieurs colons :

Thinking about this, Karanja involuntarily shuddered at the thought of what would have happened to him if Mugo had not arrived on time. As a kid, once, Karanja saw dogs tear a rabbit. They tore its limbs and each dog ran with blood-covered pieces. Karanja now saw himself like that rabbit. But why am I afraid of dying, he asked himself, remembering the many men, terrorists, he and other homeguards led by their white officers, had shot dead? Then, somehow, he had not felt guilty. When he shot them, they seem less like human beings and more like animals. At first this had merely thrilled Karanja and made him feel a new man, a part of an invisible might whose symbol was the whiteman. Later, this consciousness of power, this ability to dispose of human life by merely pulling a trigger, so obsessed him that it became a need. Now, that power had gone. And Mumbi had finally rejected him. For what, then, had Mugo saved Karanja? (AGOW pp.229-230)

Au moment où sa culpabilité est inconsciente Karanja se compare au lapin déchiqueté par les chiens. Cette image symbolise assez bien le désir refoulé d'expier sa faute par la punition à mort alors qu'il s'adonne à des actes criminels insensés. D'ailleurs le narrateur souligne le caractère inconscient de cette culpabilité : « Then, somehow, he had not felt guilty ». Puis son regard dépréciateur des autochtones ressemble à celui de John Thompson envers ces derniers. Selon les deux la réhabilitation des autochtones par la civilisation occidentale nécessite un recours à la force. Maintenant qu'il est conscient de sa culpabilité, il ne parvient pas à se pardonner sa trahison envers le peuple. Il craint la sentence qui pourrait s'abattre sur lui et demeure dans une crise d'angoisse continue.

Les personnages que nous avons étudiés constituent le microcosme du peuple rattrapé par un passé qu'il nie dans le présent. Il en résulte un sentiment de culpabilité général issu de la tournure ironique des événements. Le roman semble prendre une forme qui interdit tout jugement car ceux-là mêmes qui jugent Mugo, comme Githua, vivent également dans le mensonge des honneurs rendus aux vétérans. Aucun personnage ne semble avoir mené une vie intègre ainsi que l'affirme le général R. que l'on présente même comme un personnage

inflexible (AGOW p.152). D'autre part les symptômes d'une culpabilité inconsciente des collaborateurs de l'administration coloniale s'avèrent constituer un argument conférant des circonstances atténuantes à ces derniers. Le sentiment de culpabilité général conduit le lecteur à éviter toute vision absolutiste dans le traitement des personnages car la narration les décrit comme étant des victimes et met chacun d'eux, d'une manière ou une autre, face à sa faute :

None of the characters, and especially none of the surviving male characters, is treated heroically. In every case their lives are marked by some failure, some hidden flaw, some guilty past. But in a sense, the burden does not fall entirely upon them because, as Frye observes in the case of tragic irony, "human nature is under sentence of death." The ironic hero, the pharmacos, is a victim despite his guilt, his sins, because the overwhelming oppression of the universe bears down upon him with ferocious intensity: "The incongruous irony of human life," in this vision is such that "all attempts to transfer guilt to a victim give that victim something of the dignity of innocence." This depiction is most fittingly applied to Mugo at the end, though in a fuller sense it applies to all those characters' lives for whom there is no absolute truth to be found, no pure light or darkness. It is the pervasiveness of this irony that is shed on every character, every relationship, and every perception that gives one the impression of a total universe burdened by lacunae, frustration, failure, and deception.¹⁵⁹

La culpabilité ressentie par certains personnages africains n'est qu'un aspect du thème de la folie qui occupe une grande place dans le roman. On a d'une part les représentants du peuple comme Mugo et Gikonyo, puis d'autre part ceux de l'administration coloniale comme John Thompson et Karanja. La structure narrative en flash-back nous aide à déceler dans tous ces cas de névroses, le conflit psychique entre le passé et le présent qui ressurgit. La folie ici intervient lorsque les personnages veulent nier le cours des événements qui ne les honore pas pour paraître à eux-mêmes et aux yeux des autres comme des personnages héroïques ou du moins pour conserver une certaine dignité. Pris au piège du mensonge, ils se retrouvent paralysés.

¹⁵⁹ Kenneth Harrow, « A Grain of Wheat: Season of Irony », *Research in African Literature*, African and Afro-American Studies and Research Center in Austin, 16:2, 1985, p.257.

F) LA DECOLONISATION INACCOMPLIE ET LA FOLIE

L'apartheid comme système politique en Afrique du Sud, au regard des populations non-blanches de ce pays, est la marque d'une fausse indépendance acquise depuis le XIX^{ème} siècle. En effet, Bessie Head, dans *A Question of Power*, dévoile au lecteur à travers les troubles mentaux du personnage d'Elizabeth, les conséquences de la violence du système de l'apartheid, lui-même issu du trouble mental des acteurs du pouvoir en place. La narration onirique du roman plonge le lecteur dans la folie du personnage. Ceci octroie à la folie le moyen de s'exprimer car comme l'ont affirmé Michel Foucault et Jacques Derrida dans leurs arguments sur l'expression de la folie :

Dans les deux cas, la folie échappe à la philosophie (à la philosophie proprement dite); mais, dans les deux cas, la folie ne disparaît pas pour autant : elle trouve refuge dans quelque chose d'autre; dans la première citation, c'est « le langage de la fiction ou la fiction du langage » qui accueille la folie; dans la deuxième, c'est vers le pathos de la métaphore que la folie échappe. La métaphore, le pathos, le langage de la fiction : Sans être nommé, c'est la littérature qui ici fait irruption. Le débat sur la folie et ses rapports à la philosophie a ainsi entraîné avec lui la question de la littérature.¹⁶⁰

La folie s'exprime ainsi dans le style décousu et incongru de l'univers onirique d'Elizabeth. L'interprétation des cauchemars du personnage exige un recours à la méthode psychanalytique qui convient aux psychotiques affectés par la colonisation. La folie est présente non dans le logos du roman mais dans son pathos, métaphoriquement. Les cauchemars du personnage principal vont constituer les images cachées qui trahissent l'origine du trouble psychique dans le système politique de l'apartheid inspiré par le racisme des dirigeants blancs au pouvoir. Le romancier se sert de son expérience personnelle pour transmettre le « langage » de la folie. Lors d'une interview avec le critique Linda Susan Beard, Bessie Head déclare que le personnage d'Elizabeth s'est construit à partir de sa propre expérience :

¹⁶⁰ Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p.47.

“There’s no way in which I can deny that that was a completely autobiographical novel taking a slice of my life, my experience, and transcribing it verbatim into novel form.”¹⁶¹

La folie fait voyager le lecteur dans un monde peuplé de personnages fantastiques construits par les hallucinations et cauchemars qui assaillent la conscience d’Elizabeth. La relation qu’entretient Elizabeth avec ces personnages apparaît comme symbolique de la représentation qui naît dans le contexte traumatisant du système de l’apartheid qui sévit en Afrique du Sud à cette période. Notre approche psychanalytique va donc mettre en avant le contexte de décolonisation mal accomplie, comme déclencheur d’une psychose chez le personnage principal à travers son cauchemar dans lequel elle exprime paradoxalement le racisme et la ségrégation qu’elle a combattus en Afrique du Sud. Ceci va nous permettre d’interpréter certains événements et images dont l’analyse peut sembler inaccessible aux critiques qui ne se servent pas des approches psychanalytiques.

F1) L’identification raciste

Comme nous l’avons vu en première partie, le thème du pouvoir dans *A Question of Power* s’avère être récurrent, au point de constituer l’origine du racisme. Nous avons vu à la section B comment la notion de transfert se manifeste à travers les personnages qui représentent l’administration coloniale et ont recours à une violence sadique afin de civiliser, voire d’éliminer tout ceux qui, comme les colonisés, auraient une apparence primitive. Tout adulte civilisé aurait conservé instinctivement l’ « héritage archaïque » de l’homme, c’est-à-dire qu’il serait enclin à des pulsions plus ou moins violentes dans un rapport de domination qui restreindrait sa « liberté ». La théorie freudienne crée le mythe de la première horde dont le chef, le père despotique, imposerait sa loi et serait le seul à avoir des relations sexuelles avec les femmes. Le meurtre du père par les fils, qui tentent de se libérer de leur frustration, va entraîner une culpabilité collective inconsciente chez les peuples civilisés et une tendance meurtrière envers le noir qui semble détenir les attributs du père primitif:

¹⁶¹ Linda Susan Beard, “Bessie Head in Gaborone, Botswana: An interview”, *Sage* III (1986): 45.

Aucune partie de la théorie freudienne n'a été aussi violemment rejetée que l'idée de la survivance de l'héritage archaïque, que sa reconstruction de la préhistoire de l'humanité depuis la horde primitive jusqu'à la civilisation en passant par le meurtre du père. Les difficultés de la vérification scientifique et même de la cohérence logique sont évidentes et peut-être insurmontables. En outre, elles sont renforcées par les tabous que la théorie freudienne viole efficacement : elles ne ramènent pas à l'image d'un paradis que l'homme a perdu à cause de son péché contre Dieu, mais à la domination de l'homme par l'homme, établie par un père despote très terrestre, et perpétuée par une rébellion incomplète ou infructueuse contre lui. Le « péché originel » c'est-à-dire le meurtre du père, fut commis contre l'homme et ce n'était pas un péché parce qu'il fut commis contre quelqu'un qui était lui-même coupable. Cette hypothèse phylogénétique révèle que la civilisation même est encore conditionnée par l'immaturité archaïque. Le souvenir des pulsions et des actes préhistoriques continuent à hanter la civilisation : les matériaux refoulés reviennent à la surface et l'individu est encore puni pour des pulsions depuis longtemps maîtrisées et des actions qu'il n'a plus commises depuis longtemps.¹⁶²

La crainte d'une domination par le personnage primitif demeure en situation coloniale, d'où la notion de transfert sur le noir. Force est de constater, dans *A Question of Power*, que le personnage d'Elizabeth et certains autres prennent la place du personnage blanc raciste et obsédé par une envie de rehausser les capacités intellectuelles du noir qui sont encore inférieures à celles du blanc. Ironiquement, le noir se sent supérieur intellectuellement à ses semblables et exprime une forme de mépris, voire de racisme, envers ces derniers. Le critique Roger Berger qui prône une analyse psychanalytique de ce roman, se sert des arguments de Frantz Fanon qui révèlent que l'inconscient collectif du colonisé est le même que celui du colon :

Thus Fanon insists, it is the colonial encounter – not some supposedly Oedipus complex – that accounts for the psychology of the black. As Fanon notes, the colonized's “every neurosis... is the product of his cultural situation – and if I might look ahead momentarily and suggest what Elizabeth endured in South Africa was (and continues to be) a colonial situation - is that the colonized person attempts to become white. “When the negro makes contact with the white world,” Writes Fanon, “a certain sensitising action takes place. If his psychic structure is weak, one

¹⁶² Herbert Marcuse, *Eros et Civilisation*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p.62.

observes a collapse of the ego. The black man stops behaving as an actional person. The goal of his behaviour will be The Other (in the guise of the white man), for The Other alone can give him worth” (154). But that is not the whole story, for Fanon also understands that the black person is for Europeans especially in the Jungian collective unconscious – “the symbol of evil...the torturer is the black man, Satan is black, one talks of shadows, when one is dirty one is black – then one is thinking of physical dirtiness or moral dirtiness” (189). Thus because the black internalizes this world view – or as Fanon states, “Through the collective unconscious the Antillean has taken over all the archetypes belonging to the European” (191) – “the negro selects for himself as an object of carrying the burden of original sin. The white man chooses the black man for this function, and the black man who is white also chooses the black man [...] To summarize, then, colonial psychopathology, according to Fanon, assumes two forms: the black desires the prohibited Otherness of the white and, simultaneously, accepts the race fantasy image of him or himself.¹⁶³

Cette identification du colonisé à la vision occidentale n'épargne pas Elizabeth alors qu'elle est en pleine crise psychique. Dans ses cauchemars nocturnes elle est harcelée par les attaques de Meduse et Sello, ce dernier vêtu d'un costume marron. C'est à ce moment qu'elle s'exprime à travers un discours raciste qui dévoile les stéréotypes occidentaux sur l'Homme noir :

By Sunday evening, exhausted, she thought quietly to herself: ‘Sello, after all, is just a fool, and he looks like a monkey.’ She closed her eyes, wearily. There was an instant attack from Medusa. She stood next to brown suit and said, accusingly: ‘You see, she says you look like a monkey. What are you going to do about it?’ [...] She jerked upright in bed. What was this? Did it mean she had no privacy left? She had only been thinking, not saying anything out loud. So broken was she that she immediately fell into a defensive argument, muttering out loud to herself. ‘Of course it’s true. He looks like a monkey. He’s so ugly. I am not saying I’m not ugly myself. I shouldn’t mind if anyone told me I’m ugly because I know it’s true. Does it mean, if God looks ugly one ought not say so without being dreadfully punished for saying so? Agh, I don’t really care if I look like the backside of a donkey? A hissing, insistent undertone accompanied her thoughts: ‘Yes you think like that because you

¹⁶³ Roger A. Berger, “The Politics of Madness”, *The Tragic Life: Bessie Head and Literature in Southern Africa*, Ed. Cecil Abrahams, Trenton, Africa World Press, 1990, p.42.

hate Africans. You don't like the African hair. You don't like the African nose....'
(AQOP p.48)

Notre intérêt dans ce passage se trouve dans le conflit qui oppose le moi et le ça d'Elizabeth. Alors que le premier est une émanation du raisonnement du personnage, le second n'est que l'expression de ses idées refoulées à travers l'apparition de personnages créés par son imagination (Sello et Medusa). Le conflit intervient donc au moment de l'incompréhension causée par la présence des personnages imaginaires dans la conscience d'Elizabeth. Son inconscient raciste n'est que le fruit d'une éducation coloniale qui transmet au colonisé le même héritage archaïque que porte ceux qui sont issus de la civilisation occidentale. Aliénée par l'apartheid, Elizabeth perd son identité culturelle au profit d'une autre qui la dévalorise. Dans son aliénation, Elizabeth reproduit donc les mêmes réactions insensées que ceux qu'elle appelle les obsédés du pouvoir (power-maniacs) lorsqu'elle compare Sello à un singe – ce qui est une injure raciste - et que la voix qu'elle entend lui révèle sa haine envers les africains. Ce passage est d'autant plus intéressant qu'il expose le lecteur à l'impact de l'oppression coloniale par l'aliénation culturelle qui se poursuit en aliénation mentale. Alors que Meduse et Sello réagissent par rapport au portrait dévalorisant d'Elizabeth, cette dernière ne se rend pas compte que la violence coloniale se poursuit dans la violence psychique à travers ces personnages imaginaires qui ne sont que l'émanation de la violence symbolique occidentale.

La pensée d'Elizabeth, submergée par son inconscient qui la harcèle à travers des voix exprimant le racisme colonial, cède à cette violence symbolique au point de tenir des propos racistes envers un employé de bureau :

She entered the office. From that moment her eyes remained riveted to his face and she began pitching and heaving mentally in a crescendo of torture. The insistent hiss, hiss of horror swamped her mind: 'You see,' it said. 'You don't really like Africans. You see his face? It's vacant and stupid. He's slow-moving. It takes him ages to figure out the brand name of the radio. You never really liked Africans. You only pretended to. You have no place here. Why don't you go away...' [...] The insistent hissing was mean, stifling, vicious. Whom could she accuse, to end it? She sprang to her feet, slamming the chair back against the wall, and shouted: 'Oh, you bloody bastard Batswana!! Oh you bloody bastard Batswana!!' Then she simply opened her mouth in one long, high piercing scream. (AQOP pp.50-51)

Comme si elle avait oublié qu'elle est elle-même issue du peuple noir et qu'elle appartenait plutôt à la 'race' blanche, Elizabeth stigmatise l'esprit attardé des Africains en le considérant comme une caractéristique naturelle. Cette suggestion raciste se présente comme un harcèlement psychique chez le personnage, au point d'influencer son jugement. Le système de l'apartheid et tout le contenu idéologique qu'elle pensait avoir fui en quittant l'Afrique du Sud, demeure au niveau psychique inconscient au Botswana. Cette idéologie politique sud-africaine, qui a été la cause principale de ses maux depuis son enfance jusqu'au jour où elle a décidé de s'exiler, se révèle comme faisant corps avec elle.

Même si tout au long du roman, Elizabeth fustige l'idéologie raciste de l'apartheid, la représentation péjorative du noir s'avère présente dans son inconscient. Dan, l'autre apparition masculine avec qui elle entretient une relation onirique étroite, est présenté comme une alternative relationnelle après la torture mentale que Sello et Meduse lui ont fait endurer. Cependant il se trouve que ce dernier va également torturer l'esprit d'Elizabeth, provoquant en elle une colère qui laisse libre cours à l'expression de la pensée raciste qu'elle a refoulée :

It was the power of his projection of his own personality as African. It began to make all things African vile and obscene. The social defects of Africa are, first, the African's man loose, carefree sexuality; it hasn't the stopgaps of love and tenderness and personal romantic treasuring of women. It is just sex, but it is not obscene because the women have a corresponding mental and physical approach. The second social defect is a form of cruelty, really spite, that seems to have its origin in witchcraft practices. It is a sustained pressure of mental torture that reduces its victim to a state of permanent terror, and once they start on you they don't know where to stop, until you become stark, raving mad. Then they just grin. (AQOP p.137)

La pensée d'Elizabeth reproduit de manière extraordinaire la notion de transfert qui sévit en période coloniale à la fois chez les colonisés comme chez les colons. Les stéréotypes auxquels elle fait allusion sont focalisés sur l'activité sexuelle soi-disant excessive des noirs, réitérant la thèse de Fanon¹⁶⁴ selon laquelle le noir demeure fixé au génital dans l'inconscient collectif occidental que le colonisé partage également. Ironiquement, l'accusation portée contre le côté cruel des noirs dans leurs pratiques de sorcellerie, n'est autre qu'une projection

¹⁶⁴ Frantz Fanon, *Peau noire masques blancs*, Op. Cit., p.143.

sur l'Africain de la cruauté de l'apartheid. L'Africain devient donc le bouc émissaire¹⁶⁵ qui supporte cette culpabilité collective occidentale. Dans son roman Bessie Head s'efforce de peindre comment le mal peut se transmettre à travers une imposition culturelle et politique insensée, se manifestant par la suite à travers un harcèlement psychique qui peut déboucher sur une crise de nerfs à l'instar de ce qu'elle a pu vivre comme l'affirme le critique Susan Gardner :

Also notable about her periods of harrowing mental instability were her volcanic anger and destructive, impulsive actions, such as sending abusive telegrams and letters and certainly delaying the Botswanan government's decision to give her citizenship. It was typical of Head resilience and courage that she realised evil is not only produced, but also internalised and practised by individuals like herself: "I found myself in a situation where there was no guarantee against the possibility that I could be evil, too... This can be so devastating that one is not likely to survive it." The realization that she, too, could be racist, for instance, led to the disastrous breakdown she described with such hallucinatory vividness that her expression of "madness" be favourably compared with Doris Lessing's articulation of similar states of mind.¹⁶⁶

L'idéologie de l'apartheid s'est avérée ancrée dans l'esprit du personnage opprimé par ce système, au point de reproduire inconsciemment les archétypes qui le condamnent, lui et ses semblables. La folie du personnage se manifeste à travers un comportement guidé par cet inconscient qui tyrannise son ego. L'idéologie qui le dévalorisait, jusqu'à le pousser à l'exil, fait désormais partie intégrante de son esprit par le biais de cauchemars et d'hallucinations. Alors qu'il cède à cette emprise en reproduisant les préjugés occidentaux contre le noir dans ses crises de folie, le personnage réitère son assujettissement. Ainsi l'expression de la folie n'est autre que l'expression extrême de son aliénation et de sa domination. Son regard va également exprimer l'infériorisation que le système raciste de l'apartheid lui a suggérée. Classée comme métis, la classe intermédiaire, inférieure aux blancs mais supérieure aux noirs, Elizabeth va également manifester un inconscient marqué par l'infériorité raciale.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.154.

¹⁶⁶ Susan Gardner, "Don't Ask for the True Story: A Memoir of Bessie Head", in *Hecate*, 12:1-2, p.121.

F2) L'identification métisse

La narration onirique à travers une perception fantastique digne du délire psychotique, dévoile les catégories psychanalytiques qui contribuent à déceler l'origine socio-politique (le contexte d'Apartheid) et psychotique de la maladie mentale d'Elizabeth lorsque celle-ci cherche à s'identifier aux métis sud-africains. L'étude psychanalytique du métis démontre que ce dernier ne parvient pas à s'identifier clairement du fait de sa double appartenance, le signifiant métis représentant la différence plutôt que l'unité :

Dans le schéma freudien, l'identification est un processus dont les effets sont déterminés par une norme paternelle. L'identification au père est normative où elle est identification à un type idéal, à une figure de l'être aimé par incorporation de l'image paternelle. Le sujet ne peut en aucun cas échapper à cette identification normative qui a pour effet de susciter la peur de la castration. Toutefois, le métis n'appartient qu'à moitié à l'ordre normatif de l'amour du père. L'identification métisse a ceci de paradoxal qu'elle n'en appelle pas à un objet aimé mais à une demande d'amour dont l'attente est fatalement déçue. En raison de sa double appartenance, le Métis est condamné au désillusionnement identitaire. L'identification n'est pour lui qu'une illusion [...] Le signifiant métis est le trait unaire où vient s'inscrire la différence et non point l'identité [...] La question posée est celle du Nom du Père. Car il est hanté. Comme Hamlet, il est assailli, entouré d'ombres. De qui descend-il? Non dialectique, opaque, le métis est la figure symbolique d'une passion du traumatisme. Cette passion est maternelle. Ce qu'il connaît et fait connaître, dans l'expérience vécue de cette passion, est de l'ordre de la perte. La place qui lui est dévolue est celle de l'équivoque. Le lieu qu'il occupe est le lieu de l'autre.¹⁶⁷

Le métis se retrouve ainsi dans une situation confuse dès l'enfance alors qu'il doit apprendre à s'identifier parmi les autres, à travers l'image de ses parents. Cependant l'ambiguïté naît à partir de ce moment car le discours d'identification n'est pas fixe mais différent selon le parent qui l'énonce, donc déficitaire du côté de la mère comme de celui du père. Il ne trouve son compte dans aucun des deux.

Il est particulièrement édifiant de noter qu'Elizabeth en tant que métisse sud-africaine présente également ce caractère ambigu alors qu'elle recherche son identité. Il a été démontré

¹⁶⁷ Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, Paris, Presse Universitaire de France, 1998, p.261.

en outre que la structure des rêves d'Elizabeth présentait des indices de symptômes pré-oedipiens de type psychotique, lorsque l'on prend en compte la catégorie lacanienne du « Nom du Père » représentant l'ordre symbolique auquel Elizabeth ne s'est pas identifiée, n'ayant jamais rencontré son père, donc n'ayant pas refoulé mais réfuté l'idée d'une éventuelle castration¹⁶⁸. Ceci ne fera qu'aggraver la difficulté d'identification et favoriser la folie du personnage. Mais l'étape de son hallucination qui nous intéresse s'avère être le moment où Elizabeth semble être dans une quête identitaire qui présente les ambiguïtés de la structure psychique du métis. Elizabeth est assaillie par les attaques de Méduse qui lui rappellent qu'elle n'appartient pas à la communauté des noirs d'Afrique du Sud, mais plutôt à celle des métis selon la classification ségrégationniste qui règne alors. Elle a encore en mémoire le fort taux d'homosexuels métis de la région d'Afrique du Sud d'où elle vient, ce qui marque en leur sein une ambiguïté supplémentaire dans la phase d'identification :

Medusa said: 'Africa is troubled waters, you know. I'm a powerful swimmer in troubled waters. You'll only drown here. You're not linked up to the people. You don't know any African languages.' She blamed Sello in the brown suit for it. They played on her experiences in South Africa. In South Africa she had been rigidly classified coloured. There was no escape from it to the simple joy of being a human being with a personality. There wasn't any escape like that for anyone in South Africa. They were races, not people. She had lived for a time in a part of South Africa where nearly all the coloured men were homosexuals and openly paraded down the street dressed in women's clothes [...] Suddenly the nights became torture. As she closed her eyes all these coloured men lay down on their backs, their penes in the air, and began to die slowly. Some of them who could not endure these slow deaths simply toppled over into rivers and drowned, Medusa's mocking smile towering over them all. 'You see, that's what you are like,' she said. 'That's your people not African people. You're too funny for words. You have to die like them.' There was a pressure turned on her, so powerful Elizabeth collapsed flat on her back. She just lay there nearly choked to death. It was like a wild, insistent chant in her ears: 'Die, die, die' [...] She fell into a deep, exhausted sleep, only to awaken the following morning to a greater terror still. Someone had turned on a record inside her head. It went on and on in the same, stuck groove: 'Dog, filth, the Africans will eat you to death. Dog, filth, the African will eat you to death.' (AQOP p.45)

¹⁶⁸ Patrick Colm Hogan, "Bessie Head's a *Question of Power: A Lacanian Psychosis*", *Mosaic*, 27:2, 1994, pp.95-112.

D'abord, les personnages de Méduse et de Sello symbolisent la mère et le père. Ceci se confirme par toute la symbolique représentée par le personnage mythologique de Méduse, dont la tête avait été décapitée par Persée. Elle symbolise donc la mère et l'angoisse d'une castration rejetée dès l'enfance. Cela se confirme encore une fois, voire s'accroît, par l'exclusion ségrégationniste et raciste de son père biologique qu'elle n'a jamais connu et qui par conséquent n'a pas représenté l'ordre symbolique qui devait l'aider à constituer son moi :

The first thing to note in connection with A Question of Power is that from the very beginning the name and function of Elizabeth's biological father have been socially foreclosed and, at the same time, socially determinative for her. Elizabeth never knows her father, never meets him, never hears from him or about him. She may even not know his name; she never mentions it, if she does. All that she seems to know is that he was black and a "stable boy". She and the reader can, however, guess what happened to him: expulsion or prison or lynching, after he impregnated a white woman – Elizabeth's mother – in South Africa. In any case he remains nameless, and outside of, excluded by, the Symbolic Order and its Law. Moreover, in her relation with this man, Elizabeth's mother too violated the Law and was therefore excluded from the Symbolic Order herself, in this case by being incarcerated in an asylum.¹⁶⁹

Selon Lacan, ce manque d'identification à l'ordre symbolique qui mène à un rejet de la castration, annonce le début de la psychose.

Dans la narration onirique, 'l'identité fictive' métisse ressurgit, posant le problème de l'identification, car comme nous l'avons dit plus haut, l'individu s'identifie par rapport au « Nom du père ». Or Sello, qui semble représenter cette fonction de père, représentant l'ordre symbolique, est noir comme son père biologique, donc différent d'Elizabeth. Elle, métisse, ne peut s'identifier à un père ou à un ancêtre métis car elle n'en a pas. Alors que Méduse lui rappelle qu'elle est classée parmi les métis, celle-ci n'a en tête que l'image d'homosexuels métis, des hommes qui exhibaient ou plutôt revendiquaient leur féminité. L'homosexualité et le travestissement, qui dénotent une identité sexuelle instable selon la psychanalyse, évoquent ici également un trouble de l'identification, corroborant ainsi l'ambiguïté identitaire dans laquelle se trouvent les métis. Elizabeth, qui est identifiée et qui s'identifie par la suite à ces

¹⁶⁹ Patrick Colm Hogan, *Op. Cit.*, p.103.

homosexuels, dévoile également le trouble de son identité sexuelle. Le contexte de la politique ségrégationniste sud-africaine¹⁷⁰ de l'époque classait les métis dans la couche sociale intermédiaire, leur accordant des droits auxquels les noirs n'avaient pas accès, tout en demeurant inférieurs aux blancs. Paradoxalement ils étaient considérés comme faisant partie de la population « noire » (black), donc non-blanche selon la classification locale, même s'ils étaient identifiés comme des mulâtres (coloured). L'objectif des populations blanches au pouvoir en leur donnant des droits, était de pouvoir compter sur le soutien de ces populations au cas où un conflit violent devait éclater entre blancs et noirs. Cependant, les métis étaient favorables à une société égalitaire car elle leur semblait plus profitable. Il va sans dire qu'ils se sentaient plus proches des noirs que des blancs qui les asservissaient. D'où cette tendance d'Elizabeth à vouloir s'identifier aux noirs aussi rejetés et infériorisés par les blancs. Malgré cela le signifiant métis, différent des noirs comme des blancs, ne peut qu'engendrer un désillusionnement identitaire car elle ne trouve son compte ni chez les blancs ni chez les noirs. Il est ainsi tout à fait compréhensible qu'Elizabeth, comme la plupart des métis sud-africains, présente ce conflit psychique qui met en exergue cette difficulté dans la détermination identitaire noire ou blanche.

Elizabeth garde en mémoire le récit d'une Allemande dans lequel elle compare l'effet psychologique du nazisme et celui de l'apartheid. La dame pense que le traumatisme des populations opprimées prendra fin le jour de leur libération, cependant Elizabeth se rend compte par son expérience personnelle qu'il en faudra davantage:

We have our tea served by a young African man [...] Well, this morning one of the Afrikaners in the office walked up to him and kicked the tray right out of his hands. The cups and sugar and milk all went flying around the place. The Afrikaner turned around to his fellows and burst out laughing. They joined in. I thought the man would be angry. Oh no, he cringed and laughed too. He said: 'Ha, ha, baas.' And I thought: 'I've seen this somewhere. The Hitler Youth did this to the Jews. They were so demoralized by the propaganda, they cringed like this man. They began to believe they were inferior, but once the liberation came and the war was over it disappeared overnight. There was no sign of it in them.' Then I thought, 'The same will happen here. Once these people are free of the humiliation, there will not be a sign of it left.' So many people ran away from South Africa to forget it or throw it off. It seemed impossible then, the recurring, monotonous song in her head: 'Dog, filth, the Africans will eat you to death....' It broke her instantly. She could not help but

¹⁷⁰ René Lefort, *L'Afrique du Sud. Histoire d'une crise*, Paris, Maspero, 1977, pp.92-94.

identify with the weak, homosexual Coloured men who were dying before her eyes. One day of it set her nervous system screaming. A week of it reduced to a total wreck. (AQOP pp.46 – 47)

D'une part le récit de l'Allemande réitère les arguments que nous avons exploités dans la section précédente au sujet de l'aliénation. Le sujet aliéné s'infériorise parce que le colonisateur l'infériorise alors que c'est ce dernier qui peut le valoriser. L'inconscient du jeune serveur noir humilié va demeurer le même, il ne va pas être automatiquement délivré de son aliénation le jour de la libération du peuple noir d'Afrique du Sud comme la dame allemande le croit. Ceci se vérifie lorsqu'Elizabeth, qui est en quelque sorte libérée de cette oppression de l'Apartheid, continue d'être la victime psychologique de ce système de ségrégation et alors qu'une voix continue de la classer comme métisse, donc différente des noirs, tout en insistant sur l'ambiguïté que cela constitue par la répétition du caractère homosexuel de certains de ces derniers dans les représentations racistes.

Fort de son identité métisse, le personnage principal du roman affiche dans son cauchemar sa propension à vouloir s'approprier l'identité de l'autre-noir car il est rejeté systématiquement par l'autre versant, blanc, de son identité. La situation politique de l'Apartheid n'a fait qu'accentuer l'ambiguïté identitaire métisse en interdisant les unions mixtes, écartant de ce fait le « nom du père » de l'ordre symbolique du surmoi. Ceci explique l'entrée du personnage principal dans ce monde fantastique qui est une création de la psychose.

Conclusion du chapitre I

La folie est perçue selon le point de vue des colons et des autochtones dans les oeuvres. Les représentants de l'administration coloniale tels que Clarke, Winterbottom, John Thompson ou Thomas Robson agissent sous l'impulsion d'une idéologie civilisatrice dont l'un des objectifs est d'éduquer l'esprit des autochtones qu'ils jugent attardés. Ironiquement, le sadisme va s'imposer comme le maître mot d'un processus de civilisation qui semble selon eux constituer une thérapie mentale efficace qui guérirait la « folie » dont ces peuples seraient atteints. Selon ces « fous » - adeptes de la civilisation occidentale – les traditions, les fétiches, la magie, les révoltes pour la libération, ne sont que la manifestation d'un esprit attardé voire en pleine régression, et ce même après avoir reçu une bonne éducation coloniale.

Croyant purifier les âmes des autochtones par une déculturation, les colons auront semé la confusion dans leur esprit. Les personnages adeptes des idéologies occidentales vont inconsciemment exercer des pratiques traditionnelles qui vont se heurter aux conceptions occidentales inculquées, semant le trouble psychique chez les plus fervents.

La mise en parallèle de l'apogée des comportements de Kihika et Thompson - leaders opposés idéologiquement - signale que leur folie s'origine dans l'appel suscité par leur idéologie respective. La réponse à la violence sans état d'âme par une violence toute aussi cruelle s'avère être l'œuvre de leaders névrosés, illuminés par leur recherche de réhabilitation du peuple Kenyan. Cependant la motivation psychologique des deux personnages n'est pas la même. Alors que l'idéologie raciste de la civilisation contribue à alimenter la maladie mentale chez le colon, la réponse par une idéologie messianique révolutionnaire renforcée par

l'expérience de la guerre n'a fait que rendre plus légitime le sadisme du colonisé révolutionnaire, tout en démythifiant les éloges naïfs sur sa bravoure et la pureté de sa cause.

Les discours idéologiques sociaux et politiques peuvent être considérés comme des discours sages et peuvent même être suscités par un contenu religieux biblique mais ils ne sont en réalité que l'expression d'une névrose. Les vétérans de la guerre de libération qui n'auront pas su pardonner en reconnaissant leurs faiblesses, seront pris au piège de leurs convictions politiques et ils vont s'enfermer dans le mensonge, s'enfonçant dans une névrose à cause de la culpabilité et de l'angoisse qui les hantent. Le peuple s'enlise donc dans la folie du monde¹⁷¹ qui est mensonge.

Les narrations de ces romans révèlent également le point de vue culturel des autochtones qui, n'adhérant pas aux idéologies occidentales, considèrent l'acharnement de leurs bourreaux comme étant de la folie.

L'idéologie politique de l'Apartheid va également s'avérer être pourvoyeuse de maladie mentale, harcelant l'esprit du personnage colonisé en le forçant à exprimer une représentation raciste de la société qui infériorise le noir. De plus, le métis se retrouve disqualifié par sa double identité, au lieu de former un trait d'union entre les deux « couleurs » noires et blanches, alors qu'il accepte inconsciemment le racisme imposé par les populations blanches. La folie ici dénonce ainsi le traumatisme d'un apartheid qui cause l'ambivalence identitaire du métis qui ne peut s'identifier ni au blanc qui l'infériorise ni au noir qui est infériorisé selon la ségrégation imposée par l'Apartheid.

A l'époque des indépendances cette folie va - t'elle reculer, persister ou s'éteindre ?

¹⁷¹ Hélène Védrine, *Philosophie et magie à la renaissance*, Paris, LGF, 1996, p.53. L'auteur oppose la folie du monde, comme mensonge, à la folie créatrice du Christ.

Chapitre II : Néo-colonialisme et folie

Cette section traite de l'ère qui suit les indépendances africaines et que la critique a souvent appelée période de désillusion. Dans notre corpus, les romans qui mettent véritablement en avant les questions sur le néo-colonialisme sont *Fragments* et *This Earth, My Brother...* Les élites d'hier, au pouvoir aujourd'hui, ont amené certains Africains à exprimer leur nostalgie du colonialisme. Les régimes des élites au pouvoir qui décriaient le colonialisme se caractérisent par l'immobilisme, les détournements des deniers publics et des formes plus ou moins prononcées d'aliénation car ils sont toujours tournés vers l'occident. Nkwame Nkrumah, ancien président du Ghana, a été l'instigateur d'un mouvement social et culturel qu'il a appelé « Consciencisme » et qui devait constituer une forme de décolonisation mais qui s'est au final avéré être une autre forme d'aliénation. Joseph Gabel analyse la définition du consciencisme selon Nkrumah :

La colonisation a réalisé – dans ce qui constitue sans doute l'élément le plus positif de son bilan historique – une juxtaposition mécanique et dépersonnalisante d'éléments culturels d'origines variées. Sous la plume de l'ex-président du Ghana nous lisons ceci : « La philosophie qui doit soutenir cette révolution sociale est celle que j'ai dit que j'appellerais le « consciencisme philosophique » ; le consciencisme est l'ensemble, en termes intellectuels, de l'organisation des forces qui permettront à la société africaine d'assimiler les éléments occidentaux, musulmans et euro-chrétiens présents en Afrique, et de les transformer de façon qu'ils s'insèrent dans la personnalité africaine ». Nous sommes donc en présence

d'un programme de politique culturelle qui s'insère – comme l'indique sans équivoque le titre même de l'ouvrage – dans un contexte de philosophie de la conscience. Son éventuelle réalisation se situe entre deux écueils qui sont en fait deux formes opposées de fausse conscience : l'identification rétroactive et dépersonnalisante avec l'opresseur d'hier, assortie de nostalgie antihistoriciste de la situation coloniale ; et, d'autre part, la tentation d'un rejet global, « en amalgame », de tout l'apport colonialiste. En effet, la décolonisation apparaît comme une négativité créatrice et, à la différence des autres révolutions, ce caractère négatif est inscrit ici dans la nomenclature¹⁷².

Nous ne sommes en aucun cas d'accord avec l'affirmation de ce professeur selon laquelle la colonisation aurait été positive parce qu'elle aurait apporté à l'Africain une autre personnalité par une juxtaposition d'éléments culturels variés car cela serait consistant avec le point de vue colonialiste de personnages de colons tels Winterbottom ou Thompson que nous avons étudiés plus haut. Il va sans dire que nous refusons également son assertion selon laquelle la décolonisation est une négativité car elle a tant soit peu libéré aussi bien mentalement que physiquement les peuples opprimés d'Afrique. Cependant sa critique sur Nkrumah a ceci d'important qu'elle trahit de façon subtile le regard africain sans cesse tourné vers l'Occident comme modèle d'identification. De ce fait, il nous apparaît plutôt que la décolonisation culturelle, qui s'était donné pour mission de désaliéner le peuple, a échoué. Les personnages de ces romans se retrouvent dans un cadre social africain qui leur semble intenable par son absurdité et ses aspects cauchemardesques dans un monde en pleine décrépitude. L'angoisse existentielle des personnages principaux de ces oeuvres africaines n'apparaît pas exactement pour les mêmes raisons que celle des personnages des romans d'existentialistes tels que Sartre ou Camus car leur oeuvre s'adresse plutôt à leur environnement immédiat naturel et à leurs contemporains occidentaux. Néanmoins le point commun indéniable s'avère être un effondrement psychique à la mesure de l'absurdité environnante. Tel sera l'objet de notre recherche dans ces oeuvres d'Armah et d'Awoonor.

A) EXISTENTIALISME ET FOLIE

¹⁷² Joseph Gabel, *Sociologie de l'aliénation*, Paris, P.U.F., 1970, pp.61-62.

Achebe a reproché à Armah de s'investir dans une fiction existentialiste qui ne serait en rien le reflet du Ghana au sujet de son premier roman *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*. Il a critiqué l'usage d'une rhétorique qui, selon lui, ne convient pas à l'environnement qu'il décrit¹⁷³. Dans son deuxième roman *Fragments* il nous apparaît juste que l'approche de la folie comme conséquence ou manifestation du monde néo-colonial africain se fasse à travers cette rhétorique existentialiste qui traduit parfaitement l'évolution de la pensée africaine et de son environnement. Sur ce plan Awoonor a beaucoup en commun avec son compatriote dans *This Earth My Brother...* Les descriptions de la ville sont réalistes dans leurs tentatives de refléter la décadence d'un monde absurde ou fou qui mène le personnage principal au délire. La ressemblance des deux œuvres réside également dans l'ironie liée à l'aliénation dont ils sont eux-mêmes victimes et qui concourt à leur effondrement psychique.

Alors qu'il a terminé ses études aux Etats-Unis, Baako est sur le point de rentrer dans son pays mais, lors de son escale à l'aéroport de Paris, la narration nous fait entrevoir les questions et les formes romanesques qui vont constituer son angoisse existentielle. Le thème du regard, thème existentiel par excellence, prédomine dans cette partie de la narration. En effet, les descriptions s'attardent sur l'aspect brillant des éléments qui symbolisent la modernité :

Inside, the light coming through the long glass walls did not seem to have lost any of its high intensity. If anything, the parallel lines of fluorescent tubes running overhead increased it, filling the air with a surfeit of whiteness. Baako scanned the airway counters along the wall on the right and pushed his trolley over to one over which the illuminated sign said AIR AFRIQUE [...] He walked to the luminous dial and followed its arrow right [...] In the space between the two sets of counters a polished aluminium globe revolved slowly, suspended in the center. A white equatorial band circled it, showing the blue lettering on it that said alternately, POINT DE RENCONTRE RENDEZ VOUS POINT. (FR pp.55-57)

Les descriptions d'éléments lumineux marquent l'illusion que l'homme crée dans le monde pour l'enjoliver, lui donner un aspect moderne pour sa satisfaction personnelle. L'éclat de ce modernisme s'avère être vain tant son aspect artificiel ne produit aucun effet positif

¹⁷³ Chinua Achebe, *Morning Yet On Creation Day*, London, Heinemann, 1975, p.25.

chez Baako. Les panneaux d'indication qui foisonnent font allusion au thème de la quête du personnage principal qui souhaite quitter ce monde de faux-semblants.

Plus tôt, sans doute pour marquer l'illusion qui se produit par l'effet de la luminosité artificielle dans l'aéroport, le narrateur a décrit la luminosité naturelle et son effet sur Baako lorsqu'il se retrouve dans un bus aux vitres fumées :

The hazed green glass windows of the bus had given the light outside a certain dark softness. Abruptly this quality had changed to a klieg intensity that gave the atmosphere around something of a bleached, ashen quality and made even the warmth of the afternoon feel deceptively cool. (FR p.55)

Les adjectifs qui qualifient les différentes luminosités semblent oxymoriques car il est conventionnellement admis que le blanc symbolise la pureté, la perfection alors que le noir symbolise le mal, l'immoralité : « dark softness » « bleached, ashen quality ». Par cette narration à la troisième personne, l'auteur exprime ainsi la vanité du caractère artificiel du monde moderne tout en donnant un aperçu de la douceur du monde naturel.

Cette vision du monde artificiel atteint son apogée dans la description d'une cascade qui se trouve près du restaurant de l'aéroport :

Big hunks of dead wood had been arranged in the water to create an illusion of tropicality. Where the wood stood out of the water it had gone a dry, powdery white; but the immersed portions made brown and yellow patterns with the mixture of light and water that made the illusion begin to look alive. Baako placed his typewriter near the pool's edge and bent to touch the water. It was cold, but just behind the biggest log two live ducks were slowly, almost imperceptibly, moving in it as if the cold light from below gave them heat enough. One of them climbed onto the side of the pool, leaving the other alone, and the momentary violence of its motion fractured the shimmering light over the stones at the bottom of the water. Sitting on the containing ledge, Baako watched the two ducks and the logs with the water shaking and falling around and behind them, looking at the ceiling reflected beneath the water when it was nearly still, until a soft, pervading female voice from nowhere began repeating in dreamy amplified tones the message... (FR p.58-59)

La répétition de l'aspect illusoire de cette scène renforce la superficialité prédominante du monde occidental, donc de son absurdité latente. L'un des canards - seuls éléments réels de

la fontaine - vient briser le paysage chimérique (d'un point de vue occidental) représentant l'aspect paisible d'une fontaine tropicale, par son mouvement violent. L'animal a sans doute voulu s'éloigner du froid produit par la lumière projetée du fond de l'eau. A ce propos, on retrouve ici un oxymoron (cold light) utile à l'effet d'absurdité que produit la scène en face de Baako. Nous sommes également en présence de l'image d'un monde renversé lorsqu'il aperçoit le reflet du plafond de l'aéroport au fond de l'eau, conférant au modernisme de l'occident les attributs d'un monde à l'envers, donc devenu fou. L'image du monde renversé se manifeste plus loin dans le récit lorsqu'il croise au Ghana, sur la berge d'une rivière, un fou qui prétend voir le monde dans l'eau. Cette rencontre sera l'un des éléments qui va annoncer sa folie.

Dans son œuvre Armah fait largement usage du thème de la nausée, faisant allusion sans doute au roman existentialiste de Jean Paul Sartre *La Nausée*. Tout comme Roquentin, le principal protagoniste de *La Nausée*, Baako ressent ce mal qui est exprimé, au sens propre comme au figuré, alors qu'il se trouve dans l'avion en partance pour Accra :

Baako felt his thirst as a sensation much stronger than his hunger, so that he drank the ginger ale too fast, and then took the paper cup in front of him and drained the water out of it. His body like some huge, hot sponge absorbed all that liquid and at the end still had the dry feeling in it, craving more water. He started eating, but after a few mouthfuls he had no appetite left. He tried to eat anyway, but now the taste of meat in his mouth brought back the acid unease that had troubled him so strongly in the morning, the nausea that had pushed him to change his mind so suddenly. (FR p.70)

Sur le plan figuré, la soif qui habite Baako représente la thématique de la quête qui habite le protagoniste. Il cherche à retrouver une société humaine dans son authenticité et non dans sa superficialité. Son insatiable soif correspond à l'intensité de son désir de retrouver le sens perdu de son existence, tel qu'il était avant de quitter le Ghana. Par contre, la nausée qui s'empare de lui se manifeste pour montrer le dégoût car elle est également la « répulsion face à la banalité de la vie, face à tous ces petits actes soigneux, vains »¹⁷⁴. Cette définition s'applique de manière juste à l'action qui précède, lorsque l'hôtesse de l'air vient lui proposer son déjeuner avec une voix suave contribuant à provoquer de l'illusion.

¹⁷⁴ Petre Mares, *Jean-Paul Sartre ou les chemins de l'existentialisme*, Paris, L'harmattan, 2006, p.221.

Alors que la narration nous décrit la ville et les personnages qu'il croise lors de son escale à Paris, Baako assiste à une scène qu'il saisit et dans laquelle un fou tente en vain de passer à travers un mur. Ici le romancier fait encore usage d'un symbole du roman existentialiste. On peut noter que l'évènement annonce également la folie de Baako dont la quête existentialiste, qui va consister à vouloir briser les « murs » de la société, sera l'élément déclencheur. Ici encore, le mur fait référence à la nouvelle de Jean Paul Sartre intitulée *Le Mur* et qui tente de montrer que « derrière le mur, il y a sinon une réalité du moins un monde possible, celui de l'exclusion. »¹⁷⁵ Ce passage préfigure aussi son futur choix de se retirer de toute implication dans l'action sociale pour rester cloisonné.

Lorsqu'il arrive à Accra, Baako assiste à une scène qu'il qualifie d'étrange tant le comportement des gens laisse transparaître leur degré élevé d'aliénation. Le narrateur consacre quatre pages à la description de l'accueil des parents de Brempong, le personnage qu'il rencontre dans l'avion et qui lui donne un aperçu de l'état d'aliénation dont souffre ses compatriotes ghanéens. A l'instar de l'évolution de la société moderne qui lui paraît devenir folle par sa superficialité, les personnages restés au pays affichent une attitude démentielle dans leurs discours superficiels :

A strange scene greeted him as he strode into the arrivals lounge. Three tough-looking men in white jumpers with their cloths balled around their waists were holding Brempong high above their heads. Around them a large crowd of the hero's relatives struggled to get closer to him, shouting, some singing in an ecstatic, emotional confusion.

"Eeeeei! Our white man, we saw you wave! We saw you!"

"The big man has come again."

"Oh, they have made you a white man."

"Complete!"

"And you have come back to us, your own. Thank God."

"Yes, praise him!" (FR pp.80-81)

L'étrangeté, que l'on retrouve également dans le roman existentialiste, sert à mettre en exergue l'absurdité du comportement de ce type de personnages aliénés que l'on retrouve dans les romans africains qui traitent de la désillusion. L'héritage colonial a eu pour effet de transformer l'esprit des colonisés de telle sorte que l'unique modèle qu'ils puissent avoir est

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.212.

l'Homme occidental et sa société moderne. La vision de ces hommes qui portent Brempong sur leurs épaules traduit une infériorisation de ces derniers face à tout ce qui vient de l'Occident. Cette image rappelle les chefs de tribus africaines, ou les administrateurs coloniaux assis sur des tipoys portés par leurs serviteurs. L'autochtone venu d'Europe acquiert d'emblée une place de choix dans sa société. Très au courant des théories de Frantz Fanon, le romancier fait allusion au titre évocateur de son analyse psychanalytique de l'esprit du colonisé dans *Peau noire masques blancs* (dont la traduction anglaise est *Black skin, White Masks*) lorsque l'un des parents de Brempong déclare à son arrivée : « Our white man, we saw you wave! We saw you! ». Brempong serait ainsi un blanc à la peau noire selon les membres de sa famille. L'accueil de sa sœur s'avère même être confus dans sa forme car son discours et son comportement visiblement risibles ne constituent en fait qu'un travestissement du panégyrique¹⁷⁶ traditionnel. Toute cette mise en scène qui n'est qu'une reproduction superficielle des coutumes et traditions ancestrales vient pervertir le sens profond des mythes qui ont fondé les sociétés africaines :

A la manière de la bourgeoisie occidentale, la nouvelle bourgeoisie africaine s'ex-nomme en mouvement national en faveur d'un syncrétisme qui donne l'illusion au peuple que les valeurs ancestrales sont préservées alors qu'il ne s'agit que de l'aspect superficiel mis en avant. Le sens véritable du mythe, tel qu'il a été conçu pour permettre au peuple d'affronter l'avenir, est ainsi perverti.¹⁷⁷

Lorsque Baako va rencontrer sa mère à l'école maternelle, le thème du regard se mêle aux effets de l'aliénation :

RADIANTWAY INTERNATIONAL DAY NURSERY

There was an accompanying picture, a crude thing in clear colors, of a little boy and girl, both African but very light-skinned, standing facing a long flight of steps topped by a brilliant rising sun.

A bright start now

To a successful future.

Write to the Head Teacher,

Radiantway,

P.O. Box 0712

¹⁷⁶ Robert Fraser, *The Novels of Ayi Kwei Armah*, London, Heinemann, 1980, p.33.

¹⁷⁷ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, p.247.

Le narrateur affirme que le panneau publicitaire est si vaste qu'il attire l'attention et bouche la vue mais les inscriptions que l'on retrouve suscitent également l'attrait (Radiantway) d'un établissement moderne. L'image qui s'y trouve ne reflète pas la réalité mais évoque plutôt l'attrait du modèle occidental car elle implique que le mariage de l'Afrique avec l'Occident ne peut être que bénéfique car le soleil éclatant n'est autre que l'Occident à atteindre à travers le « chemin brillant » (Radiantway). De même le slogan de l'école évoque de manière figurative le succès à travers une aliénation éblouie par la lumière trompeuse. Ainsi Le thème du regard se marie parfaitement avec les images évoquant l'aliénation.

Les trois premiers chapitres de la narration sont consacrés à des monologues à la troisième personne faisant intervenir Naana Juana et enfin Baako, sur le dilemme de l'aliénation. Ces personnages forment un tableau triptyque dont Baako est l'élément principal dans l'oeuvre. Ces trois personnages vivent de façon diverses cette aliénation et le risque qu'elle comporte pour la société. Naana, qui signifie grand-mère dans nombre de langues africaines, porte en elle les valeurs ancestrales qui sont menacées par l'occidentalisation brutale du Ghana. Dans le monologue de son interlude, elle annonce déjà le danger de l'aliénation présente au sein de la famille et qui pourrait mener Baako à sa perte :

There have been some dreams abroad, and I am afraid. There should be dreams before returns, as before goings, before everything. That is only just. But these have been woven of such heavy earth that they will load his spirit down and after they have touched him it will never fly again. (FR p.14)

Ce passage très imagé annonce déjà les obstacles auxquels vont être confronté le personnage principal. Ainsi il permet d'entrevoir la ruine de Baako à travers la corruption des valeurs représentée par la lourdeur de la terre (heavy earth). Sachant que la terre symbolise la déesse mère des hommes dans un grand nombre de communautés africaines, le romancier se serait sans doute davantage inspiré des représentations occidentales de la renaissance. En effet, à cette époque la terre était considérée comme l'élément matériel lourd lié au péché.

L'ampleur du chapitre consacré à Juana, la portoricaine, et la prédominance du thème du regard, que l'on rencontre dans les monologues de Naana et Baako, contribuent à mettre en évidence le lien étroit qui les unit dans leur quête de vérité dans un monde marqué par

l'illusion de la modernité. Juana souffre de cette situation quotidiennement car son métier de psychiatre l'aide à comprendre les troubles psychiques des autochtones qui en sont liés. Elle assiste à une conversation à ce propos entre des ghanéens employés de l'hôpital, Bukari l'assistant et Patience l'infirmière :

"It's their own fault," Patience was saying. "The things they do. They're too adventurous." The word was surprising.

"How, adventurous?"

"You have seen them. Drinkers, wee smokers, occultists, all the strange things they do."

"They first try to find a way out themselves, out of a bad life," Bukari said.

"Well," said patience, "they succeed in falling out. You are right, then. They're fish out of water."

"Yes. Fish out of water, all these cases. Fish out of water." Bukari was nodding quietly, as if this truth had completely defeated him. Juana was getting back into the consultation room, about to close the door behind her when she heard the last faint words which Bukari ended his head-shaking acceptance:

"...out of water, yes. Boiling water." (FR pp.44-45)

Juana se rend compte que les autochtones ont également conscience que la société crée des troubles psychiques chez les citoyens, mais visiblement le dialogue entre les deux personnages montre qu'ils n'ont pas du tout le même point de vue. Alors que Patience rejette la faute sur les malades (« *Drinker, wee smokers, occultists, all the strange things they do* »), Bukari considère qu'ils sont les victimes de la tournure que prend leur société et qu'ils essaient par tous les moyens d'y échapper. Ainsi les poissons (autochtones) fuient leur milieu naturel devenu insupportable : « *...out of boiling water* ».

Juana, à l'instar de Baako, va se lancer dans une quête de la vérité à travers son métier et proposer l'idée d'une nouvelle thérapie. Elle va se heurter à ses supérieurs qui ont depuis longtemps baissé les bras et se sont accommodés à cet état :

"The doctors here know things are a mess. But they accept it. Like some hopeless reality they can't even think of changing, except to make the usual special arrangements for senior officers, friends, what have you. They told me I was wasting my time talking of a changed approach. A couple of them got very hostile and said I was wasting their time. (FR p.194)

Le comportement contradictoire des médecins renforce l'absurdité d'une quête car au sein même de l'élite on considère cela comme une perte de temps. Malgré cette vision défaitiste Juana ne va pas abandonner sa quête. La narration nous renseigne sur le fait qu'elle effectue un effort d'intégration par l'apprentissage de la langue Akan, la lecture assidue des slogans et titres sur les tee-shirts, les manchettes de journaux, les camions et les bus¹⁷⁸. Elle va également se déplacer sans but en voiture afin de découvrir le pays en profondeur. Ce périple va lui offrir la plupart du temps une vision cauchemardesque de l'environnement¹⁷⁹. Elle va considérer son entreprise comme étant futile, à cause du raisonnement fataliste qui caractérise cette société qui représentait pourtant l'espoir d'une révolution idéologique africaine. Elle se résout à se conformer à des ajustements qui rappellent les notions d'assimilation :

But watching and listening, moving and learning what life was about in this place, she had understood that what she had thought she would find was not here at all. None of the struggle, none of the fire of defiance; just the living defeat of whole peoples – the familiar fabric of her life. After such an understanding, peace should perhaps have come, but that was also impossible, with so many reminders around of the impotence of victims and of the blindness of those who had risen to guide them. She had learned ways of making the necessary peace for herself. Adjustment. Something necessary and true, though she had gotten into the habit of laughing at the bald word itself. A matter of knowing what visions people lead their lives by, or by what visions life leads them. And survival. A matter of adopting a narrower vision every time the full vision threatens danger to the visionary self. (FR p.54)

Au début de ce passage Armah, à travers Juana, annonce la désillusion que lui et beaucoup d'autres intellectuels ont pu ressentir lors de leur arrivée au Ghana, le lieu qui dans leur mémoire symbolisait la Renaissance africaine parce qu'il était le premier pays indépendant et que son leader – Nkrumah - impressionnait le monde avec ses idées révolutionnaires :

These feelings help us to understand the way that he reached to the Ghanaian situation on his return in 1964. Here again, revolutionary fervour had guttered into political betrayal. Despite its international reputation the Nkrumah regime had

¹⁷⁸ Philip Whyte, *L'imaginaire dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.24.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.24.

*dwindled internally to a corrupt cabal. Misled by sycophantic lieutenants, the President left the country drift further and further into debt”.*¹⁸⁰

Le personnage demeure ainsi dans un mal-être permanent car ne sachant quoi faire face à cette situation. A l’image des personnages du roman existentialiste, elle se retrouve indécise et psychiquement fragile.

Naana est présentée comme un personnage en quête d’identification. Le récit indique qu’elle quitte son pays après son divorce, ce qui peut également constituer un divorce d’avec son pays. Elle se retrouve donc engagée dans une quête d’identification qui se traduit par ses déplacements dans la ville, et une forme de régression qui la ramène vers des souvenirs d’enfance :

From time to time the planted vegetation and the tall reeds parted and revealed not only the sea but a ship on it, white and solitary but looking very close. An infantile illusion, this closeness, Juana knew, thinking of forgotten days back home when she had run from her mother’s restraining hold thinking she was going down to find this time a ship really touchable on the shore. Even now the urge was not entirely dead, in spite of knowledge and the passage of years. (FR p.48)

Cette assurance dans la naïveté de l’enfance marque la nostalgie d’une époque où tout paraissait possible. Juana retrouve ainsi dans son souvenir la paix qui peut exister dans une transcendance étrangère à l’esprit moderne rationaliste, même si cela s’avère dangereux pour la santé psychique. Joseph Gabel explique le danger de cette tendance à l’identification :

Cette tendance implique un besoin d’identification. L’homme ne saurait se passer de transcendance. Seuls des privilégiés peuvent y accéder « par cette sublime expansion de la conscience que Freud nomme le sentiment océanique et Maslow l’expérience sommet ». Quand à l’immense majorité des hommes, la seule réponse au désir d’intégration, au besoin d’appartenir et de trouver un sens à l’existence, a été l’identification à la tribu, à la caste à la nation, à l’église ou au parti – à un halon social » [...] Or cette tendance est loin d’être exempte de dangers. Elle revêt souvent « une forme grossière, toute différente de l’intégration dans une hiérarchie sociale bien ordonnée ». C’est une « régression à une forme infantile de

¹⁸⁰ Robert Fraser, *The Novels of Ayi Kwei Armah*, London, Heinemann, 1980, p.8.

*transcendance du Moi », et dans les cas extrêmes presque un raccourcis pour entrer dans le sein maternel ».*¹⁸¹

A ce propos Juana et Baako se ressemblent car ce dernier lui explique lors de leur première rencontre, alors qu'il va en consultation pour un bilan général, qu'il a réellement souffert aux Etats-Unis d'une expansion de la conscience. Juana n'a certainement pas atteint l'angoisse existentielle de Baako, mais elle semble se reconnaître en lui. C'est ce mal-être qui l'amène à comprendre les causes de la folie chez ses patients. Elle se rapproche de Baako d'autant plus qu'elle va s'intéresser à ses soucis existentiels qui lui paraissent similaires aux siens. Leur dialogue met en lumière la perversion du mythe par les nouvelles valeurs modernes. Ce mauvais usage du mythe s'avère être, selon Baako, le fondement de son effondrement psychique:

“Now it's taken this modern form. The voyage abroad, everything that follows; it's very much a colonial thing. But the hero idea itself is something very old. It's the myth of the extraordinary who brings about a complete turnabout in terrible circumstances. We had the old heroes who turned defeat into victory for the whole community. But these days the community has disappeared from the story. Instead, there is the family, and the hero comes and turns its poverty into sudden wealth. And the external enemy isn't the one at whose expense the hero gets his victory; he's supposed to get rich, mainly at the expense of the community.” (FR p.146-147)

Baako exprime ici la transposition de l'individualisme dans la société ghanéenne au dépend de la culture de solidarité qui y prévalait. La société tend à ne maintenir la solidarité qu'au niveau plus restreint de la famille.

Dans leur dialogue, Baako et Juana font le constat de la tendance dominante des conceptions individualistes et de nouvelles valeurs modernes qui constituent la norme. Selon Baako, cette tendance est venue pervertir des conceptions ancestrales saines :

“You're going against a general current,” she said and he nodded, his face showing practically no emotion. “It takes a lot of strength.” [...]
« If it were a current, » he said. Again he left the thought incomplete.
“You don't think it is?” she asked.

¹⁸¹ Jean Gabel, *Op. Cit.*, pp.12-13.

“Yes I see it,” he said, relaxing. “Yes as a matter of fact it’s beginning to look like cataract to me.” (FR p.152)

L’image de la cataracte sociale fait allusion à une appréhension du monde qui empêche ainsi de maintenir une perception authentique de la société à l’avènement des sociétés modernes.

La structure actantielle du roman utilise les personnages de Naana et Juana comme adjuvants de Baako dans son effort qui vise à sortir ses compatriotes de l’absurdité dans laquelle se morfond la société ghanéenne. C’est dans cette optique que Naana livre indirectement au lecteur, à travers son monologue de la fin, les causes de la folie de Baako. Elle évoque principalement l’incompatibilité des mondes occidentaux et africains:

It is so vague, the way I think I see them sometimes; and they, I know, see me as nothing at all. The larger meaning which lent sense to every small thing and every momentary happening years and years ago has shattered into a thousand and thirty useless peaces. Things have passed which I have never seen whole, only twisted and broken against themselves. What remains of my days will be filled with more broken things. Had I not given up trying to understand, to gather all this confusion together in my spirit and to see which way it was going, my blindness would have been insufficient pain for me, and to it I would have added my own madness. (FR p.280)

Naana s’avère être très proche de Baako parce qu’ils partagent la même culture traditionnelle. Elle met d’ailleurs en exergue la tentative d’appréhension de ou d’ajustement à la société moderne se soldant par la folie qui n’est autre que le résultat d’une double contrainte culturelle. Son explication pose le problème du relativisme culturel qui met en avant l’erreur de l’imposition d’un universalisme à partir d’un particularisme culturel, ce qui selon elle conduit à la folie. Elle arrive à la conclusion que les cultures africaines et occidentales, dans leur authenticité, ne doivent pas se confondre car elles se fondent sur des conceptions différentes. Cependant une synthèse différente entre les deux cultures va être le compromis incontournable pour une sortie de crise existentielle. La folie prédite par Naana va donc s’avérer nécessaire voire obligatoire pour Baako dans sa tentative de sortir le peuple de son aliénation. Il va accomplir la thérapie organique dont la société a besoin à travers l’art.

Au fur et à mesure de la progression du roman, le triptyque Naana Juana et Baako dévoile une perception commune du danger qu'apporte la modernisation de la société ghanéenne selon les normes de la civilisation occidentale. Ce danger se manifeste par un conflit entre les valeurs anciennes et les nouvelles. La folie de la société se manifeste ainsi aux yeux de ces personnages qui s'efforcent de ne pas se laisser enliser dans cette décadence. Cela effraie Naana sans l'atteindre, mais cause l'émergence de thématiques et symboliques existentialistes chez Juana et Baako, au point de causer l'effondrement psychique de ce dernier. Baako s'enlise donc dans une folie volontaire que le danger du mélange de deux prismes de lectures culturelles peut receler. Même si les caractéristiques du roman existentialiste se posent avec moins d'acuité dans le roman d'Awoonor pour expliquer la folie environnante, on les retrouve néanmoins à travers l'image de la corruption.

B) CORRUPTION ET FOLIE

Amamu, le protagoniste existentiel de *This Earth My Brother...* est, à l'instar de Baako, un autochtone qui supporte mal l'évolution de la société ghanéenne. Encore plus proche de *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, ce roman se sert d'images insoutenables à cause de leurs incessantes références aux ordures et aux excréments pour dépeindre les cadres politiques sociaux et culturels du Ghana. Le héros du roman, lui-même étant un produit accompli de sa société en phase de décolonisation, s'effondre psychologiquement à mesure qu'il subit ces nouvelles voies de l'indépendance africaine :

*As the authorial mouthpiece, he bears the guilt of the privileged class to which he belongs willy-nilly. Perhaps his failure to cause any significant social change depends largely on the vulnerability of an individual in the face of a basically corrupt system.*¹⁸²

B1) Corruption Politique

Il convient d'abord d'expliquer la structure du roman. Le roman alterne des chapitres normaux avec des chapitres indiciaires marqués de lettres alphabétiques. Dans les chapitres

¹⁸² Mary Egun Modupe Kolawole, "Kofi Awoonor as a Prophet of Conscience", *African Languages and Cultures*, 5, 2, 1992, p.126.

normaux on a le récit de la vie d'Amamu, alors que les chapitres indicels sont des passages poétiques qui semblent émaner du délire d'Amamu. C'est dans le chapitre 2a que le thème de la corruption politique intervient dans l'œuvre. Comme tous les autres chapitres indicels, ce dernier adopte un style poétique. Dans un style allégorique, Amamu devient narrateur et décrit l'atmosphère joyeuse qui a marqué l'indépendance et l'espoir de changement qui habitait le cœur des autochtones.

Woman behold thy son ; son, behold thy mother. This revolting malevolence is thy mother. She begat thee from her womb after a pregnancy of a hundred and thirteen years. She begat thee after a long parturition she begat you into her dust, and you woke up after the eighth day screaming on a dunghill. (TEMB p.28)

La mère et le fils symbolisent respectivement la terre ghanéenne et la population autochtone. Le narrateur présente le Ghana comme la 'malveillance en révolte' (revolting malevolence), sans doute d'après le regard des anciens colons car à cette époque le pays se bat pour obtenir l'indépendance sans l'inspiration de Nkwame Nkrumah. La période de colonisation est donc représentée par une grossesse, longue de cent treize ans. L'indépendance et son accession difficile correspondent de fait au moment de l'accouchement qui se révèle très long. Le réveil de l'enfant le huitième jour correspond à la naissance du Ghana. Le narrateur reste fidèle à l'une des conceptions africaines selon laquelle toute naissance d'enfant implique que son existence soit reconnue par la communauté le huitième jour¹⁸³. Enfin le symbole récurrent dans l'œuvre du « tas de fumier » (Dunghill), par son aspect pestilentiel, dépeint l'aspect insoutenable de la mauvaise gouvernance et de la misère qui s'ensuit. Nous sommes ainsi en présence d'une allégorisation de la naissance du pays dans une corruption sans précédent.

Dans l'intention de marquer la ferveur du peuple et son désir de souveraineté, le narrateur fait ressortir une certaine appropriation par le Ghana de la culture occidentale :

Then they grasped the strength and energy and freedom of spirit not to make the infinite movement of resignation but to make the paraclete their own, to make the fire their own, to make the tongues that descended upon them that dark night lit by torches from a million and a million hands their own. (TEMB p.28)

¹⁸³ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987, pp.156-157.

L'auteur utilise des images qui font référence à la terminologie chrétienne pour désigner l'accession du pays à la culture et aux valeurs occidentales. Ceci marque le paradoxe d'une indépendance africaine qui pense selon des critères occidentaux. Ce recours aux termes chrétiens trahit un intertexte par le biais d'une allusion à la descente du Saint-Esprit dans la Bible, renforçant ainsi l'idée d'une appropriation de la culture occidentale :

When the day of Pentecost, they were all together in one place. Suddenly a sound like the blowing of a violent wind came from heaven and filled the whole house where they were sitting. They saw what seemed to be tongues of fire that separated and came to rest on each of them. All of them were filled with the Holy Spirit and began to speak in other tongues as the spirit enabled them.¹⁸⁴

Le paradoxe est donc exprimé à travers cette appropriation des critères de la religion occidentale.

Ensuite Amamu, le narrateur, fait un récit satirique sur le régime totalitaire du gouvernement Nkrumah et le coup d'Etat militaire qui s'ensuit :

At a party rally the other day, a man led the gathering in prayer for prosperity long life for the Leader, safety for all, and proceeded to compile a list, with the help of party activists from corporations of those who are known to be anti-party, and must be detained so that the party and the Leader must remain forever [...] Three days after, the anti-party elements were flung into the maximum security prison in Nsawam. (TEMB p.30)

Comme les passages précédents, celui-ci exprime une désillusion politique. Cependant ce récit est introduit de manière brusque car on passe d'un style poétique à un style réaliste. Pour insister sur la valeur accordée aux partis politiques, l'auteur emploie des majuscules et des mots généraux, tels que « Party », « Leader ». Ce « Leader » est naturellement Nkwame Nkrumah, et son parti était le C.P.P. Créé en 1949, le Convention People's Party¹⁸⁵, dont il était le leader, et qui était d'obédience socialiste. La propagande et les slogans politiques rappellent l'usage des gouvernements dictatoriaux : « prayer for prosperity, long life for the Leader, safety for all ». On note ici que le narrateur met l'accent sur la satire des effets

¹⁸⁴ Actes 2 :1-4, *Holy Bible New International Version*, Colorado Spring, International Bible Society, 1984, pp.768-769.

¹⁸⁵ Patrick Puy-Denis, *Le Ghana*, Paris, Karthala, 1994, p.109.

néfastes du parti unique qui prévalait à cette époque. Kofi Awoonor, qui était lui-même membre du parti de Nkrumah, reste marqué par cette période de l'histoire qu'il relate, mettant en cause Nkrumah mais également la CIA qui avait fomenté le coup d'Etat militaire contre le président du Ghana :

By 1965, I was an activist of the CCP and part of a group that was very critical of the internal affairs of the Party and the way Nkrumah was running it. Nkrumah somehow encourages a clique of old guards who were floundering in a sea of corruption and opulent living; then there was the issue of the misuse of the Preventive Detention Act (1958). It was first used against the violent opposition, the National Liberation Movement, based in the Asante Heartland. Initially, Nkrumah used that act effectively and if he hadn't done that, the problem that was going to emerge would have been the first post-colonial African civil war. But he also used it against members of his own Party who were dissenting against the direction of the Party. Some of us were very unhappy about this and we tried to articulate this in the folds of the Party. This Earth My Brother... therefore, reflected some of the senses of unease and unhappiness at this development; but you've probably also noticed that I did not agree that he be blamed for everything. I was very cynical about a CIA-inspired coup led by the top military brass, who were thoroughly discredited.¹⁸⁶

Cette confidence de l'auteur dévoile l'émergence d'une classe bourgeoise et de son caractère dictatorial. Ceci nous permet de cerner le mécanisme de la corruption qui naît d'un groupe restreint, d'une élite à la tête de l'Etat, dont les intérêts passent avant ceux du peuple. C'est ainsi que les détournements de fonds de Nkrumah ont été dévoilés après son renversement :

Dès 1960, il s'était attribué le contrôle exclusif de la caisse du C.C.P. et semblait y puiser largement pour faire des cadeaux somptueux, maisons, voitures, prêts, constructions, à ses parents, maîtresses, féticheuses, fidèles, amis ou agents de renseignements [...] sa Lincoln Continental blindée, les meubles de ses palais du Caire et de Rabat, où il ne séjourna jamais, ainsi que sa basse cour, sa maison familiale ou ses frais de tournées pour le lancement de ses livres, tout cela fut payé

¹⁸⁶ Hein Willemse, «Kofi Awoonor in Conversation with Hein Willemse», *Tidskrift Vir Letterkunde*, 4:2, 2004, p.189.

*sur les fonds réservés aux imprévus du C.C.P., celui-ci se confondant bien évidemment avec le gouvernement.*¹⁸⁷

Nkrumah avait entretenu un tel culte de la personnalité qu'il était considéré comme un mythe vivant comme l'annonça le journal son parti en 1961.

*Quand on écrira notre histoire, cet homme Nkrumah, sera considéré comme le libérateur, le Messie, le Christ de notre époque, dont le grand amour pour l'humanité entraîna de grands changements au Ghana, en Afrique, et dans le monde en général.*¹⁸⁸

Ce culte relève de la folie du pouvoir que nous avons déjà rencontrée, notamment chez Bessie Head.

Le narrateur semble rempli de pessimisme lorsqu'il dénonce cette trahison et cette désillusion dans le regard porté sur les leaders africains perçus comme des messies. Dans une métaphore soutenue par un proverbe il confond les échecs d'avant et d'après l'indépendance :

The menace of a raging tooth is eliminated by extraction, if necessary by force of arms meaning by persuasion. So gods must be exiled, driven out of the land for failure, wicked unwarrantable failure. We had placed our hopes in them. They failed. They must go into exile. We don't care where. But they must leave the land which they have desecrated with their fool excrements. (TEMB p.29)

C'est donc par un proverbe ewe que le narrateur critique la religion traditionnelle de ses ancêtres qui a laissé ses fils livrés à l'oppression coloniale et les leaders nationalistes qui n'ont pas tenu les promesses faites au peuple avant d'accéder au pouvoir. Cette invective est plutôt un cri de colère face à l'inefficacité d'une révolution culturelle qui a finalement servi de mystification face à la corruption qui a eu cours durant cette période. L'imagerie excrémentielle vient d'un sentiment de répulsion du narrateur: « But they must leave the land which they have desecrated with their fool excrement ».

Ces fragments poétiques retracent donc les événements historiques qui mettent en cause la vague de dictature que le Ghana a subie après l'indépendance. Ils viennent surtout

¹⁸⁷ Puy Denis, *Op. Cit.*, p.123.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.122.

montrer par ces images de corruption la douleur existentielle de la désillusion par rapport à l'espoir suscité par les leaders, tels Nkrumah qui promettaient un nouvel ordre social économique et culturel. L'élite nationale, au lieu de s'insurger contre l'enlèvement permanent, n'a fait que suivre l'exemple des gouvernants.

B2) L'Elite Cancre

Le Ghana après l'indépendance a dû développer la formation d'élites autochtones. Nombre de leurs membres ont été des diplômés d'universités britanniques. Leur important bagage intellectuel acquis en Occident ne leur a pourtant pas permis de posséder les valeurs fondamentales d'intégrité morale nécessaires à l'élaboration d'une cohésion sociale. Il semble que leur statut dans la société devienne une fin en soi, ils ne s'intéressent plus aux problèmes majeurs de la nation et parfois préfèrent se gonfler d'orgueil comme le personnage de Tubman dans *Osiris Rising* de Ayi Kwei :

*In Tubman, there lie the symptoms of the disease harboured by nearly all black intellectuals, a disease specialists qualify as an overvaluation of the ego or megalomania.*¹⁸⁹

Le narrateur dresse un portrait accablant des élites de cette société ghanéenne indépendante dont ils représentent le moteur de l'évolution. Il décrit comment Amamu, après une journée de travail, se rend dans un « club » réservé à une classe d'élite et où il pourra rencontrer ses amis. La narration nous montre comment il a du mal à supporter cette vie sociale formelle et absurde.

Avant de décrire les personnages du club d'Amamu, le narrateur procède d'abord à une mise en place de la description en présentant le cadre. Cette description vient donner un ton pessimiste au portrait des personnages qui va suivre. D'abord à cause d'un bâtiment qui date de l'époque coloniale. Le champ lexical de la vétusté mis à contribution pour décrire le club, vient renforcer l'idée de décadence :

¹⁸⁹ André Hountondji Tolofon, « Elitism and Escapism In Armah's *Osiris Rising* », Waves (C.E.R.M.A), Vol. 2&3, Octobre 2003, p.30.

Built on stilts that are shaky, its a wooden house that might have done service to a white colonial administrator who was in love with the Atlantic Ocean. In its rat-infested little rooms, shelves have been built to store drinkables. (TEMB p.19)

On note que l'état de délabrement de cet ancien bâtiment colonial est à l'image de la perte de valeurs morales dont font preuve ses membres.

Ensuite, le narrateur fait une description peu élogieuse de ces différents fonctionnaires de l'Etat ghanéen. On remarque une antinomie dans la description de leur parcours professionnel ou universitaire et leurs mœurs.

D'abord, on a la description d'Alex :

The man who asked the question was Alex. He had just been promoted principal secretary in the ministry of agriculture [...] he joined the service as a junior clerk twenty-five years ago. Through sheer doggedness he had pushed his way to the top. He studied hard, passed all the civil service routine examinations and had arrived at where he was. He talked a rather stilted kind of English, and when involve in an argument would produce sharp agricultural statistics and use agricultural terminology like any expert. Of course he hadn't been in the ministry of agriculture long. But he learned quickly. His great virtue was his self confidence which he exuded in impatient remarks about university-trained men who thought they knew everything. (TEMB p.21)

Le narrateur ne procède pas par regroupements dans sa description, celle-ci est faite plutôt de manière anarchique car il décrit le profil professionnel du personnage en même temps que son comportement. Le narrateur présente l'ambition et la ténacité dont il a fait preuve pour obtenir son poste, ce qui est plutôt louable. Cependant, de façon ironique, le récit révèle son manque de naturel et son complexe d'infériorité : « He talked a rather stilted kind of english... ». L'attitude d'Alex met en évidence le problème de l'aliénation. Il se met donc à imiter les britanniques dans son langage car il est obsédé par l'idée de se comporter selon la norme occidentale. En effet, Alex correspond aux personnages de romans postcoloniaux aux comportements ridicules à cause de leur pâle imitation des occidentaux. Ceci révèle son complexe d'infériorité envers les Occidentaux et la culture occidentale, et explique la jalousie qu'il exprime envers ceux qui ont eu une formation universitaire dans ces pays.

Puis la description se poursuit avec Bob, que l'on présente comme un intellectuel aux mœurs douteuses :

Bob began life as a scientist in one of the technical colleges established by the colonial administration [...] By some incomprehensible turn of fortune, he ended up a banker. He worked with the nation's leading banking institution in the city, after years in the service of a foreign bank for dominions and colonies overseas. Bob was a genial man, with an infinite capacity for tomfoolery. This has marked him out as a comedian and a great entertainer [...] Apart from being a buffoon and a clown, he had the reputation of being a great ladies' man. Most of his jokes were about women's private parts, a subject he claimed to have been acquainted with... (TEMB p.21)

L'intelligence de Bob est mise en évidence car il est passé des études universitaires à un autre domaine sans difficulté pour devenir banquier et avoir un parcours professionnel qui prouve ses potentialités. Ces qualités intellectuelles sont opposées à ses mœurs sexuelles dépravées. Le narrateur, ironiquement, met en évidence, de manière implicite, la confusion du personnage qui croit que son esprit est sain si son corps l'est. Alors que son esprit serait sain seulement si ses mœurs l'étaient:

He fought against old age by running around on a tennis court every day, in the firm belief that a sound mind rested in a sound body. (TEMB p.21)

Enfin le narrateur fait la description de Old Row :

In a medium state of intoxication sat Row. Old Row was a police officer. Plain clothes. He had not been seen in uniform lately [...] By ten o'clock every day, Row had been known to be incoherently drunk for many years. Nobody knew what he did at police headquarters. After his round of police duties in various town across the country, town in each of which rumour had it that he assiduously fathered a child or two, fate pushed him back to the capital. He was now at headquarters where he was reported to be an assistant commissioner. Behind Old Row lay a career of police intrigue, pursuit of criminals, coverage of agitators, and years to the devoted duty of to colonial service. When the nationalists took over, old Row was at his post dutiful and ready to salute the agitators he had tracked down through blind alleys and slum dwellings of Takorady and Sekondy, a few years back. (TEMB p.22)

La description du parcours professionnel de Row dévoile une brillante carrière policière aussi bien pendant l'administration coloniale qu'après l'indépendance du pays. Néanmoins, la narration révèle son esprit arriviste, sans conviction précise, lorsqu'elle dévoile qu'il a trahi son peuple à l'instar de Karanja dans *A Grain of Wheat*. De plus, son vagabondage sexuel ne fait que ternir son image d'homme de loi.

C'est donc une description très contrastée des élites que le narrateur offre au lecteur. Ces cadres de l'administration ghanéenne font peu usage de leurs aptitudes et se consacrent plutôt à des activités oisives sans intérêt pour le peuple. Faisant partie de cette classe de hauts fonctionnaires, Amamu, l'homme de loi soucieux de son travail, n'a d'autre choix que de fréquenter ces personnages. Les victimes de cette immaturité des intellectuels ghanéens sont les personnages secondaires des classes sociales défavorisées qui vivent dans un environnement au paysage cauchemardesque à la mesure de leur extrême pauvreté.

B3) Fracture Sociale

La mauvaise gestion de l'Etat est la cause directe de la fracture sociale. Cette dernière se fait sentir dans la ville de Nima, symbole de déchéance politique et sociale. La description de la corruption utilise des images scatologiques:

*...as in the dunghill worlds of the Armah and Okara novels, the vast entropized weight of material corruption which is the legacy of the colonial era takes the form of the city's mounting mass of human excrement, the issue of the death-circuit of the body. The night soil truck rides symbolically at the head of Nkrumah's motorcade, carrying before it the regime rotteness which Amamu, in his self-appointed task, deems it his duty to carry away.*¹⁹⁰

A l'instar de celui de Juana dans *Fragments*, le périple d'Amamu, lorsqu'il parcourt la ville à la recherche de Yaro, son domestique, prend l'allure d'une quête d'identité. Il se retrouve alors dans un cadre en pleine décrépitude. La narration devient un monologue du personnage principal à la troisième personne, se focalisant sur une description dont les images

¹⁹⁰ Derek Wright, "Scatology and Eschatology in Kofi Awoonor's *This Earth, My Brother...*", *The International Fiction Review*, 15:1, (Winter) 1988, pp.24-25.

traduisent la corruption accrue de cette ville. Dès le début de la description, le narrateur désigne l'aspect lugubre de Nima :

Nima skirts the west central part of the city like a vulture. (TEMB p.151)

Cette petite ville pauvre est donc comparée au vautour, un charognard vivant de la corruption des cadavres, renforçant l'idée selon laquelle Nima symbolise la corruption qui sévit au Ghana. Afin de mettre en évidence la désillusion et la déception face aux promesses de Nkrumah et des leaders qui ont suivi, le narrateur utilise une allusion à Moïse et à valeur de litote pour exprimer leur incapacité à devenir d'authentiques meneurs d'hommes :

There was no chaste woman who could bring forth a Moses who would be placed in a basket for the pharaoh's daughter by the banks of a pleasant river full of joyous reeds. No river runs through Nima. (TEMB p.151)

Les squatters de Nima sont ici opposés au peuple hébreu. Ils sont tellement anéantis par la corruption des chefs qu'aucun « leader » ghanéen ne peut s'ériger en sauveur et les sortir de cette souffrance. Le narrateur suggère cela par l'usage de l'adjectif « chaste » qui s'oppose à « corruption ». Cette idée est renforcée par l'absence de rivière à Nima : « No river runs through Nima ». Sachant que l'eau symbolise la pureté et la régénération et qu'elle sauva Moïse en le portant vers la fille de Pharaon :

Source de vie, moyen de purification et de régénérescence, l'eau est depuis les plus anciennes traditions, partout à travers le monde, une figure fondamentale de régénération...¹⁹¹

Par conséquent, ce manque d'eau traduit l'aspect impur et insalubre de Nima.

La description donnée dans ce monologue d'Amamu donne une topographie de la ville de Nima et fait le portrait de ses habitants. Dans sa description des lieux, le narrateur met en exergue l'aspect visuel et odorant (dans un mélange des deux) d'une part, et de l'autre l'aspect visuel uniquement. C'est ainsi qu'il nous offre une hyperbole sur la senteur du caniveau :

Only a huge open gutter that stinks to heaven. (TEMB p.151).

¹⁹¹ Catherine Pont-Humbert, *Dictionnaire des symboles des rites et des croyances*, Paris, J-C Lattès, 1995, p.159.

Non seulement ce caniveau est visible car ouvert mais son odeur est également très envahissante. Ce qui monte vers Dieu n'est donc pas la souffrance du peuple mais la puanteur. Puis on a la comparaison:

« Nima grew like an ever growing and eternal dunghill » (TEMB p.152)

Cette comparaison, qui est à propos, traduit parfaitement ce que Nima suscite : déchéance et pessimisme. Le fumier, « Dunghill », est un symbole très usité dans l'œuvre pour désigner soit le Ghana soit Nima, suscitant à la fois dégoût visuel et olfactif. Il a donc une valeur métonymique. Le fumier atteint des proportions telles qu'on en fait un néologisme : « huge dunghills which in the language of the Accra city Council are called refuse dumps » (TEMB p.152). Créant ainsi un effet humoristique par le terme « refuse dumps », le narrateur traduit le comble du dégoût. Le narrateur apporte par la suite une description suscitant le pessimisme du lecteur :

Women now and then release their beloved little ones to stagger and take a shit on this dunghill. Then the turkeys, chickens, dogs and ducks descend on the result with venomous rivalry. (TEMB p.152)

Ici on a une image banalisée du fumier et des excréments, car rien n'est fait, même de la part des habitants, pour améliorer les conditions d'hygiène. Au contraire l'insalubrité s'aggrave dans la description du cadre qui fait usage du champ lexical excrémental. Les enfants vont faire leurs besoins dans le fumier. Ici le narrateur montre comment les excréments constituent un élément vital pour les animaux et par analogie pour les hommes car ces derniers vont tôt ou tard les manger. De fait, on décèle une note implicite d'humour qui vient atténuer la répugnance de la description.

Comme autre terme faisant référence au champ lexical de l'insalubrité, nous avons les « latrines ». Dans une métaphore à caractère ironique, le narrateur en fait un symbole pour Nima : « Another set is the two septic latrines, a fitting memorial to Nima » (TEMB p.152).

Concernant la description de l'aspect uniquement visuel, le narrateur offre la vision d'un environnement en plein effondrement, à travers des images infernales. On a donc en perspective le champ lexical de la déchéance. D'abord, en ce qui concerne la description de la route: « There's a long pot-holed street – a forgotten city has had the dirty track sprayed with

coaltar in the dim past » (TEMB p.152). L'usage de la parenthèse précisant que la route n'avait pas toujours été mauvaise renforce l'idée d'une mauvaise gestion du pouvoir. Le narrateur personnifie cette rue principale de Nima qui ne mène nulle part si ce n'est vers le fumier de la déchéance :

This street comes on in a listless and melancholy manner to the far north of the land. It ends as if by design on the final dunghill which feeds the community's poultry and domestic animals. (TEMB p.152)

Puis, on retrouve également ce champ lexical dans la description des maisons qui longent la rue :

The long nameless street winds through a collection of tin shacks, mud huts, dodging a fig tree here and there, taking a precarious bend at the entrance of the white mosque with its modest minaret. (TEMB p.152)

Ainsi on est en présence d'un regroupement de taudis "tin shacks", « mud hut », qui symbolisent la déchéance non seulement parce qu'ils appartiennent aux pauvres mais également parce qu'ils sont dans un état de délabrement avancé.

Concernant les personnages du texte, le narrateur fait également une description qui permet de dépister le champ lexical de la pauvreté mais également le manque de politesse et l'irrespect de ses semblables. D'abord on peut le remarquer dans la description des enfants : « ...potbellied children, perfect studies in malnutrition, play in the green mud moss growing » (TEMB p.152). Puis l'accoutumance à la pauvreté pousse les habitants au laisser-aller et au manque de solidarité. Ceci se remarque aisément dans la tenue vestimentaire et l'impolitesse que les habitants de Nima affichent : « here bare-chested women wheezing with consumption quarrelover who came first in the long winding queue » (TEMB p.152). L'usage du présent simple présente l'action comme habituelle, ce qui prouve que ce comportement devient naturel.

Plus loin dans la description, on a également un exemple du manque de solidarité débouchant sur un individualisme qui se manifeste par un manque de politesse. Des insultes fusent de part et d'autre à cause du comportement inapproprié d'un « boy chauffeur » :

Now and then the queue will be disrupted by a sturdy driver's mate who needs water to wash his master's car. He will push the women aside, when they protest he will tell them their asses stink, and saunter off with his bucket of water to the cheerful counter-references made to his mother's ass by the women. (TEMB p.152-153)

Le présent simple confirme à nouveau cette dépravation quotidienne des mœurs motivée par la cupidité née de la pauvreté. Le romancier cherche à montrer comment la pauvreté est liée à l'usage de mauvaises mœurs qui apparaissent à travers un langage cru et grossier : « he will tell them their asses stink, and saunter... ».

Ensuite, le narrateur confirme l'état de pauvreté dans lequel la population se trouve en dressant la liste des types de travailleurs que l'on retrouve à Nima. Cette liste, qui regroupe des travailleurs de la classe défavorisée, demeure dans le champ lexical de la pauvreté :

Labourers, carpenters, masons, carriers of night soil, builders, tradesmen, hawkers of petty goods, butchers, pickpockets, soldiers and prostitutes. (TEMB p.153)

C'est donc une "ghettoïisation" d'Accra, la capitale, qui crée Nima, prête à accueillir tous ceux qui sont susceptibles d'avoir du mal à joindre les deux bouts.

Nima s'avère être le résultat de la réaction en chaîne causée par la corruption qui s'enclenche au plus haut sommet de l'Etat. Cette description scatologique de Nima offre des images qui servent le thème de la corruption ancrée dans le quotidien du « bas peuple ». Les images descriptives ne s'arrêtent pas à l'aspect visuel mais s'étendent également à l'aspect olfactif, le tout parfois à travers un humour qui vient atténuer le semblant de fatalité. Nous avons vu également que cette scatologie est à la mesure de l'impolitesse des personnages vivant dans la misère. Tout ceci pour le plus grand mal d'Amamu qui porte toute cette souffrance...

Nous comprenons mieux ainsi les conditions sociales et politiques de l'effondrement psychique du héros. La description des quartiers pauvres reflète la chute du personnage dans les zones plus sombres du psychisme.

B4) Le désespoir

Dans les passages poétiques du roman, le monologue intérieur d'Amamu proclame sa douleur existentielle tout en étant complété par des intertextes de pensées philosophiques qui mettent l'accent sur la fatalité et le désespoir que procure la société :

Infinite resignation is that shirt we read about in the old fable. The thread is spun with tears, the cloth bleached with tears, the shirt sewn with tears.

Kierkegaard

As much as love, perhaps, with which we can face our Maker to demand the purpose of it all, the reason of it all. The blandly silly hills smocking in an afternoon rain, the putrefaction of earth in decaying nim leaves proclaim a simple solution: Despair and Die. (TEMB p.115)

Le roman étant constitué de deux parties, l'une étant la narration principale et l'autre un agencement de réflexions poétiques, on note une interaction entre ces parties. Les passages poétiques évoquent l'état d'esprit produit par la corruption politique culturelle et sociale décrite dans la narration. Le questionnement existentiel du personnage principal traduit l'angoisse et le pessimisme de la littérature existentialiste occidentale. Le romancier révèle ce recours aux modèles de la littérature existentialiste dans la construction de l'oeuvre :

Apart from this interplay between the realism of the direct narrative and the poetic intercessions, I was also playing with the existentialist construct which had been made so powerfully available to us by writers like Camus and André Malraux.¹⁹²

De façon subtile, le narrateur évoque une perte de logique dans le sens même d'une vie sociale traditionnelle. Il va réitérer son désir de mourir, faisant allusion à la tendance suicidaire ressentie dans un environnement absurde :

We shall arrive in the evening hour when the rites shall be over, when the hungry of the land shall be given food – they will snatch it from sacred shrines of dead ancestors if need be. We shall recall the vision of the dancing girls performing the steps of the departed among the fields of thorn. The rattler's eloquence shall be

¹⁹² Hein Willemsse, *Op. Cit.*, p.190.

pitted against the resonance of ancestral drums, amulets shall talk of divinations unheeded. I took my love home tonight. She was silent. We sat facing each other on her broken-down sofa and talked for hours in silence. Then we knew the true respite cannot be won. The verdict is a simple one, a dangerous lie that must be lived to the end. Keep silent and let me pay the price. Despair and die. (TEMB p.118)

Les premières phrases, inspirant le cynisme envers la société traditionnelle ewe, contribuent à assombrir la pensée du personnage qui résonne selon sa culture. L'usage du futur dans ces phrases indique le caractère habituel et absurde de ces transgressions. L'impression est renforcée dans la phrase « a dangerous lie that must be lived to the end ». Ironiquement, dès le départ, Amamu s'inclut dans cette transgression des normes sociales à travers le nous « we shall arrive [...] when the rites shall be over ». Le désespoir atteint son comble dans le thème de l'effondrement des valeurs qui se remarque même dans le divan affaissé sur lequel Amamu et sa bien-aimée discutent. Amamu n'a d'autre recours que la mort, ce qui implique qu'il veuille se suicider afin de quitter l'absurde à l'instar du suicidaire chez Camus :

Se tuer, dans un sens, et comme au mélodrame, c'est avouer. C'est avouer qu'on est dépassé par la vie ou qu'on ne la comprend pas. N'allons pas trop loin cependant dans ces analogies et revenons aux mots courants. C'est seulement avouer que cela « ne vaut pas la peine ». Vivre naturellement n'est jamais facile. On continue à faire les gestes que l'existence commande, pour beaucoup de raisons dont la première est l'habitude. Mourir volontairement suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance.¹⁹³

Face à cette permanente transgression culturelle qui devient une seconde nature dans le Ghana contemporain, Amamu songe au suicide. Le caractère extrême du suicide indique la folie du personnage qui préfère mettre fin à ses jours plutôt que d'endurer la déchéance sociale que l'élite veut faire passer pour la norme. Selon la pensée d'Amamu cette décrépitude des valeurs et l'aliénation, ancrée dans l'esprit des ghanéens, constituent plutôt le signe d'une société devenue folle. Sans faire aucune forme de plagiat le romancier se sert des formes de la littérature occidentale tout en gardant une originalité qui conserve dans son oeuvre la spécificité de l'environnement social africain. L'absurdité de la société post-

¹⁹³ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p.20.

coloniale mène Amamu à choisir la mort, mais nous verrons par la suite que ce n'est pas une mort physique qu'il souhaite se donner comme Okonkwo dans *Things Fall Fall Apart*, car cela constituerait une transgression trop grave. Sa mort aura un caractère plus noble car il perdra la vie dans ce monde pour que son esprit rejoigne celui des ancêtres.

Conclusion du chapitre II

Tous ces éléments rhétoriques aux couleurs de la littérature africaine contribuent donc à façonner la quête identitaire des personnages principaux qui s'effondrent sous le joug de la corruption et du superficiel, thématiques existentielles dans ces romans post-coloniaux qui définissent le lien entre néocolonialisme et folie. La décolonisation échoue après l'indépendance car on retrouve les artifices issus du monde occidental sans qu'ils ne servent à la culture autochtone, alors que Nkrumah avait pour intention la maîtrise de la science occidentale pour permettre à l'Afrique d'acquérir une place de choix dans le concert des nations. Ce regard sans cesse tourné vers le modèle occidental n'aura fait qu'affaiblir la conscience des intellectuels ghanéens jusqu'à l'aliénation culturelle et idéologique que *Fragments* présente comme une forme de folie. A ce propos Joseph Gabel établit une liaison directe entre l'aliénation idéologique selon Marx et le rationalisme morbide :

Ou bien on restreint le terme « aliénation » à sa signification marxiste en mettant en évidence le rôle joué par la réification, mais dans ce cas le problème de l'aliénation en psychiatrie n'est pas celui de la maladie mentale en général, mais celui d'un fait très précis : le rationalisme morbide. Il suffit de renvoyer aux passages de Luckàs concernant la réification en général pour se rendre compte que la notion de

« conscience réifiée » permet, en tant qu'hypothèse de travail, de réaliser l'unité d'un très grand nombre de symptômes de cette entité : la spatialisation de la durée (Minkovski) ; la dissociation (Bleuler) et aussi ce curieux symptôme dénommé par Berze *Lockerung des Ichverbandes*.¹⁹⁴

Les personnages aliénés du Ghana ont ainsi un comportement qui marque une fausse conscience car réifiée par une tendance quasi-obsessionnelle à la superficialité dictée par le monde moderne et la société de consommation. Cette conception du peuple fou est redoublée dans *This Earth, My Brother...* alors que le personnage principal témoigne d'une société frappée par la corruption des valeurs. Les principaux protagonistes des romans se mettent ainsi en marge de leur société, car elle leur paraît insupportable. De fait, ils deviennent des boucs-émissaires car à leur tour la société leur lance la pierre, prétendant que leur isolement trahit leur maladie mentale. Le peuple ignore que ces personnages se lancent alors dans une quête qui doit rétablir l'ordre social perdu par la folie du monde. C'est cette question thérapeutique qui intéresse notre troisième partie.

¹⁹⁴ Joseph Gabel, *Op. Cit.*, pp.157-158.

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

Les différentes approches de notre étude nous ont révélé comment et pourquoi la folie s'est manifestée dans les contextes coloniaux et post-coloniaux. Nous pouvons ainsi dire quelles ont été les responsabilités coloniales et néocoloniales dans la folie des protagonistes.

D'abord, nous avons vu que la représentation de la personnalité africaine dans le discours colonial a été à l'origine de la manifestation psychique de transfert qui s'est opérée chez les colons, alors qu'ils accusaient les colonisés d'être « simples d'esprit ». L'idéologie civilisatrice, dont ils étaient imprégnés, a ainsi déclenché et légitimé les pulsions sadiques de ces derniers qui se sont sentis libres de commettre les pires atrocités sous le couvert du respect des normes politiques et culturelles de l'empire colonial.

Le sadisme de ces fervents défenseurs de la mission civilisatrice a légitimé celui des leaders messianiques qui organisaient les révoltes pour l'indépendance. L'indépendance a donc été acquise au prix d'une violence dont le sadisme a été fortement inspiré par un ensemble d'idéologies occidentales et africaines incitant à la révolution sociale. Cependant l'esprit de ceux qui vont rester dans le mensonge, au sujet de leur faiblesse pendant la guerre, va être maintenu en captivité à cause de l'angoisse que va susciter leur culpabilité.

Ironiquement, l'acculturation, si chère aux principes de la civilisation, va s'avérer être également la cause de nombre de cas de folie car elle n'apporte que confusion et paradoxe dans l'esprit des autochtones qui auront hérité de deux contraintes culturelles opposées.

Dans l'ère de l'apartheid, qui n'était qu'un semblant d'indépendance, le décor imaginaire de la folie nous dévoile le traumatisme lié à la représentation raciste de l'opresseur. L'esprit du colonisé, même après un exil sur une terre libre, demeure harcelé et hanté par la classification raciale. Même si dans sa conscience il hait la hiérarchisation humaine, dans son inconscient il cède à cette représentation. L'esprit du métis sud africain est d'autant plus dans la confusion alors que l'apartheid lui fait croire au leurre de son identité raciale qui n'est ni blanche ni noire, le poussant à adopter l'identité noire qu'il a moins de mal à revendiquer. Comme nous l'avons vu en première partie, l'origine du mal (la folie) vient de ceux qui créent les règles de cette hiérarchisation des Hommes.

Les caractéristiques du roman existentialiste africain, dépeignant la période de désillusion postcoloniale, contribuent aussi à identifier le point de départ de la folie. La mise en scène des descriptions du cadre, des comportements des élites bourgeoises et des classes défavorisées conduit les personnages principaux à leur effondrement psychique. Ayant espéré une régénération culturelle de l'Afrique, ils se rendent compte des effets à retardement d'une véritable aliénation du peuple que les romanciers identifient comme de la folie. Ces personnages devenus marginaux après leurs crises existentielles sont finalement les victimes de la folie qui s'est emparée de la communauté.

Il ressort de cette étude que les romans imputent la folie aux responsables zélés ayant eu pour fonction d'étendre l'idéologie civilisatrice fondée sur une représentation erronée du rapport de supériorité qu'elle aurait avec les autres civilisations. Le colonisé en est contaminé et en conséquence de son oppression mentale et physique il reproduit le même comportement.

TROISIEME PARTIE :

CULTURE ET THERAPEUTIQUE LITTERAIRE

Pour faire face aux désordres pathologiques causés par la rencontre des mondes africains et occidentaux, la plupart des romanciers africains ont tenté de conjurer le sort jeté sur Afrique par un recours aux processus thérapeutiques traditionnels. Ils ont donc façonné des personnages principaux dont les fonctions ont consisté à prononcer des paroles réparatrices chargées d'images invoquant les mécanismes thérapeutiques traditionnels conduisant à la guérison. La fonction et le parcours de ces personnages dans les romans confèrent à ceux-ci le rôle de guérisseurs. Les mécanismes thérapeutiques diffèrent selon le contexte social marquant les événements qui ont conduit les personnages principaux à la folie. Chez Achebe, il semble que la fin tragique de la vie hantée par la folie de son personnage principal soit en fait tracée par la fatalité historique ou spirituelle d'un « monde qui s'effondre ». Ngugi quant à lui jette les bases d'un nouveau christianisme enrichi par la pertinence de son syncrétisme dans une juxtaposition de mécanismes complémentaires garantissant l'apaisement des névroses de l'après-guerre :

I have talked of the Church's role in the past in the area of culture of social involvement. If the Church in the past has been the greatest cause of the misshaping of African souls and cultural alienation, it must today, work for cultural integration.

*It must go back to the roots of the broken African civilisation: it must examine the traditional African forms of marriage, traditional African forms of sacrifice.*¹⁹⁵

Les romans d'Armah et d'Awoonor, qui traitent de la phase de désillusion après les indépendances, ont une structure dont les mises en scène rappellent l'influence du mythe dans la guérison des maladies. Le peuple ignore que la folie qu'il impute aux personnages principaux n'est autre que l'expression des mythes régénérateurs africains, délaissés à cause de l'aliénation coloniale. Ainsi les romanciers posent comme impératif l'édification d'un futur sain pour l'Afrique fondé sur sa réconciliation avec le passé :

*Future? Writers deal with the future even if their art has its genesis in what i consider a reconciliation with the past. We go nowhere if we do not know where we come from. But it is the future for which we live, that through us, those who come after us will endure a better world than we did.*¹⁹⁶

La thérapeutique chez Bessie Head va dépasser les questions de renaissance des identités africaines pour ne pas retomber dans les mailles d'une idéologie qui recrée les conditions d'une exclusion au sein du genre humain. Sa quête va donc être celle d'une identité universelle.

¹⁹⁵ Ngugi Wa Thiong'o, *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*, Nairobi, Heinemann, 1972, p.35.

¹⁹⁶ A. B. Assensoh, "Interview: Dr. Kofi Awoonor", *Africascope*, Lagos, 8:10, 1978, p.25.

Chapitre I : Le bouc émissaire et la salubrité publique

Le dénouement de *Arrow of God* présente une ambiguïté dans le fait que le peuple interprète la folie d'Ezeulu comme étant le châtement infligé par son Dieu, Ulu, quand bien même ceci implique que le Dieu chrétien prend la place de ce dernier en régnant sur Umuaro et en le reléguant au rang de simple divinité secondaire. Le roman se présente donc à la fois comme la tragédie du personnage principal et de son Dieu. Ce qui amène à considérer le concept de *chi*, car sa signification permet d'expliquer le destin des personnages selon la religion traditionnelle igbo. Nous avons vu dans la première partie que la personne humaine est constituée pour moitié d'un corps et que son *chi* constitue son autre versant. Les Igbo considèrent que les succès ou les échecs des hommes dénotent un bon ou un mauvais *chi* :

La structure de la personnalité d'un homme, ses comportements sociaux, ses fortunes diverses constituent en effet le mécanisme par lequel se manifeste son chi. Ainsi les conduites inhabituelles et même antisociales que les Ibos appellent Agwu (état de possession d'Ekwensu, esprit mauvais) Akalagholi (bon à rien), Ogbangé

*(une incidence de réincarnation) [...] sont tous considérés comme des signes évidents de mauvais chi.*¹⁹⁷

Le *chi* d'Ezeulu étant lié au Dieu Ulu, une analyse théologique pourrait considérer Ulu comme la cause du mauvais *chi* d'Ezeulu. L'univocité de son attitude peut être considérée comme un manquement à sa fonction de guide pour son prêtre¹⁹⁸. Ceci conduit le peuple non seulement à rejeter Ezeulu mais également à rejeter le Dieu Ulu qui s'est désolidarisé de son peuple à travers son prêtre. Nous soutenons que la thérapeutique dans ce cas intervient au niveau du peuple qui évite de sombrer dans une névrose de culpabilité en rejetant la faute de transgression sur Ezeulu, afin d'éviter tout châtement divin à cause de la mauvaise stratégie politique du prêtre. L'effondrement psychique d'Ezeulu serait donc lié à sa fonction d'intermédiaire entre le peuple et le Dieu d'Umuaro.

La thérapie traditionnelle dans *Arrow of God* s'effectue à travers le rite qui sert l'homme lorsqu'il veut avoir recours aux forces de l'univers invisible pour l'aider à affronter les problèmes de sa survie, à traiter avec les forces du monde physique et à régler ses relations avec ses semblables¹⁹⁹. Le chapitre 7 de *Arrow of God* est consacré à la cérémonie traditionnelle qui représente le choix ancestral d'un Ezeulu comme interface, portant les péchés commis pendant l'année afin d'implorer le Dieu Ulu d'écarter du peuple toute mesure de sanction. Le rituel tel qu'il est pratiqué par Ezeulu retrace l'avènement d'Ulu à Umuaro avant d'offrir un sacrifice à ce dernier afin de régler toutes les difficultés causées par les péchés de l'homme. Les obstacles sur son passage sont le fait des jours igbos personnifiés, qu'il croise et qui exigent qu'il fasse un geste de sacrifice pour qu'il puisse suivre sa route. Alors qu'il atteint le dernier jour, « Nkwo », le prêtre accomplit le sacrifice symbolique qui doit effacer le mal :

...Then I met Nkwo. I looked on his left and saw an old woman, tired, dancing strange steps on the hills. I looked to the right and saw a horse and saw a ram. I slew the horse and with the ram I cleaned my machet, and so removed that evil.'
(AOG p.71)

¹⁹⁷ Sunday Anozie, *Op. Cit.*, p.36.

¹⁹⁸ Denis Duerden, *Op. Cit.*, p.39.

¹⁹⁹ Melville J. Herskovits, « La structure des religions africaines », in *Colloque sur les religions*, Paris, Présence Africaine, 1962, p.74.

Alors qu'il atteint la dernière étape qui va lui permettre d'éradiquer le mal, Ezeulu aperçoit une vieille dame qui, sans doute, symbolise les ancêtres qui soutiennent le peuple dans son cheminement spirituel. Le cheval est sacrifié pour le pardon des péchés, mais le bélier sur qui il essuie le sang du sacrifice n'est autre que le lieu où va reposer l'esprit. La notion de sacrifice, nécessaire pour rétablir l'ordre ainsi qu'il apparaît dans ce rituel symbolique, scelle à nouveau le pacte qui lie le peuple aux ancêtres et aux Dieux comme cela peut se manifester de différentes manières chez les divers peuples d'Afrique de l'Ouest:

Le rituel répète le pacte fondateur de l'ancêtre mythique : l'alliance avec l'esprit. Le rab²⁰⁰ descend du corps de sa victime, passe dans le corps de l'animal qui sera sacrifié et rejoint le lieu qui lui sera consacré.²⁰¹

Très proche des rites sénégalais, ce rite igbo, qui fait ressortir le sacrifice du cheval, indique également le lieu où va reposer l'esprit du Dieu qui sanctionne: le mouton. Cet événement préfigure le destin de bouc émissaire d'Ezeulu à la fin du roman.

Le déroulement de la cérémonie confirme le rôle de bouc émissaire assigné à Ezeulu. Au milieu de la foule, le narrateur décrit comment Ugoye - la jeune femme d'Ezeulu - accomplit parfaitement son rôle par la prière et son geste rituel qui consiste à déplacer le mal en le dirigeant vers Ezeulu:

'Great Ulu who kills and saves, I implore you to cleanse my household of all defilement. If I have spoken it with my mouth or seen it with my eyes, or if I have heard it with my ears or stepped on it with my foot or if it has come through my children or my friends or kinsfolk let it follow these leaves.' She waved the small bunch in a circle round her head and flung it with all her power at the Chief Priest as he ran past her position. (AOG p.72)

Dans cet acte rituel, Ugoye s'inscrit comme le microcosme du peuple face au prêtre de son Dieu. Sa prière a une structure logique car, dès le début, elle dit l'essentiel en présentant son Dieu comme l'origine du bien et du mal et par conséquent l'implore d'épargner sa famille, puis fait le détail des possibilités d'insertion du mal en elle et autour d'elle. Alors qu'elle lance les feuilles en direction d'Ezeulu, elle éloigne symboliquement le courroux de

²⁰⁰ Le rab, être spirituel, est garant de l'ordre et de la tradition pour les ethnies du Sénégal.

²⁰¹ Henri Collomb, « Violence sacrifice et thérapeutique », in *La violence: Actes du Colloque de Milan vol.2*, texte réunis par Armando Verdiglione, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, p.326.

son Dieu vers Ezeulu dont la fonction de prêtre implique que sa tête accueille l'esprit d'Ulu. Ce passage inclut une requête de miséricorde pour le sacrilège commis par Oduche qui a semé le trouble entre les villages d'Umunneora et d'Umuachala.

En effet, le roman fait allusion au conflit de pouvoir entre Nwaka, le haut dignitaire d'Umunneora, et Ezeulu, originaire d'Umuachala. Lors des réunions du conseil des anciens, les deux protagonistes n'ont fait qu'attiser leurs ressentiments réciproques par leurs points de vue divergents. Le roman suggère que le conflit prend sa source dans la rivalité entre les Dieux implantés dans les deux villages, Ulu et Idemili, conflit qui s'est déplacé vers leurs adeptes respectifs Ezeulu et Nwaka. L'un des rivaux étant le prêtre du Dieu gardien de la ville d'Umuaro et originaire du plus petit village, provoque l'hostilité de l'autre qui semble compter sur la protection d'Ezidemili, par l'intermédiaire de son prêtre, Idemili. En fait, Les villages confédérés ont donné au village le plus faible d'abriter le prêtre d'Ulu pour pouvoir garder leur autonomie. Lors d'une cérémonie traditionnelle, Nwaka va jusqu'à affronter le Dieu Ulu, suscitant d'abord la crainte des villageois puis le doute sur la puissance d'Ulu car Nwaka ne sera victime d'aucun châtement pour son insolence:

In the five years since these things happened people sometimes ask themselves how a man could defy Ulu and live to boast. It was better to say that it was not Ulu the man taunted; he had not called the god's name. But if it was, where did Nwaka get this power? For when we see a little bird dancing in the middle of the pathway we must know that its drummer is in the near-by bush. Nwaka's drummer and praise-singer was none other than the priest of Idemili, the personal deity of Umunneora. This man, Ezidemili, was Nwaka's great friend and mentor. It was he who fortified Nwaka and sent him forward. For a long time no one knew this. There were few things happening in Umuaro which Ezeulu did not know. He knew that the priest of Idemili and Ogwugwu and Eru and Udo had never been happy with their secondary role since the villages got together and made Ulu and put him over the older deities. But he would not have thought that one of them would go so far as to set someone to challenge Ulu. (AOG p.40)

La rivalité entre les Dieux témoigne d'une crise latente entre les prêtres de ces divinités et entre les villages d'Umuachala et Umuneora. Le roman dégage cette tension principalement visible dans les relations qu'entretiennent Ezeulu et ses détracteurs. Les réunions du conseil des sages déterminent les camps favorables à Ezeulu et à Nwaka. Profitant d'un sacrilège accompli par son fils envers le python, totem du culte d'Idemili,

Ezidemili envoie des messagers chez Ezeulu pour réclamer réparation. L'épisode du messager congédié par Ezeulu ne fait que traduire l'orgueil de celui-ci, qui ne peut en aucun cas s'abaisser devant Ezidemili. Cette mésentente entre les prêtres d'Ulu et d'Idemili va nourrir le désordre au sein d'Umuaro laissant libre cours au manque de cohésion, même si les simples membres de la communauté n'osent pas ouvertement prendre la parole et critiquer les Dieux par crainte des représailles.

Nous avons vu en première partie qu'en plus de cette perte de cohésion, la fierté et l'orgueil d'Ezeulu vont le mener petit à petit vers sa fin tragique, la folie. Les Igbo conçoivent que les comportements des hommes sont inspirés par leur chi. On en conclut qu'Ulu le Dieu d'Ezeulu s'est avéré être tout aussi orgueilleux (victime de son hubris) que son prêtre, ceci les conduisant à une fin tragique. Leur tragédie a eu pour effet de rétablir l'harmonie perdue depuis le conflit fratricide qui n'a fait qu'ouvrir la voie à d'autres forces divines promettant prospérité et paix, donc restituant l'équilibre naturel. Ce retour à une harmonie cosmique naturelle semble être un lieu commun pour nombre d'ethnies africaines :

That Greek religion shows persuasive parallels with [...] the Yoruba [...] But the essential differences in the actual autochthonous myths of the gods themselves provide clues to differences in the moral bias of the two world-views. The penalties which societies exact from their deities in reparation for real or symbolic injuries are an index of the extent to which the principles of natural restitution for social disharmony may be said to govern the moral structure of that society and influence its social laws- a natural restitution, because the relationship between man and god (embodiment of nature and cosmic principles) cannot be seen in any other terms but that those of naturalness.²⁰²

Le retour à cet ordre naturel cosmique d'après les exigences rituelles igbo, comme nous l'indique le roman, nécessite le rejet de la faute vers un bouc émissaire, car le roman nous montre comment le peuple évite tout affrontement avec Ulu. L'évolution du roman nous montre l'inefficacité du dieu d'Umuaro face à la puissance coloniale qui fait découvrir au peuple une nouvelle divinité qui semble supérieure à la leur. Pour affermir son pouvoir, Ezeulu refuse d'accomplir le rituel présidant aux récoltes sans se rendre compte que cela contribue à jeter le peuple dans les bras des églises chrétiennes. Cependant la crainte d'Ulu subsiste car sa présence est réelle pour les Igbo, pour qui l'existence d'un monde invisible

²⁰² Wole Soyinka, *Myth Literature and the African World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p.14.

peuplé de Dieu et d'esprits est incontestable. Afin d'éviter toute culpabilité ou châtement de tout ordre, le péché dans lequel le peuple s'est engouffré, à cause de la rivalité des villages, est attribué uniquement à Ezeulu qui devient le « mouton de sacrifice vers qui le Dieu et sa colère vont s'orienter ». Ainsi il remplit pleinement la fonction que lui a assigné le peuple dès les origines de l'investiture du Dieu Ulu. Condamné à la folie, Ezeulu n'est que le reflet de son chi lié à Ulu, qui s'est avéré inefficace et mauvais dans la fonction qui lui fut attribuée à sa création pour servir la ville.

Le peuple, ayant évité le courroux du Dieu Ulu par le biais d'un bouc émissaire, retrouve une certaine quiétude. La punition - comme l'indiquent nombre de religions africaines - se serait probablement manifestée par une névrose collective comme tel est le cas lorsque l'on offense un Dieu, en rompant l'alliance qui vous unit à lui :

*La maladie est due à l'attaque par un esprit, esprit représentant l'ordre religieux culturel qui gère, plus ou moins complètement, le groupe. L'esprit est en quelque sorte le représentant de la loi.*²⁰³

Le dénouement fait allusion à cette évolution finale qui apparaît comme une issue fatale qui rétablit l'ordre naturel troublé temporairement:

It looked as though the gods and the powers of event finding Winterbottom handy had used him and left him again in order as they found him. So in the end only Umuaro and its leaders saw the final outcome. To them the issue was simple. Their god had taken sides with them against his headstrong and ambitious priest and thus upheld the wisdom of their ancestors [...] If this was so, then Ulu had chosen a dangerous time to uphold that truth for in destroying this priest he had also brought disaster on himself, like the lizard in the fable who ruined his mother's funeral by his own hand. For a deity who chose a moment such as this to chastise his priest or abandon him before his enemies was inciting people to take liberties; And Umuaro was just ripe to do so. The Christian harvest which took place a few days after Obika's death saw more people than even Goodcountry could have dreamed. In his extremity many a man sent his son with a yam or two to offer the new religion and to bring back the promised immunity. Thereafter any yam harvested in his fields was harvested in the name of the son. (AOG p.230)

²⁰³ Henri Collomb, *Op. Cit.*, p.322.

Le narrateur fait allusion à la fatalité d'une harmonie cosmique naturelle qui finit toujours par s'imposer, utilisant les personnages à leur insu, en leur faisant vivre une expérience ou en les poussant à agir de façon à contribuer de près ou de loin à la restauration de la cohésion et de la continuité dans la communauté. La rivalité entre les Dieux igbos et leurs représentants étant la source du trouble communautaire, elle a donc ouvert la voie au Dieu chrétien dont la puissance s'est avérée plus efficace par l'entremise de l'expansion impérialiste, mais qui surtout promet d'assurer sa protection aux nouveaux membres même s'ils récoltent leurs ignames sans l'aval d'Ezeulu et de son Dieu.

Le processus thérapeutique dans ce roman intervient à deux niveaux. D'abord, il consiste à trouver un bouc émissaire, ou plutôt l'objet du sacrifice pour apaiser la trahison du Dieu totémique de la ville, à l'instar du procédé thérapeutique des guérisseurs traditionnels, et, enfin, il consiste à se laisser guider par les nouvelles forces divines ou séculières qui se sont avérées plus puissantes et efficaces que les divinités locales qui n'ont fait que causer rivalités, déséquilibres et désordres dans la société. La société peut ainsi retrouver un semblant de cohésion face au nouvel ordre colonial. La conception du processus thérapeutique traditionnel faisant intervenir le sacrifice demeure et agit dans le roman comme cela est conçu dans les religions africaines, même si la religion chrétienne semble acquérir davantage de légitimité. La complexité du sens de la philosophie religieuse traditionnelle démontre en quelque sorte qu'elle est tellement flexible qu'elle est prête à s'autodétruire s'il le faut afin de rétablir l'ordre et la continuité au sein du groupe social. Ce lien continuel entre l'histoire et la tradition vient sans doute de son élaboration à partir de l'évolution cosmique. Etant donné sa critique du christianisme, Chinua Achebe n'a sans doute pas voulu affirmer la supériorité du Dieu chrétien, mais plutôt la flexibilité et l'aspect évolutif d'une vision traditionnelle du monde. Car la lutte qui commence avec l'unité rétablie du peuple confère au rite un rôle progressiste.

Ngugi Wa Thiong'o, quant à lui, a plutôt prôné dans *A Grain of Wheat*, avant sa conversion au marxisme athée, une juxtaposition des religions africaine et chrétienne en exploitant leur complémentarité dans le contexte d'une réconciliation nationale après la guerre de libération. Il présente cette alternative comme le gage d'une paix intérieure retrouvée.

Chapitre II : Repentance, réconciliation et reconstruction

Dans son usage du syncrétisme dans *A Grain of Wheat*, Ngugi, certes oriente les lecteurs davantage à travers une philosophie chrétienne, mais il semble se soucier également de suggérer son équivalent africain ou kikuyu, malgré sa faible présence. Le concept de repentance si cher aux thérapeutiques des religions chrétienne et traditionnelle s'impose comme un élément primordial dans la chute du roman de Ngugi, venant rétablir la « vérité curative » au sujet des rôles des personnages lors de la guerre de libération kenyane. Ceci peut s'appliquer lorsque l'on considère que la société kenyane, principalement paysanne en ce qui concerne l'œuvre, est en proie à la folie du monde (mensonge) telle que nous l'avons vue dans la deuxième partie de notre étude : la société souffre d'une culpabilité que l'on peut classer comme névrose. Notre intérêt pour le concept de repentance tient au fait qu'il paraît encore plus précis que celui de confession car il implique le regret, qui est essentiel dans les thérapeutiques africaine et chrétienne. D'abord, l'étude des religions africaines a révélé que la maladie est en général provoquée par la faute des hommes, ce qui implique qu'une action psycho-morale ferait partie des dimensions principales des cures africaines:

Puisque la maladie résulte d'une faute [...] un double oracle s'impose pour saisir le sens de l'acte [...] et les moyens de porter remède [...]. Le malade [...] doit avouer publiquement et intégralement ses fautes, les réparer sur son corps [...], devant la société car il doit mériter sa réinsertion dans le groupe dont il s'est mis au ban par ses actes délictueux (humiliations, amendes) et plus encore devant les ancêtres gardiens de l'ordre social et les dieux claniques (offrandes, sacrifices). Purification et réparation–sacrifice deviennent alors les deux pôles fondamentaux de l'action thérapeutique.²⁰⁴

La confession apparaît ici comme l'élément purificateur pour celui qui a commis la faute. Il ne lui reste plus qu'à réparer sa faute par le sacrifice. Ce sacrifice, réparateur des fautes commises, a uniquement pour objectif de réinsérer l'individu dans la société.

La religion chrétienne, avec une terminologie différente, s'avère être proche des religions africaines, mettant l'accent sur l'étape de la confession et de la contrainte qui amène le pardon. Cependant le christianisme ne conçoit plus la réparation en terme de sacrifice car il est déjà accompli en Jésus-Christ, mais plutôt en terme de réconciliation avec les « Hommes victimes d'actes prohibés » afin d'entrer dans les bonnes grâces de Dieu. Cette philosophie chrétienne, développée par Saint Paul dans ses épîtres, insiste d'avantage sur l'intériorité de la réconciliation, et la sincérité du regret prononcé par le coupable, véritables gages de sa guérison. Mais elle implique aussi que celui qui est victime de la faute souffre à cause du poids de la haine qu'il éprouve. Dans ce cas la réconciliation l'aiderait à surmonter sa souffrance :

En ce domaine comme beaucoup d'autres, Paul se démarque des évangiles [...] Comme nous l'avons noté déjà, à l'inverse des évangiles, il parle moins du pécheur que du péché. Mais surtout il introduit un terme et concept qui n'apparaît pas dans les autres écrits du Nouveau Testament: celui de réconciliation. Le christ, en donnant sa vie pour nous, nous a réconciliés avec son père (Rm 5, 10-11). Ou bien l'initiative est attribuée au père qui, dans le christ, nous a réconciliés avec lui et même, de façon cosmique, s'est réconcilié le monde (2 Co 5, 18-19). Comme dans les évangiles (Mt 9,8 ; Jn 20, 22-23), l'œuvre du christ est continuée aujourd'hui par des hommes à qui a été confié le « ministère de la réconciliation » et qui supplient au nom du christ : « laissez vous réconcilier avec Dieu » (2 Co 5, 18-20). Mais Paul ne donne aucune indication sur une expression liturgique ou

²⁰⁴ L. V. Thomas & R. Luneau, *La terre africaine et ses religions*, Paris, L'Harmattan, 1980, p.243.

*sacramentelle de cette réconciliation. Tout semble se passer sur un plan intérieur et spirituel. Cette théologie paulinienne de la réconciliation a été heureusement reprise dans le nouveau Rituel, justement intitulé Célébrer la pénitence et la réconciliation.*²⁰⁵

Les derniers mots de ce passage résument parfaitement le processus thérapeutique chrétien qui mène à la guérison de l'esprit. Il vient donc compléter et améliorer la conception traditionnelle de la thérapie de l'esprit en insistant sur le regret et la réconciliation. Ainsi, celui qui a commis la faute n'est pas le seul à engager un effort. Celui qu'on a offensé doit également pardonner et se réconcilier s'il veut retrouver la paix de l'esprit car, d'une façon ou d'une autre, il est aussi coupable par sa condition de pécheur qui est universelle. Nous pouvons ainsi affirmer que la guérison de l'esprit implique la réconciliation car elle fait intervenir une interaction dans la relation « coupable-victime ». Si le pécheur veut guérir de son sentiment de culpabilité il faut qu'il demande pardon à la victime. Et si la victime veut guérir de sa haine, elle doit pardonner au coupable car l'exigence chrétienne du pardon nous pousse à pardonner à mesure que Dieu nous pardonne, au risque de ne plus bénéficier de sa miséricorde comme nous l'avons vu en deuxième partie: « Pardonne-nous nos péchés, car nous aussi nous pardonnons à quiconque nous offense ». Cette vision chrétienne permet de rappeler à l'homme sa condition de pécheur. La culpabilité s'avère donc être intrinsèque à l'homme et la philosophie chrétienne présente les hommes tels qu'ils sont dans la réalité. *A Grain of Wheat* nous offre la possibilité de traiter de cette interdépendance sine qua non des personnages dans le processus qui va les mener à la guérison.

Le personnage de Mumbi acquiert une grande importance pour son rôle de catalyseur d'une repentance qui apportera un vent de réconciliation au moins parmi les principaux personnages tels que Mugo puis Gikonyo pour s'étendre à la majorité des membres de la communauté. Celle-ci s'impose comme un modèle aux yeux de Mugo pour le courage qu'elle affiche lorsqu'elle confesse son infidélité envers son mari. Dans le récit de Mumbi, le romancier laisse déjà entrevoir le regard de compassion de Mugo qui se reconnaît dans cet acte de trahison mais affiche également une certaine admiration pour son courage :

²⁰⁵ Philippe Rouillard, *Histoire de la pénitence des origines à nos Jours*, Paris, Cerf, 1996, p.21-22.

'He came to where I was standing and showed me a long sheet of paper with the government stamps. There was a list of names of those on their way back to the villages. Gikonyo's name was there.

'What else is there to tell you? That I remember being full of submissive gratitude? That I laughed – even welcome Karanja's cold lips on my face? I was in a strange world, and it was like if I was mad. And need I tell you more?

'I let Karanja make love to me.'

She paused. The light still played on her voluptuous eyes. She was young. She was beautiful. A big lump blocked Mugo's throat. Something heaved forth; he trembled; he was at the bottom of the pool but up there, above the pool, ran the earth; life, struggle, even amidst pain and blood and poverty, seemed beautiful; only for a moment; how dare he believe in such a vision, an illusion?

'When I woke up and fully realize what had happened, I became cold, the whole body. Karanja tried to say nice things to me, but I could see he was laughing at me with triumph [...] I went to Wangari and this time I cried and I could not clearly tell her what had happened. But she seemed to understand, and she held me to her and tried to remove my shivers with words.'

Listening to Mumbi's story had drained Mugo of strength. He now searched for fitting words to break his silence.

'What do you want me to do' he cried, weak with pain and longing. (AGOW p.150-151)

Les parties de ce passage qui nous intéressent le plus sont les impressions de Mugo, au fur et à mesure que Mumbi dit sa repentance et le regret que cette dernière affiche. Alors qu'elle vient de décrire les conditions dans lesquelles Karanja et elle se sont retrouvés à faire l'amour, Mugo ne peut s'empêcher de déceler en elle une beauté physique et intérieure qu'il associe à la beauté de la terre kenyane, laquelle symbolise la communauté dans son autonomie, sans la tutelle ou l'emprise d'un quelconque empire. Sa description corrobore la critique qui affirme que le personnage de Mumbi symbolise la terre kenyane, certes en proie aux vicissitudes de la colonisation, mais qui demeure le point de repère du peuple :

Perhaps it would be more correct to describe her as the spirit of Kenya ; its beautiful and bountiful earth, ancient yet ever young; dark, deep and mysterious; patient and long-suffering, which, in spite of being ill-used by unscrupulous adventurers, has retained its goodness, fecundity, and warmth. She exercises a wholesome influence on the other characters, arousing them a better knowledge of

*themselves. The open honesty with which she told her own story to Mugo made him ashamed of his morbid secretiveness.*²⁰⁶

En considérant Mumbi comme un modèle, Mugo effectue un retour vers la terre, la communauté et la solidarité qui l'ont mené vers la lutte de libération. Elle lui fait entrevoir sur le moment le bonheur communautaire qu'il n'a jamais partagé et qui n'a jamais eu de sens pour lui. Cette vision le laisse perplexe, il découvre au fur et à mesure la beauté et la bonté de la communauté et du sens communautaire dans le regret sincère qu'elle affiche vis-à-vis de son infidélité envers son époux. L'ingéniosité du romancier se réaffirme lorsqu'il donne aux personnages de Mumbi et Gikonyo leur nom, puisant dans la tradition kikuyu. Celle-ci révélant qu'ils sont les ancêtres fondateurs²⁰⁷ des Kikuyu, il va de soi que le romancier, à travers l'émotion rendue par Mugo, transmet le message du profond désir de refonder la communauté à l'image des récits mythiques. Nous irions même jusqu'à dire que cette évocation de Mugo apparaît comme la nostalgie d'un rite de fondation qui verrait Gikonyo et Mumbi s'unir comme l'exprime la scène érotique qui scelle leur union au début du roman. La réaction de Mugo face à cette détresse, montre un début d'engagement communautaire même s'il demeure encore hésitant: « 'What do you want me to do' he cried, weak with pain and longing. »

Dans la deuxième partie de notre étude, nous avons mis l'accent sur la culpabilité de Mugo à cause de sa trahison envers Kihika et par extension envers le peuple. Le dénouement du roman insiste sur la culpabilité qu'il ressent envers Mumbi qui s'est rapprochée de lui par sa confession, créant un lien communautaire en vérité qui va progressivement l'intégrer à travers l'expérience commune de trahison et le sentiment qui s'ensuit. Il se reconnaît de fait dans ses souffrances et l'intimité qui se crée entre eux l'incite à révéler toute la vérité pour se libérer du poids qu'il ressent sur les épaules. Sa tergiversation va rendre plus complexe son dilemme car, assailli par un accès de paranoïa soudain, il va se sentir harcelé par la pression de la culpabilité et va tenter d'étrangler Mumbi après lui avoir révélé dans quelle condition il a livré son frère au district commissioner John Thompson. Dans l'évolution de l'œuvre, la narration nous permet de lire sa pensée au moment où, selon lui, le seul acte de dignité qui lui ferait regagner la confiance de Mumbi serait de confesser sa trahison :

²⁰⁶ Govind Narain Sharma, "Ngugi's Christian Vision: Theme and Pattern in *A Grain of Wheat*", *African Literature Today*, vol. 10, 1979, p.173.

²⁰⁷ Jomo Kenyatta, *Au pied du mont kenya*, Paris, Maspero, 1973, pp.24-25. Traduit de l'anglais par Pierre Balta et Gabriel Marcou.

He lay on the bed, aware that he had just lost something. Many times, the scorn on Mumbi's face flashed through the dark, and a shuddering he could not control thrilled into him. Why was it important to him now, tonight, what Mumbi thought of him? She had been so near. He could see her face and feel her warm breath. She had sat there, and talked to him and given a glimpse of a new earth. She had trusted him, and confided in him. This simple trust had forced him to tell her the truth. She had recoiled from him. He had lost her trust, for ever. To her now, so he reasoned, saw and felt, he was vile and dirty.

And then suddenly, he heard the village people around his hut singing Uhuru songs. Every word of praise carried for him a piercing irony. What had he done for the village? What had he done for anybody? Yet now he saw this undeserved trust in a new light, as the sweetest thing in the world. Mumbi will tell them, he thought. He saw scorn and horror, not on Mumbi's face alone, but on every person in the village. (AGOW pp.234-235)

Nous avons affirmé que son contact avec Mumbi l'a intégré dans la communauté car, désormais, il se sent animé par un désir de solidarité patriotique. Au début du roman, les rêves dans lesquels il apparaît en sauveur du peuple n'expriment aucun esprit solidaire et ne sont que l'expression de son égoïsme. Depuis son contact avec Mumbi, il se soucie de son rôle dans la société en tant que membre à part entière ayant le devoir de contribuer à son épanouissement, d'où le remords qui l'envahit alors qu'il revit sa tentative de meurtre à l'égard de Mumbi. Il associe cette dernière, à juste titre, à toute sa communauté, se souciant du regard que le peuple pourrait désormais porter sur lui. Exténué par le poids de sa faute, il décide alors d'annoncer publiquement sa trahison afin d'apporter l'once de dignité qui lui reste pour servir d'exemple au peuple. Dans un souci de mise en scène réaliste, Ngugi Wa Thiong'o néanmoins ne manque pas d'exprimer sa crainte et son hésitation alors que, s'étant rendu sur le lieu de la cérémonie, il est sur le point de monter sur l'estrade pour avouer son forfait :

Why should I not let Karanja bear the blame? He dismissed the temptation and stood up. How else could he ever look Mumbi in the face? His heart pounded against him, he felt sweat in his hands, as he walked through the huge crowd. His hands shook, his legs were not firm on the ground. In his mind everything was clear and final. He would stand there and publicly own the crime. He held on to this vision. Nothing, not even the shouting and the songs and the praises would deflect

him from this purpose. It was the clarity of this vision which gave him courage as he stood before the microphone and the sudden silence. As soon as the first words were out, Mugo felt light. A load of many years was lifted from his shoulders. He was free, sure, confident. (AGOW p.235)

Par ce procédé narratif, que certains peuvent qualifier de « gaspillage d'énergie narrative »²⁰⁸, le romancier s'attarde sur une description dont l'évolution crescendo tente d'exprimer l'angoisse ressentie lorsqu'une vérité peu reluisante est sur le point d'être exposée au grand jour. Sortir de l'angoisse de la culpabilité conduit donc à un double objectif: agir en faveur du bien de la communauté pour regagner sa confiance et se réconcilier avec elle, mais par-dessus tout obtenir la paix intérieure perdue après la faute commise. La fermeté dans les choix, qui lui a toujours fait défaut, le maintenant dans une instabilité réactionnelle et décisionnelle, s'est avérée une fois atteinte être une arme décisive pour sa stabilité émotionnelle et par-dessus tout sa santé mentale. Alors qu'il décide de tout confesser, il retrouve un équilibre qui correspond à la sensation de légèreté que l'on ressent lorsque l'on s'est déchargé d'un fardeau dont on a eu du mal à se débarrasser.

Mugo ayant effectué la première partie du processus thérapeutique, il ne reste plus au peuple qu'à effectuer la seconde. Celui-ci réagit plutôt en faveur d'une réconciliation car sa confession a pour effet de faire donner au peuple le courage et la responsabilité de ses propres actes, selon son modèle. C'est ainsi que la narration de la confession dévoile une réaction du peuple similaire à celle de Mugo alors qu'il ploie sous le fardeau de la culpabilité :

'You asked for Judas,' he started. 'you asked for the man who led Kihika to this tree, here. That man stands before you, now. Kihika came to me by night. He put his life into my hands, and I sold it to the whiteman. And this thing has eaten into my life all these years.'

Throughout he spoke in a clear voice, pausing at the end of every sentence. When he came to the end, however, his voice broke and fell into a whisper. 'Now you know.'

And still nobody said anything. Not even when he walked away from the platform. People without any apparent movement created a path for him. They bent down their heads and avoided his eyes. Wanjiku wept. ('It was his face not the memory of my son that caused my tears,' she told Mumbi later.) Suddenly Githua rose from his corner and followed Mugo. He laughed and raised one of his crutches to point at

²⁰⁸ U. Eco, entretien dans *Le Magazine Littéraire*, 262, Février 1989, pp.24-26.

Mugo, and shouted: 'A liar – a hyena in sheep's clothing.' He denounced Mugo as an imposter and challenged him to a fight [...]

The sun had faded; clouds were gathering in the sky. Nyamu, Warui, General R., and a few other elders remained behind to complete the sacrifice before the storm. (AGOW p.223)

Ce passage est d'un grand intérêt parce qu'il constitue le point de réconciliation entre Mugo et la communauté. La communauté de Thabai qui, quelques minutes auparavant, scandait des paroles de vengeance, alors que le général R. était prêt à livrer Karanja, se transforme au fur et à mesure que le vrai coupable se confesse publiquement. La communauté, en toute logique, ne peut 'jeter la pierre' à Mugo car d'une façon ou d'une autre elle a péché comme lui. Aucun membre de la communauté ne se sent parfait après ses paroles, au point de baisser le regard au passage du pénitent au milieu de la foule. Ce comportement dénote une forme de culpabilité collective. Les parents de Kihika, ceux-là même qui devraient crier vengeance, expriment de la compassion pour celui qui a livré leur fils. De la figure de Judas, Mugo passe à celle de l'enfant prodigue qui après avoir commis l'iniquité, revient au milieu des siens, se rabaisse en demandant pardon publiquement. Le peuple silencieux le laisse revenir et le père, représenté par la mère de Kihika, Wanjuku, l'accueille avec compassion alors que le frère jaloux, représenté par Githua et les autres vétérans, réclame qu'il soit puni pour ses actes. Ces personnages assoiffés de vengeance n'ont rien retenu de la confession de Mugo contrairement à la grande majorité du peuple qui a reconnu dans son acte la condition de pécheur qui le gouverne.

Ces vétérans de guerre, inconscients de la forme de sadisme qui motive leurs actes, agissent selon des codes de réglementation militaire qui incitent à trancher de manière radicale en cas de manquement aux obligations nationales: tout acte de trahison doit être sanctionné par une exécution. Nous notons qu'après sa confession publique le romancier donne un visage christique à Mugo sur le point d'être jugé, évoquant l'imminence de la crucifixion de Jésus:

Later, he shut the door behind him and went into the drizzling rain. He did not continue with his earlier plans. Instead, he walked back to his hut. In the hut, he lit the oil-lamp and sat on the bed. He did not remove his wet clothes. He stared at the wall, opposite. There was nothing on the walls: no visions of blood, no galloping footsteps behind him, no detention camps, and Mumbi seemed a vague thing in a remote past. Occasionally he tapped the bed frame, almost irritably. Water dripped from his coat, again in broken lines, down his legs and on to the ground. A drop

was caught in his right eyelashes and the light from the lamp was split into many tiny lashes. Then the drop entered his eye, melted inside, and ran down his face like a tear. He did not rub the eye or do anything. There was a knock at the door. Mugo did not answer it. The door opened and General R., followed by Lt Koina, came in.

'I'm ready,' Mugo said, and stood up, without looking at his visitors.

'The trial will be held tonight,' General R. pronounced, gravely. 'Wambui will be the judge. Koina and I will be the only elders present at the hearing.'

Mugo said nothing.

'Your deeds alone will condemn you,' General R. continued without anger or apparent bitterness. 'You – No one will ever escape from his own actions.'

General R. and Lt Koina led him out of the hut. (AGOW p.238)

Ce passage qui retrace le moment où les bourreaux de Mugo viennent le chercher pour sa mise à mort évoque la passion du Christ. Comme le Christ, il a eu un moment de faiblesse avant sa capture au point d'envisager un scénario différent de celui qui doit lui arriver: Mugo songe à une éventuelle fuite hors du village afin d'échapper au châtement réservé aux traîtres. Cependant, alors qu'il se réfugie chez une vieille dame, celle-ci meurt avec le sentiment que son fils, qu'elle confond avec Mugo, mort en martyr, est venu la chercher pour l'emporter dans le monde des esprits. C'est sans doute cette confusion de personnages sacrifiés, si la mort de Gitogo symbolise un sacrifice pour épargner sa mère et son peuple par extension, qui a suggéré à Mugo sa décision finale d'endosser la responsabilité d'un sacrifice christique qui aurait pour valeur symbolique de laver les péchés de son peuple. La narration nous informe que, comme s'il était régénéré par la bruine qui s'abat sur le village, Mugo retrouve une sérénité suffisante pour affronter ses bourreaux :

This marks the height of Mugo's reconciliation to the ugly reality engendered by his sordid past; it signifies his readiness at last to face its consequences squarely. The leitmotifs or memories of his suppression of guilt and remorse are now evoked only to show that they have been dispelled. The drop of cold water that he previously feared may now enter his eye and melt there without his doing anything defensive or deceptive about it.²⁰⁹

²⁰⁹ Jabbi Bu-Buakei, "The Structure of Symbolism in *A Grain of Wheat*", *Research in African Literatures*, 16:2, 1985, p.238-239.

Le symbolisme de l'eau, qui représente le baptême et la libération des opprimés par le passage de la mer rouge, vient donc renforcer sa détermination et le caractère sacrificiel de son choix de mourir d'une façon qui rappelle la mort glorieuse du Christ telle que le conçoit Mumbi :

Her idea of glory was something near the agony of Christ at the Garden of Gethsemane. (AGOW p.88)

Les erreurs du passé paraissent désormais vagues et lointaines car il a su les affronter dans le présent. Ces dernières ne surgiront plus pour l'angoisser. Dans son abandon à une destinée de sacrifice, Mugo va permettre aux vétérans de réaliser le caractère primordial de la réconciliation. En effet, la narration nous laisse entendre que l'exécution de ce dernier va constituer la marque indélébile qui va tourmenter ses bourreaux, la vengeance étant pourvoyeuse de culpabilité. Alors que ceux-ci ne sont pas certains d'avoir rendu la justice en exécutant Mugo, Warui ne cesse de se poser des questions qui suggèrent le début d'une longue angoisse qui déjà irrite Wambui. Warui cherche à comprendre pourquoi la mort de la vieille dame est concomitante au jour de l'indépendance, à la confession puis à la mort de Mugo:

'But why on that day?' Warui persisted in his doubt. He, too, seemed engaged in an argument, in the heart.

She was lonely can't you hear? Her son came for her. Gitogo fetched her home on that day,' she finished with impatient irritation.

'Yes. Things started changing in our village the day she started seeing visions of the dead.'

Wambui looked at him. This time she did not say anything.

'And that day,' Warui went on, 'that day! First Gikonyo breaks his arm.' He stopped unexpectedly and turned to wambui. (AGOW p.240)

Dans ses réflexions, Warui a pour cadre de référence les croyances de sa religion kikuyu qui donnent une explication aux visions et rêves qui selon lui auraient toujours un lien avec les événements en cours. Dans nombre de croyances africaines, lorsqu'un homme dont la mort est récente réapparaît à quelqu'un, cela peut annoncer qu'une forme de désordre est maintenue dans la société. Le malheur peut alors s'abattre sur elle. C'est un lieu commun en Afrique de concevoir que le mort exige un sacrifice rituel. Ce procédé est expliqué dans *Arrow*

of God, à travers l'histoire d'Aneto qui court le risque d'être hanté par son père décédé si la cérémonie de retrait de deuil n'est pas célébrée à temps et dans les normes. Dans ce cas précis, le mensonge collectif peut être considéré comme la faute grave ayant provoqué le retour de celui qui a sacrifié sa vie pour sa communauté. C'est donc dans la tourmente que les vétérans qui ont tenu à exécuter Mugo vont connaître l'ère des indépendances, rongés par le remords d'avoir commis une injustice :

Mumbi went out. Soon Warui followed her out, still muttering to himself: 'Something went wrong. I was deceived by his eyes, those eyes. Maybe because I am old. I am losing my sight.'

Wambui sat on and watched the drizzle and the grey mist for a few minutes. Darkness was creeping into the hut. Wambui was lost in a solid consciousness of a terrible anti-climax to her activities in the fight for freedom. Perhaps she should not have tried him, she muttered. Then she shook herself, trying to bring her thoughts to the present. I must light the fire. First I must sweep the room. How dirt can so quickly collect in a clean hut! But she did not rise to do anything. (AGOW p.243)

Alors que Warui s'en veut de ne pas avoir perçu dans ses yeux (car ils ne mentent jamais) le remords qui rongait Mugo, Wambui commence à se culpabiliser de l'avoir jugé. Ces deux personnages, symbolisant l'intransigeance de la loi martiale, découvrent tardivement l'alternative de la réconciliation car ils n'avaient pas compris que la nation ne se construit pas sur la vengeance et que l'unité du groupe est requise dans le nouveau combat qui s'annonce contre les élites qui ont confisqué l'indépendance. Ce passage, qui est la dernière allusion à ce type de personnage, laisse entrevoir le début d'un trouble qui va les supplicier mentalement le reste de leurs jours à moins qu'ils ne se mettent au service de ce nouveau combat du peuple.

D'autre part cette allusion au retour du mort a également une valeur déterminante dans le sens symbolique du sacrifice de Mugo. En effet, nous avons affirmé plus haut que la mort de Gitogo peut être considérée comme un sacrifice symbolique pour le maintien de la communauté face à la menace militaire coloniale. La vieille dame qui, tout au long du roman, confond Mugo et son fils, exprime symboliquement le retour de celui-ci à travers Mugo qui se sent désormais prêt à se sacrifier pour son peuple. Ce dernier va donc réparer la faute du peuple en se livrant aux vétérans, réalisant ainsi le versant positif d'un retour symbolique du mort par l'apport d'une nouvelle force vitale au sein du groupe:

Les morts [...] transmettent aussi de la vitalité aux vivants (réincarnation).²¹⁰

En effet, dans le cas précis d'une réincarnation, le mort redonne au groupe la vie et le dynamisme qui ont caractérisé son existence. Mugo, étant symboliquement la réincarnation de Gitogo réalise symboliquement le sacrifice de l'incarnation du Dieu chrétien. Le code de lecture du roman oscille entre conceptions chrétienne et kikuyu, mais le destin de Mugo s'interprète selon la philosophie chrétienne de Saint Paul corroborant le sens du titre du roman et l'intertexte tiré des textes bibliques placés avant le début du roman:

Thou fool, that which thou sowest is not quickened, except it die. And that which thou sowest, thou sowest not that body that shall be, but bare grain, it may chance of wheat, or of some other grain.

I Corinthians 15:36 (AGOW)

Ce passage biblique, qui peut ne pas être saisi par des néophytes, prend son sens alors qu'il explique le sacrifice de Mugo qui n'est pas vain mais qui constitue la semence qui va porter ses fruits au sein de la société renouvelée. Mugo devient ainsi un tout autre modèle que celui d'un héros martyr de guerre adulé pour sa bravoure lors de la guerre de libération au côté de Kihika, mais plutôt celui d'un homme ayant assez de courage pour dévoiler publiquement ses fautes et se libérer totalement de la folie du mensonge. Sa cure intervient dans la vérité:

Vous connaîtrez la vérité et la vérité vous affranchira.²¹¹

L'aveu de Mugo va inspirer les personnages dont les fonctions symboliques contribuent à la fondation de la communauté kikuyu et, par extension, la communauté kenyane : Gikonyo et Mumbi. Nous avons affirmé en deuxième partie, à travers la philosophie chrétienne, que l'angoisse de Gikonyo persistait parce qu'il refusait de pardonner à sa femme son infidélité, se culpabilisant aussi inconsciemment pour ses fautes. Néanmoins l'acte posé par Mugo va l'amener à entrevoir une issue à son angoisse après que Mumbi et Wangari, sa mère, lui en auront raconté les tenants et les aboutissants de ce qui s'est passé :

²¹⁰ Thobie Nathan, *L'Influence qui guérit*, Paris, Odile Jacob, 2001, p.138.

²¹¹ Jean 8:32, *La Sainte Bible*, Genève, Société Biblique de Genève, 2004, pp.1067-1068.

After what to them seemed a long silence, Gikonyo looked at the two women. He was more composed. His hard face had changed, almost soften. The scowl was gone. His voice when he spoke was small, awed, almost tinged with shame. 'He was a brave man, inside,' he said. 'He stood before much honour, praises were heaped on him. He would have become a chief. Tell me another person who would have exposed his soul for all the eyes to peck at.' He paused and let his eyes linger on Mumbi. Then he looked away and said, 'Remember that few people are fit to lift a stone against that man. Not unless I –we-too-in turn open our hearts naked for the world to look at.' Hearing him speak thus, Mumbi felt herself lifted to the clouds. (AGOW pp.233-234)

Le témoignage des deux femmes sur Mugo pousse Gikonyo à reconnaître sa faiblesse, parmi celle des autres et au côté de celle de sa femme. En effet, son discours, qui auparavant le plaçait au rang de victime face à la faiblesse de Mumbi, ressemble désormais à celui d'un pénitent au milieu de ses semblables. En reconnaissant l'acte de bravoure, son discours non seulement affirme implicitement que son ressentiment envers sa femme tend à disparaître, mais également qu'il considère que cette dernière mérite le pardon alors qu'il fait allusion au discours des évangiles en affirmant que personne n'est assez audacieux au point de lui lancer une pierre : il fait alors référence au texte où Jésus a empêché les Juifs de lapider la femme adultère. Le passage laisse donc entrevoir une issue favorable à la tension entre Gikonyo et Mumbi, alors que les traits tirés du visage de Gikonyo retrouvent leur souplesse et que ces paroles évocatrices d'une réconciliation emportent Mumbi dans une sensation d'euphorie.

Cependant, l'expérience a révélé aux deux personnages qu'il est primordial de dire les choses telles qu'elles sont afin de mettre un terme au ressentiment. Dans le dilemme auquel ils font face, Mumbi n'a jamais pu s'expliquer car Gikonyo n'a pas voulu faire face à la réalité. En demeurant hypocrite, Gikonyo ne s'est laissé aucune chance de retrouver l'amour, mais il a davantage nourri la haine et la culpabilité par son comportement injuste. La confession de Mugo va provoquer chez lui, comme chez la plupart des habitants de Thabaï, le désir de guérir du mensonge par la réconciliation et par l'union retrouvée avec Mumbi :

Will you go back to the house, light the fire, and see things don't decay?'

She considered this for a while, her head turned aside. Then she looked at him, directly in the eyes.

'No, Gikonyo. People try to rub out things, but they cannot. Things are not so easy. What has passed between us is too much to be passed over in a sentence. We

need to talk, to open our hearts to one another, examine them, and then together plan the future we want. But now, I must go, for the child is ill.'

'Will you – will you come tomorrow?' he asked, unable to hide his anxiety and fear. He knew, at once, that in future he would reckon with her feelings, her thoughts, her desires – a new Mumbi. Again she considered his question for a little while.

'All right. Maybe I shall come,' she said and took her leave. She walked away with determined steps, sad but almost sure. He watched her until she disappeared at the door. Then he sank back to bed. He thought about the wedding gift, a stool carved from Muiri wood. 'I'll change the woman's figure. I shall carve a woman big – big with child.' (AGOW p.247)

L'intérêt de ce passage se trouve dans le langage imagé des deux personnages car tout leur dialogue a un sens figuré. C'est à travers une litote que Gikonyo laisse entendre plus qu'il ne dit: "Will you go back to the house, light the fire, and see things don't decay?" En faisant usage du code linguistique kikuyu, il demande à Mumbi de reprendre sa fonction d'épouse au sein de leur foyer, sachant que rester à la maison et s'occuper des tâches ménagères sont des tâches qui reviennent à l'épouse. La réponse de Mumbi, qui peut sembler ne pas être en faveur de Gikonyo, l'est en réalité déjà car elle établit le processus de réconciliation thérapeutique impératif pour le retour à une vie de couple: «We need to talk, to open our hearts to one another, examine them, and then together plan the future we want.» Elle envisage donc son avenir avec Gikonyo, mais avant tout il faut qu'ils se disent la vérité qui les libèrera. Cet avis favorable est réitéré également dans une litote, en réponse à Gikonyo qui lui demande, également à travers une litote, si elle reviendra le lendemain : revenir le lendemain signifie rester dans son foyer, et lorsque Mumbi répond « peut-être », elle veut bien sûr dire oui. La réunion de ces deux personnages, dont la fonction symbolique est de représenter le fondement de la société kikuyu voire kenyane, met en place la thématique d'une renaissance et d'une réactivation de la créativité, nécessaires à l'établissement de bases solides pour le Kenya de demain:

Gikonyo reclaims the ability to create after he returns from the hospital healed arm. The reader is informed of his plans to construct a stool of Mumbi. The narrative ends with his intention to "change the woman's figure" on the stool. He enthusiastically declares "I shall carve a woman big – big with child" [...] The narrative ends before Gikonyo realizes his plans. This closure creates an opening

[...] *The opening leaves the reader in the position of Kenyan people who await the outcome of effort to create an independent nation.*²¹²

La reprise d'une activité artistique (partagée par Karanja qui retrouve sa guitare) suggère que le roman aussi, en tant qu'œuvre d'art, reprend les fonctions des thérapies traditionnelles. L'un des éléments décisifs qui ont contribué à bouleverser le destin de Mugo est l'assurance qu'il aura acquise, à travers les vertus du sens moral religieux, l'aidant à passer d'un rôle passif à un rôle actif, s'arrogeant ainsi la fonction d'acteur dans sa communauté. C'est ainsi que le repentir lui a permis de devenir le catalyseur d'une quête du sens dans sa société. Car à travers la vérité qu'il a dévoilée, il va permettre de redéfinir le véritable combat à engager au sein du peuple kenyan. Celui-ci consiste à rétablir le sens en mettant un terme à la folie car : « *Le sens est la gènèse ou la production du vrai, et la vérité n'est que le résultat empirique du sens* »²¹³. La vérité dite s'avère être l'élément primordial curatif d'une conscience malade parce que harcelée par la culpabilité. Elle guérit l'homme en le libérant de la 'folie du monde'²¹⁴. A l'échelle communautaire le romancier donne la recette de l'élaboration d'une nation authentique parce que transparente dans son fonctionnement. Mais ceci ne suffirait pas à la reconstruction des êtres et de leur esprit créatif si la réconciliation ne venait pas inspirer leur vision pour les plans de l'édification d'un avenir meilleur, à la fois au plan humain et religieux.

Si Ngugi opte pour une harmonisation des religions occidentale et traditionnelle pour rétablir le sens au sein de la folie sociale, Armah et Awoonor créent des personnages qui renoncent au modernisme africain pour entreprendre un périple qui les mène aux origines mythiques des religions traditionnelles.

²¹² Alisa Hamilton, "The Construction and Deconstruction of National Identities Through the Narratives of Ngugi Wa Thiong'o's *A Grain of Wheat* and Joseph Conrad's *Under Western Eyes*", in *African Languages and Cultures*, 8:2, 1995, p.151.

²¹³ Gilles Deleuze, *La Logique du sens*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969, p. 200.

²¹⁴ Cf. au chapitre I de la deuxième partie, Hélène Védrine oppose la folie du monde, comme mensonge, à la folie créatrice du christ.

Chapitre III : La thérapie du pèlerinage

Chez les écrivains Awoonor et Armah la thérapie se déroule sous une forme de quête qui a les allures d'un pèlerinage vers les formes traditionnelles ancestrales. Ceci n'a rien d'une régression qui prônerait le retour vers un âge d'or primitif, mais ce serait plutôt la renaissance de valeurs qui permettraient de mieux faire face à la réalité contemporaine. Il apparaît que les deux romanciers ont critiqué le concept de « négritude » qui s'est, parfois hypocritement, appesanti sur des valeurs utopiques de l'âme africaine pour prôner un syncrétisme impliquant des valeurs africaines adaptées à l'évolution contemporaine. Alors qu'on lui demande s'il considère son roman comme faisant partie d'une littérature de protestation, Kofi Awoonor fait allusion à son évolution artistique se démarquant de tout mouvement littéraire faisant l'apologie des qualités extraordinaires de certains hommes au détriment d'autres:

On one level I think it is protest literature. It is a protest against corruption and the processes of corruptibility which impinge upon the character. Not the main protagonist, but everybody who occupies the landscape of the writer's world is

*subject to this. The landscape, on a symbolic level, is of course the African landscape. People have clearly pointed out the two images of the dunghill and the field of the butterflies, which you may say have taken over my earlier duality. I saw the traditional society almost stupidly as a golden age, a beautiful and sinless kind of world. I no longer have that perception. I'm aware that corruption is an essential aspect of the human condition, and I'm aware that suffering comes out of that condition. Thus I created these two images, let them fight against one another and then had the image of this woman who will eliminate the conflict and the sorrows, and almost in an atavistic sense, take us back to the primal nature, the primal good nature of all ourselves.*²¹⁵

Les deux romanciers se révèlent être partisans d'un syncrétisme qui fait face au dilemme contemporain de l'aliénation en fondant les valeurs de l'homme selon les mythes d'origine dont la fonction relevée dans les rites a été de renouveler l'homme afin qu'il œuvre en faveur de sa créativité et de son épanouissement. Mircea Eliade a remarqué cette réactualisation du mythe dans les thérapies de nombre de peuples vivant sous ces croyances dites irrationnelles, consistant à faire revivre au patient un mythe cosmogonique qui révèle soit le mythe d'origine de la cure soit le mythe d'origine lié au trouble, donnant l'impression que la plupart de ces sociétés archaïques considèrent que la vie ne peut pas être réparée mais recrée :

*La solidarité entre le mythe cosmogonique, le mythe de l'origine de la maladie et du remède, et le rituel de la guérison magique, se laisse admirablement saisir...*²¹⁶

Comme obsédés par un idéal de renouvellement, de création et de créativité, les romanciers, tout comme leurs personnages principaux, vont déceler dans cette réactualisation du mythe, la panacée qui va permettre à la société ghanéenne d'exorciser ses vieux démons qui la maintiennent dans l'aliénation.

A) LE VOYAGE SPIRITUEL

²¹⁵ Birth Lindfors, *Palaver: Interviews with Five African Writers in Texas*, Austin, Texas, African and Afro-American Institute, The University of Texas, 1972, p.55.

²¹⁶ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p.47.

Cette section de notre analyse s'attache principalement à l'étude du monologue d'Amamu, le personnage principal de *This Earth My Brother...* qui, dans son délire poétique, sollicite ce retour au temps mythique puis procède à une introspection qui fait défiler les moments forts de sa vie. Ceci va le mener sur le chemin qui permet de localiser l'origine de ses troubles et de ceux du Ghana :

Enfermé dans un asile d'aliéné à la suite d'une dépression nerveuse, celui-ci – un célèbre avocat ghanéen du nom d'Amamu – tente de remonter la trame des événements qui l'ont amené à son état actuel ; le protagoniste n'étant que le reflet de la situation de l'harmonie perdue.²¹⁷

Le prélude du roman contient déjà la thématique du voyage spirituel vers la terre natale. Ce passage très poétique, qui peut laisser le lecteur perplexe lors d'une première lecture, donne néanmoins les indices d'une quête altruiste chez Amamu à travers sa résolution de sauver le personnage d'Adisa qui semble ne pas avoir été épargné durant leur relation amoureuse :

I came back the next moon, through the rain, mud on my brown shoes, stepping into puddles, into gutters of nights and days raining hard here in this land. The gentle drizzle I am not aware of forming a filmy halo of mist rising from my head heat of headache which no pills could cure. She would lie there breathing gently in a soft liquid sleep and wake up and look at me with those sad eyes misty with little tears. Like the one that freshened a long-ago cactus in a deserted garden far away, of my friend and brother Jesus. Then I would be sorry I had killed her. And I would go on my knees and beg her that I would never kill her again so long as I lived; that I would die in her place should they want to kill her, beat her and shame her in this land of ours. I would take all the indignities and shames intended for her, I would cry hard like a man, and say, it is the death of a woman which is far away. Man's is near, hiding behind the door.

Then I would rise from the floor on my knees marked by the patterns on the linoleum, and slowly I would return from where I came.

²¹⁷ Philip Whyte, « La thématique du voyage dans *This Earth, My Brother...* », in Romuald Fankua, *Les Discours de Voyages*, Paris, Karthala, 1999, p.278.

I would renew my oath, my promise that I would never kill her again; that it was my error. No, I shall let her live within me. Let her share my joy. My agony I shall keep away from her in the firm belief that she will never die. (TEMB pp.2-3)

En effet, cette métaphorisation du discours présente Amamu comme pris entre deux éléments opposés : la corruption symbolisée par l'effet de saleté que procure la boue et la purification symbolisée par la bruine qui tombe de manière apaisante sur le personnage. Le romancier décrit ainsi l'aspect primordial d'un périple spirituel dont l'objectif naturel est de s'écarter de la corruption. Ce passage du roman est très significatif dans la quête spirituelle du personnage principal qui assimile Adisa, la prostituée, à sa terre natale, le Ghana, et par extension à toute l'Afrique :

Adisa is a warm womanly woman. The essence of womanhood. The essence of Africa in a way: or one aspect of Africa. Adisa is like Africa, like the little girl who is raped and dies before she has even been initiated into the puberty rites.²¹⁸

Adisa ou la terre natale, prostituée parce que tenue sous l'emprise des valeurs occidentales, n'a d'autre choix que de se soumettre si elle veut se maintenir en vie dans un monde en pleine mutation. Amamu, qui a vécu l'aliénation et la corruption de l'élite nationale, s'identifie à cette classe de privilégiés qui s'est avérée sans compassion envers la terre « Then I would be sorry I had killed her ». A partir de cet instant, le personnage laisse entrevoir sa destinée qui consistera à se sacrifier pour son peuple, devenant ainsi le rempart érigé pour parer tous les coups portés à l'Afrique : « I would take all the indignities and shames intended for her ». Nous analyserons cette résolution plus tard dans notre étude. Puis le personnage principal annonce son pèlerinage spirituel vers la terre natale qui prend par la suite la forme d'une quête thérapeutique dont l'objectif est de préserver la communauté : « I shall let her live within me. Let her share my joy. My agony I shall keep away from her in the firm belief that she will never die... »

Dans ce prologue, le personnage principal est accompagné d'une sirène ayant le visage de Dede, sa cousine, décédée alors qu'il n'était qu'un pré-adolescent. Dans notre première partie, nous avons vu comment le romancier se sert de cette divinité aquatique éwé qui serait apparue aux hommes pour les emmener faire un voyage en mer. Nous constatons que ce personnage apparaît comme le témoin de la douleur et du périple d'Amamu :

²¹⁸ An interview by John Goldblatt, « Kofi Awoonor », *Transition*, 41, 1972, p.44.

She was with me. And I was not afraid. I told her my story of the nature and the bitterness of the waterbirth that nurtured me. Of the womb that carried me. Of the pangs that delivered me. She listened. She never said a word. Only she would smile a knowing smile, revealing her teeth of coral and sapphires. We walked the edges of the big lagoon. I pointed out to her where the gulls return at night on bird island. We followed the tracks laid by infant fisher feet of the Tegayi where the shiny shoal of fish in the mud and the long line of retrievers followed bringing home the harvest of fish of the following feet.

When I asked her, are you tired? She shook her head and her long hair dropped millions of golden stars behind her. If I stopped to collect them she would rebuke me. Then we would walk on, through marsh. We would walk on. She wanted to know who owned what portion. What happened to the owners of this neglected compound? Who owned this house whose fences were falling and termites ate the shiny trees that held it together? (TEMB pp.4-5)

La plainte du personnage à l'endroit de la sirène confère à cette dernière le rôle consistant à révéler une thérapeutique afin de guérir des maux dont peuvent souffrir les hommes. En effet, ce personnage, issu de la mythologie africaine, apparaît chez les éwé²¹⁹ comme pourvoyeuse de cures diverses aux guérisseurs qui auraient passé des années dans les eaux en sa présence. Le personnage principal fait allusion au plaisir passé avec ce personnage divin à travers la description de son aspect merveilleux et du paysage magnifique qu'ils traversent. Son inquiétude à l'égard de la souffrance endurée par les hommes rassure Amamu qui se sent en sécurité à ses côtés. Toute la féminité de cette divinité, affichant une attention infatigable et une beauté à nulle autre pareille, lui donne de symboliser la terre africaine, mère de ses habitants et garante de la tradition ancestrale.

Dans son périple en quête d'une thérapeutique en vue d'une éradication de la corruption grandissante, Amamu est le témoin d'une scène rituelle qui réactualise le mythe d'origine de la thérapeutique. Nous avons vu qu'il est crucial, lors des rites thérapeutiques, que le guérisseur évoque le mythe d'origine du remède pour en assurer l'efficacité²²⁰. L'intervention des divinités éwé confirme notre analyse et contribue à faire de ce passage un programme symbolique pour l'œuvre :

²¹⁹ BIRTH Lindfors, *Palaver: Interviews with Five African Writers in Texas: Chinua Achebe, John Pepper Clark, Ezekiel Mphahlele, Kofi Awoonor*, Austin, African and Afro-American Research Institute (University of Texas), 1972, p.60.

²²⁰ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Op. Cit., p.43.

Then it began to happen. First the whale, the rolling tree trunk deity, is the worshipper of thunder, dalosu, the seer and the unseen, the rider of the white horse of the air in the sky above his children. He rolled up in his majesty without hindrance. Then he rested in the sand at the edge of the silver foam where they covet gold out of old coffins of dead buried on land now covered by the waters of the sea long ago, my father said when he was a boy. From the sea the worshippers emerged. They were led by a tall man clad in white. Around his head a blue band in which flamed the tail feather of a parrot. He held the long spear rattler and a small group of gong boys followed him beating time to the fall of his rattler that shook with its bells. Then there came an host of women, bare-chested, their drooping breasts flapping about their chests, their skins shining with shea butter in the violet light of the single moonbeam that slashed the sea in two. They were not singing. From their lips rose an ululation long, echoing among the fallen walls behind the church bell. Then they would slap their hands over their mouths interrupting for split seconds the long cry. They were looking for the dead, in every corner, in every tin shack, in every fallen down mud house. Behind them came a long line of teenagers. Boys [...] Girls [...] At the end of the line, around the body of the whale a circle formed. The ululation stopped. The leader lifted his hands up to the skies. The followers bent their heads upon the earth. Then they sang a song. A low moan, mournful song of death, and loss. The moon blazed on. She sent a sword that divided the sea and cast itself upon the black shiny body of the whale. After what seemed like a day, the ululation died down. The line was led again by the tall man. The boys and the girls followed. Then the whale in his majesty. She, as in a dream, moved from my side under the Indian almond. Into the burning sword of the moonbeam which carved at the sea they all moved to the single jangle of the leader's rattler. She was the last to go. (TEMB pp.5-6)

On peut diviser cette cérémonie en trois étapes. L'une est la procession, puis l'autre la phase d'invocation, et, enfin, vient la phase de régénération. Dans la procession, on note la présence d'une baleine. Les animaux apparaissant dans le monde spirituel sont des totems. Ces derniers ont des rapports de complicité avec les Dieux : « *First the whale, the rolling tree trunk deity, is the worshipper of thunder, dalosu, the seer and the unseen* » Ils assurent la protection de l'homme qui, en retour, leur exprime sa dévotion²²¹. Il apparaît que les éléments marins, comme la baleine et la sirène, occupent un rang important dans la communauté éwé.

²²¹ Pont-Humbert, *Op. Cit.*, p.57.

Puis, vient le tour de personnages dirigés par un homme vêtu de blanc. Cette couleur dans les rites africains est nécessaire lorsqu'on lutte contre la mort:

*En Afrique noire, le blanc est souvent la couleur de la première phase des rites d'initiation, celle de la lutte contre la mort.*²²²

Il s'agit ici de la mort des valeurs culturelles éwé. Le blanc symbolise également « *la pureté, la vertu, la joie, la victoire* »²²³. Il représente donc une arme destinée à vaincre la mort et à faire revivre des valeurs ancestrales en voie de disparition. De même, la lance (*spear*) que l'homme tient dans sa main fait référence au principe actif, donc à la masculinité, à cause de sa forme phallique. Elle symbolise la puissance dont disposent les entités divines de la religion éwé. Cette force est sans doute la dernière qui leur reste pour lutter contre la corruption dans la société moderne africaine.

Les personnages qui suivent l'homme, principalement des femmes, ont une apparence physique (sein tombant) qui font d'elles le symbole de l'attention maternelle pour leur rôle de responsable de la tenue des foyers. C'est sans doute la raison pour laquelle ces dernières expriment leur émotion à travers des hurlements car elles sont conscientes de l'état de déchéance environnant : « *From their lips rose an ululation long, echoing among the fallen walls behind the church bell* ». La « recherche du mort » (*They were looking for the dead*) symbolise ici l'inquiétude maternelle face au malheur.

Ensuite on a la phase d'invocation qui met en avant les puissances du Ciel et de la Terre dans cette obscurité infernale. D'abord, le leader du groupe lève la main vers le ciel, ce qui signifie qu'il s'adresse à l'être suprême car le ciel a une acception universelle :

*Lieu universellement retenu pour exprimer la puissance, l'être suprême, le ciel ordonne l'univers.*²²⁴

Ensuite, les adeptes inclinent leur tête vers la terre, sans doute afin d'invoquer la terre, car celle-ci semble renfermer des forces divines :

La terre, régie par des forces qui échappent à l'homme, est un support de médiation obligatoire avec l'au-delà en ce sens que l'homme possède avec la terre nourricière

²²² *Ibid.*, p.81.

²²³ Mylène Rémy et Jean-Claude Klotchkoff, *La Ghana aujourd'hui*, Paris, Jaguar, 1992, p.33.

²²⁴ Pont-Humbert, *Op. Cit.*, p.111.

*un lien de dépendance tel qu'il doit, d'une part, invoquer les forces bénéfiques pour s'assurer de sa subsistance et, d'autre part, déchiffrer les signes qui s'y expriment. Les procédures rituelles, plus ou moins magiques, qui s'y emploient, constituent un des invariants universels les plus forts.*²²⁵

Nous pouvons affirmer que cette invocation simultanée de la terre et du ciel est due à la croyance en leur union symbolique. Ces derniers seraient le père et la mère des hommes : « le motif du ciel mâle, de la terre femelle et de leur union est fréquent dans les mythologies, où ils apparaissent comme père et mère des hommes »²²⁶.

De plus, Mircea Eliade affirme que l'espace sacré se trouve au centre du monde, là où il y a rupture de niveau entre Terre et Ciel, Ciel et régions inférieures :

*Là où, par la voie d'une hiérophanie, s'est effectuée la rupture des niveaux, s'est opéré en même temps une « ouverture » par en haut (le monde divin) ou par en bas (les régions inférieures, le monde des morts). Les trois niveaux cosmiques – Terre, Ciel, régions inférieures – sont rendus communicants. Comme nous venons de le voir, la communication est parfois exprimée par l'image d'une colonne universelle, axis mundi qui relie et à la fois soutient le Ciel et la Terre, et dont la base se trouve enfoncée dans le monde d'en bas (ce qu'on appelle « enfers »). Une telle colonne cosmique ne peut se situer qu'au centre de l'univers, car la totalité du monde habitable s'étend autour d'elle.*²²⁷

La présence du Ciel, de la Terre et de la mer, représentant les trois niveaux cosmiques, démontre que le lieu où se trouve Amamu est pour lui le centre du monde. C'est le lieu sacré par excellence. Ici le monde inférieur est représenté par les profondeurs des eaux. L'amandier représente l'*axis mundi* qui se trouve au centre du monde pour mettre en communication la Terre, le Ciel et le monde inférieur.

Enfin, la phase de régénération se manifeste par l'action de la lune comme en réponse à cette phase d'invocation à caractère de deuil. A mesure que le ciel est invoqué dans la description, la lune intervient. Celle-ci s'intensifie ardemment lorsque les adeptes exécutent le chant funèbre. L'action symbolique de la lune se perçoit aisément alors qu'elle diffuse la lumière au milieu de cette obscurité, laissant supposer l'alternative du bien après le mal ou du bonheur après le malheur. La lune serait donc pourvoyeuse d'une impulsion vitale pour les

²²⁵ *Ibid.*, p.396.

²²⁶ *Ibid.*, p.112.

²²⁷ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1987, p.38.

peuples aux croyances primitives à cause de son influence au cours des diverses évolutions cycliques :

*Symbole des rythmes biologiques, la lune croît, décroît et disparaît, mais sa mort n'est jamais définitive puisqu'elle reparaît et regagne un éclat grandissant. Cette caractéristique l'associe à la mort en tant que transition, d'où les divinités lunaires, qui sont dans de nombreuses cultures des divinités funéraires. Parce qu'elle traverse des phases différentes et change d'apparence, la lune représente la capacité d'adaptation, de renouvellement. Elle est la mesure du temps par excellence. Avec son cycle identique à celui de la femme, la lune est source et symbole de fécondité dans toutes les civilisations. A ce titre son symbolisme rejoint celui de l'eau.*²²⁸

Sa personnification justifie son influence sur la mer et la baleine totémique, symboles régénérateurs de l'homme. La lune, comme élément cosmique, tient ici un rôle majeur dans le cycle du temps parce qu'elle laisse présager le passage des ténèbres à la lumière. Sa présence est donc de bon augure pour l'avenir, annonçant, déjà, une régénération des valeurs ancestrales. La forme phallique que prend la lumière propagée - en forme d'épée (*sword*) - symbolise la force masculine transmise au peuple malheureux en réponse aux plaintes adressées dans le chant funèbre.

Ce passage, très imagé, est donc une réactualisation du mythe thérapeutique faisant intervenir des éléments cosmiques essentiels dans le lieu sacré par excellence pour une harmonisation de leurs forces régénératrices. L'usage de ces conceptions mythiques chez Awoonor est une invitation à un retour vers l'origine de toute chose afin de mieux maîtriser le présent et l'avenir. Ce modèle thérapeutique traditionnel a ceci d'opérant qu'il permet au lecteur et au personnage principal de se projeter - comme un patient malade lors d'un rite thérapeutique - dans la scène qui marque l'origine mythique de la procédure thérapeutique. Il confère donc au personnage et à sa communauté le pouvoir d'effectuer ce voyage imaginaire qui leur fera découvrir l'origine mythique et actuelle du trouble. La lecture de l'œuvre s'inscrit donc dans un code de réactualisation du mythe, mais il s'étend encore au-delà, prônant de façon plus générale une procédure thérapeutique pour ces personnages en crise à travers une

²²⁸ *Ibid.*, p.256.

réactualisation de la cure mythique afin d'accéder à une renaissance ou un renouvellement qui les transfigureraient et les arracheraient à la corruption.

La solitude d'Amamu dans ce rituel thérapeutique pose le problème de sa validité car il a besoin du consentement de la communauté à qui l'on doit aussi appliquer la cure. Confronté à la décrépitude avancée de la société et à la difficulté pour le peuple de retrouver ses valeurs ancestrales dans toute leur authenticité, Amamu n'a d'autre recours que d'emprunter le chemin du sacrifice pour une rédemption collective.

B) LE SACRIFICE REDEMPTEUR

Le thème du pèlerinage chez Awoonor est lourd de sens parce qu'il évoque la thérapeutique collective à travers ce pèlerinage aux allures d'une réactualisation du mythique. Il consiste à effectuer un retour vers la terre natale, lieu d'origine des éwés, avant le déplacement orchestré par l'occidentalisation du pays. Le personnage suit un parcours décisif car il implique un non-retour dans le monde moderne ghanéen afin de retrouver, dans cet endroit à la fois réel et spirituel, son salut personnel. Ceci va conférer à ce dernier l'accès aux forces surnaturelles qui veillent sur le peuple. Au moment où il ne peut plus endurer la folie de la corruption ghanéenne, le personnage principal s'engage dans cette démarche sacrificielle dont le sens métaphysique suffit à impulser la dynamique d'une régénération. L'auteur conçoit ce code de lecture anthropologique comme le seul efficace afin d'appréhender la profondeur de l'œuvre :

The motifs of This Earth, My Brother... (which I've said a thousand times is not a western novel but an attempt at a new form which I see in folkloristic ritual, poetic terms) are stated in the war of place and history, and the choice of Amamu as the one who goes before us represents an artistic truth for me. (Mr Echeruo will not know that I had a brother who in a state of dementia walked the same route as Amamu walked and another who died in near similar circumstances. I would not tell him because I am not a recorder of events) He is the one who returns to that landscape from which an escape was once forced by circumstance. He endures the

*mythic demand of the place and its legends and so restates for the survivors a willingness to be the sacrifice, "to be a pilgrim."*²²⁹

Dès le début de la narration, par le biais de rituels traditionnels, le romancier annonce déjà la destinée du personnage principal. Le contexte de corruption qui ressort de l'alcoolisme aigu du maître de cérémonie, lors de la présentation d'Amamu comme nouveau membre de la communauté, et de la cupidité de l'agent posté au barrage, implique la nécessité de la venue d'une autre génération qui viendra renouveler le modèle social. La narration du premier chapitre se termine donc sur la description de l'intégration de ce personnage nouveau-né au cours de laquelle les paroles sacrées qui vont tracer sa destinée rédemptrice sont prononcées :

That morning was the eighth day. Dzenawo's son was to be outdoored. Anakpo, the leader of the family cult house, opened the fetish hut at the second cock. His cloth around his loins, he poured the drink offering. Then he called the gods, the ancestors, Mamagbo, Ashiagbor, Atitsogbui, Letsu, Wotodzo, Afedomeshie, Nyidevu, every illustrious man and woman of the household who had gone beyond.

*Take this child. He is your own child.
Look after him. Be fire above his head.
Guide his feet in the wilderness called life.
Guide his feet, our fathers; guide him safely*

[...]The pledge was made to the ancestors and the gods. The child should be their torchbearer and servant all his life. Neighbours came and looked at the baby. His father had left earlier to open the post office at Penye lest his boss from Keta should come on inspection. Mr Attipoe sat in the middle and deputized for the father. Everybody said the child resembled his grandfather, Nyidevu, a man of the past now. He was a tree on which they all leaned, and under whose shade they all took shelter. Nyidevu, the canoe upturning hippo, the hippos of agave tried to upturn the canoes heaped with sand. Their neck snapped in the attempt.

*Little one, take after your ancestor.
Take after him, live and grow grey hairs
on your teeth.*

²²⁹ Karen L. Morell, *In Person : Achebe, Awoonor and Soyinka at the University of Washington*, Seattle: African Studies Program, Institute for Comparative and Foreign Area Studies, University of Washington, 1975, p.144.

[...] Amamu they called him, the rum name of his great-grandfather. (TEMB pp.11-12)

Dans son souhait de coller à la réalité, le romancier reproduit fidèlement les étapes qui marquent l'exécution d'une cérémonie de présentation de nouveau-né. La cérémonie se déroule le 8^{ème} jour devant toute la communauté, pendant que le maître de cérémonie prononce les paroles qui vont engager un rapport de réciprocité entre l'enfant et la communauté. D'abord, il invoque les Dieux et les ancêtres à qui il offre une boisson pour s'attirer leurs faveurs, les prie de bien vouloir veiller sur l'enfant. La circoncision qui est pratiquée ce jour là est très symbolique car le prépuce « *représente la chaîne qui soutient, pendant sa descente du ciel sur la terre* »²³⁰. Sa pratique complète parfaitement le rituel car, étant désormais sur terre, l'enfant aura besoin de protection divine et ancestrale. Puis, par l'intermédiaire de ces divinités, l'orateur lance le programme de sa vie qui va consister à être le porte-flambeau (*the torchbearer*) au service du peuple. Ainsi dès sa naissance, Amamu, assimilé à son grand-père, est tenu de lui ressembler dans ses actes. Il doit donc devenir le "pilier" que celui-ci était: « *he was a tree on which they all leaned* ». Le romancier dans sa stratégie utilise une image propre au langage éwé, qui est partagée par la plupart des croyances mythiques car l'arbre est un symbole organisant les représentations de l'inconscient :

*L'arbre est très souvent une valeur symbolique de pilier du monde, d'axe cosmique, c'est l'arbre du monde. Il est dans sa nature de relier le haut et le bas ; par ses racines, il touche le souterrain, la terre et l'eau, et par ses feuilles, il atteint les hauteurs, l'air et le feu (le soleil). Il est le trait d'union entre les trois mondes souterrain, terrestre et céleste et représente l'univers lui-même.*²³¹

Cette assimilation à l'arbre confère donc au personnage un statut social élevé car, à cause de sa ressemblance au grand-père, on annonce qu'il occupera dans l'avenir les mêmes fonctions que celui-ci. Il est donc prédit qu'à l'instar de son grand-père, il sera l'appui de son peuple ou comme la métaphore le suggère, son abri : « *and under whose shade they all took shelter* ». Il sera également le lien entre son peuple et le monde céleste. Cette assimilation d'Amamu à un parent déjà mort est empruntée à une croyance éwé :

²³⁰ Cathérine Pont-Humbert, *Op. Cit.*, p.47.

²³¹ Pont-Humbert, *Op. Cit.*, p.64.

*In Anlo-Ewe belief, every new born child is a partial rebirth of an old ancestral soul in a new body. Through intense divinations, soon after birth, the ancestral soul making a new beginning is identified along with other vital information that would guide in achieving a long and happy life.*²³²

Selon les croyances africaines, il s'établit un lien étroit entre les générations extrêmes alors que les générations qui se succèdent sont en conflit, comme le dépeint cette œuvre qui tente de couvrir trois générations : celle qui défend les valeurs ancestrales éwé, celle qui se voit corrompue par l'occidentalisation et celle qui s'annonce comme l'avenir désaliéné du Ghana et qui est incarnée par Amamu. Ceci explique également la tendance du roman africain à élaborer cette complicité du personnage principal avec les entités spirituelles. La génération corrompue actuelle est aux prises avec les garants des valeurs ancestrales et la génération en faveur d'une reconstruction :

*There's usually some friction between father and son and that would explain why there should be complicity between the child and the grandfather – they have one common enemy [laughing].*²³³

A cause de sa ressemblance avec son grand-père, Amamu est prédestiné à devenir un personnage de premier plan au sein de sa communauté. Le nom qu'on lui donne, Amamu, et qui est le surnom de son arrière grand-père, témoigne davantage des bonnes grâces que la communauté veut attirer vers lui et par extension vers elle car en éwé il signifie 'feuille verte', ce qui évoque la hauteur, donc la proximité avec les divinités, et, par sa couleur verte, implique un renouvellement cyclique donc une régénération. Le personnage est chargé d'images symboliques qui doivent marquer le parcours de sa vie entière. Ces images et ces symboles ont une fonction spirituelle qui rappelle celle d'un bouc émissaire devant porter la charge de douleur et de faute communautaire pour assurer son maintien.

Vers la fin du roman, le discours poétique du personnage principal fait état de la fatalité de ce dernier périple, faisant ressortir l'urgence de son union amoureuse et mystique avec la sirène et le retour à l'harmonie sociale :

My woman of the sea, I am leaving for the almond tree where I first met you. I shall be there when you rise, when you rise to meet me at our appointed hour. I am

²³² <http://bmrc.berkeley.edu/people/ladzekpo/Intro.html>

²³³ Bernth Lindfors, *Conversations with Chinua Achebe*, Jackson, University Press of Mississippi, 1997, pp.86-87.

coming down from these mountains of dung from these hills of shame. I shall walk the steps of ancient war drums, I shall move to the beat of husago, atrikpui and agbadza in the twirl of my folded cloth you will read the sign of my coming. My lips will be sealed so I cannot sing those ancient songs. I will believe you when you say you will come into the same fields I rode with the ghosts the first memorials of my journey from the womb. For now believe me, the land is covered with blood, and more blood shall flow in it to redeem the covenant we made in that butterfly field, and under my almond. For you I renounce the salvation of madness and embrace with a singular hope, your hope. You will dance again in my time our time the same step you traced in the earth to the ancient drums, and through them reveal the eternal legend of your love. I shall crawl to your knees in the sand at the water's edge and retrace then the first syllables of my speech... (TEMB p.165)

Les images de son discours laissent entendre le départ d'un monde pour un autre à travers cette dichotomie qui prône la fin de la corruption pour lui substituer des valeurs spirituelles ancestrales. Sous le champ lexical du déplacement (*I shall walk, I shall move...*), le romancier évoque le voyage spirituel, rythmé et accompagné par des éléments traditionnels qui suggèrent un retour vers une richesse culturelle négligée au nom de la modernisation occidentale. Il oppose le sens du « 'sang' qui recouvre la terre » (*the land is covered with blood*) qui a pour sens 'le mal, la corruption'²³⁴, à celui du 'sang' du sacrifice rédempteur (*more blood shall flow in it to redeem the covenant we made*) qu'il va accomplir pour son peuple. Il annonce donc cette rencontre avec la sirène, figure mythologique éminente au panthéon des Dieux éwés et de bien d'autres groupes ethniques africains :

*She also exists in Ijaw mythology, and in Ibo mythology. Mammy wata can be found in works by Achebe, Okara and Soyinka. Right now in Keta there are magicians who can cure all kinds of diseases and it is believed that they have spent years in the waters with this woman. She is a very real woman.*²³⁵

Symbole par excellence de l'acquisition du savoir thérapeutique, l'union avec la sirène va contribuer à transmettre au personnage l'instruction nécessaire pour retrouver l'unité communautaire. Pour ce faire, le personnage suggère une transcendance hors de ce désordre social qu'il nomme 'folie' (*For you I renounce the salvation of madness and embrace with a*

²³⁴ Per Wastberg, *The Writer in Modern Africa*, New York, Africana Publishing Corporation, 1969, p.117.

²³⁵ Birnth Lindfors, *Palaver: Interviews with Five African Writers in Texas: Chinua Achebe, John Pepper Clark, Ezekiel Mphahlele, Kofi Awoonor*, Op. Cit., p.60.

singular hope, your hope). On assiste ici à une forme ironique du roman car contrairement au regard extérieur de la communauté aliénée par son occidentalisation, lui 'jetant la pierre' parce que son comportement ne reflète pas la tendance générale mais plutôt la démence, le personnage à son tour exprime, selon la vision normative de la culture éwé, la folie de cette tendance générale. Il va donc orienter sa foi vers les croyances de son peuple qui ne conçoit pas l'évolution sociale sans les valeurs religieuses. Elles doivent faire partie intégrante du regard de l'homme. Il intègre ainsi des valeurs ancestrales qui s'adaptent au contexte actuel. Il ne s'agit donc pas d'un 'retour en arrière' au sens propre, ce qui serait une régression insensée, mais plutôt de l'adaptation des valeurs éwés dans le contexte post-colonial (*you will dance again in my time our time the same step you traced in the earth to the ancient drums*). Même si les passages poétiques adoptent un ton qui évoque la lamentation du chant funèbre éwé, ceux-ci transmettent un idéal qui n'a d'autre but que de restituer l'intégrité de la vision et des croyances ancestrales.

Nous avons vu en deuxième partie que, dans le discours poétique d'Amamu, on retrouve une itération faisant allusion à son désir de mourir. Le sens de ces phrases doit être appréhendé en liaison avec son pèlerinage spirituel qui implique une volonté personnelle de rencontre fatale avec la divinité, scellant son accession jusqu'à l'autre monde à partir duquel il pourra sauver son peuple :

Then it would be all so very proper and right that one should die so that the rest shall be saved. (TEMB p.143)

Sans doute dans un effort de syncrétisme, cette assertion fait également allusion à la philosophie chrétienne selon laquelle le Christ est mort pour sauver son peuple du péché. Après sa mort il descend aux enfers annoncer aux morts leur résurrection à venir. On retrouve donc le même argument dans l'évangile de Jean, lorsque les prêtres complotent pour son exécution :

*You do not realise that it is better for you that one man die for the people than that the whole nation perish.*²³⁶

Ainsi, à l'instar de Jésus, Amamu doit procéder à ce sacrifice pour le salut de son peuple. Il s'ensuit des visions faisant allusion à cette mort imminente. Des maux de tête le

²³⁶ John 11 :50, *Op. Cit.*, p.759.

plongent dans une hallucination qui lui fait entendre un chant funèbre. Il conclut qu'il est l'heure de retrouver la sirène sur cette même plage près de l'amandier où ils avaient l'habitude de se rencontrer au cours de ses escapades spirituelles. Alors que son périple est sur le point d'être achevé, le narrateur introduit le récit enchâssé qui dévoile Amamu comme le symbole microcosmique de son peuple en proie à l'exil spirituel et spatial qui prévaut dans la société moderne africaine. Il revit donc la scène de son départ pour la ville lorsqu'il avait huit ans, laissant derrière lui sa mère en larmes, son père, sa petite sœur et ses valeurs ancestrales. Ce récit vient donc renforcer la valeur symbolique de ce retour sur cette plage, ce qui peut se traduire comme un retour rituel vers le lieu d'origine du trouble causé et une rencontre avec la sirène mythique qui va lui livrer l'accès au monde des esprits, clé de son salut et par extension de celui de son peuple qui l'a désigné comme bouc émissaire :

It seemed suddenly that the centuries and the years of pain of which he was the inheritor, and the woes for which he was singled out to be the carrier and the sacrifice, were being rolled away, were being faded in that emergence. Here at last he realised with a certain boyish joy, was the hour of his salvation. It was coming at last. She rose now up upon the waves, her breast bare, her nipples blacker than ever. On her face a little smile; the sun gave out a radiance that recalled the bright sunshine of the butterfly fields and the hunt of childhood and her first epiphany. There an eerie silence clung to the earth and the sea, over the memorial booms of the ceaseless waves echoes of the muskets of her funeral procession. In the company of one gorgeous star she rose. She walked on the sand, her arms outstretched; she strode towards him; a smile on her face; her breasts bobbing softly. From his island of solitude and joy, utter indescribable joy, he moved towards her. She was there standing in front of him. He sank upon his knees. She enveloped him in her warm embrace. Her smell was of cinnamon and wild flowers, ancient smells of treasure well kept for the children of the future. (TEMB p.179)

La redécouverte de ce lieu mythique lui apporte une réactualisation du mythe qui marque l'origine de la thérapie. Cet aspect du mythe se présente sous la forme d'un long passage en prose distinct des autres parties du roman parce que situé au début de l'oeuvre sous forme de prélude, sans doute pour marquer le caractère sacré du mythe qui démontre son authenticité malgré l'état actuel du monde. Ce passage apparaît donc comme un aperçu de l'issue de l'oeuvre. Cette vision du personnage bouc émissaire fait donc état d'un processus cyclique qui voit la société ghanéenne se débarrasser du fardeau de la corruption, au sens

propre comme au figuré, pour se renouveler par la réactualisation du mythe thérapeutique. La description physique évoquant le désir sensuel pour cette ‘femme des eaux’ est l’image d’une Afrique belle par ses valeurs ancestrales exposées aux rayons éblouissants d’une divinité solaire²³⁷ qui manifeste son approbation. Cette réactualisation du mythe thérapeutique se complète également par l’évocation du mythe de l’origine du trouble psychique, qui peut se manifester par le désordre ou le malheur dans la communauté comme le rappelle le champ lexical du rite funéraire (*There an eerie silence clung to the earth and the sea, over the memorial booms of the ceaseless waves echoes of the muskets of her funeral procession*). Mais par-dessous tout, ce qui importe est ce passage de la solitude accablante au service de sa communauté par et pour une union avec la divinité. Il accède donc au monde des esprits dans lequel il trouve son salut, à savoir l’unité de vie perdue dans le manque de cohésion de la société ghanéenne après les indépendances. Il ne meurt pas physiquement mais plutôt psychiquement car son esprit n’est plus au contact du monde terrestre. Sa mort physique interviendra plus tard dans l’asile psychiatrique où on suppose qu’il a écrit ses mémoires dans le carnet que le psychiatre remet à son père :

Then the old man shook hands with the doctor and said thank you, and added something about only God knowing. The doctor, having seen death too many times to be upset, showed a surprising mood of sorrow to this old couple. The old woman didn’t shake hands. The orderly packed the clothes into a neat bundle and wrapped newspapers around it. The little notebook he gave to the old man, the parcel to the old lady. (TEMB p.183)

Le narrateur met une touche d’ironie dans la réaction du père qui ne se rend pas compte qu’il est en grande partie responsable de la ‘folie’ de son fils, car c’est lui qui l’a forcé à l’exil physique culturel et spirituel dès son adolescence. Comme pour marquer sa désapprobation et la maîtrise du sens spirituel de sa mort, la mère d’Amamu ne serre pas la main du médecin. Elle n’ignore pas, comme son époux, la déchéance causée par cet exil. C’est sans doute la raison pour laquelle le romancier décide que le carnet de notes d’Amamu doit revenir au père afin que l’expérience de son fils lui serve. Nous pouvons ainsi supposer que le romancier considère les passages poétiques de l’oeuvre comme étant inscrits dans ce carnet, justifiant notre assertion selon laquelle le roman est un regard rétrospectif de l’expérience du

²³⁷ « Manifestation de la divinité dans de nombreuses cultures, le soleil est fils de Dieu. Immortelle source de lumière, de chaleur et de vie, il est la manifestation des choses. Cœur du monde, centre de l’univers, le soleil est le symbole essentiel de puissance et de vie. » In Pont Humbert, *Op. Cit.*, p.382.

personnage principal. Son voyage spirituel lui octroie ainsi l'accès au monde des esprits d'où il est censé jouer un rôle encore plus exceptionnel dans la société car il fait désormais partie des ancêtres :

*Tous les défunts ne deviennent pas des ancêtres. Il est d'usage de réserver cette appellation à ceux dont les descendants se souviennent et qu'ils vénèrent afin d'en recevoir inspiration et assistance. Ne sont pas traités comme tels ceux qui sont morts sans descendance, ni ceux dont l'existence et la mort ne sont pas jugées suffisamment exemplaires pour qu'on puisse se laisser alimenter par leurs énergies spirituelles et leur réclamer d'intervenir dans le comportement des vivants.*²³⁸

Kofi Awoonor a atteint parfaitement son objectif qui était d'élaborer une allégorie à travers ce roman, il le qualifie d'ailleurs de conte allégorique de l'Afrique. L'expérience d'Amamu s'inscrit comme le modèle thérapeutique non pas d'un retour vers un passé soi-disant glorieux, mais pour une réactualisation de ce passé mythique afin que l'être retrouve son unité dans un monde en parfaite harmonie. Le romancier prône donc la réactualisation d'une vision ancestrale qui s'intègre dans le présent, ce qui permettra aux peuples de s'exprimer de manière authentique dans leur diversité, condition sine qua non pour un avenir harmonieux et surtout prometteur dans le concert des nations.

Dans sa tentative de trouver une solution face au dilemme de la déchéance sociale, Ayi Kwei Armah procède également par ce retour vers une conception mythologique du monde, cependant la diversité de son corpus mythologique africain semble davantage inscrire l'oeuvre dans l'édifice d'une totalité, tentant de regrouper des mythes servant à structurer l'oeuvre jusqu'à la « chute tragique » du personnage principal.

C/ LE MYTHE D'OGUN ET LA VOCATION ARTISTIQUE

La structure mythique de *Fragments* peut paraître confuse à cause des allusions aux mythes d'origines diverses qui foisonnent dans le roman. On retrouve la légende akan de

²³⁸ Pont-Humbert, *Op. Cit.*, p.48.

« Mammy Wata » évoquée par Baako, ou la figure prométhéenne que ce dernier rencontre dans son évolution tragique, puis le mythe mélanésien du culte du cargo et les diverses allusions à la conception cyclique du temps.

La critique considère l'œuvre d'Armah comme étant fondée principalement sur une forme prométhéenne du roman prenant en compte le parallèle souvent établi entre l'intellectuel africain et le mythe grec de Prométhée. Cependant le mythe de Prométhée a reçu au fil des siècles plusieurs interprétations. Dans la mythologie grecque, Prométhée appartient à la race des Titans et aurait, avec le concours de son frère Epiméthé, créé l'homme. Il dérobe la flamme aux Olympiens et devient l'archétype de l'homme intellectuel doté d'un esprit révolutionnaire face à l'oppression des Dieux de l'Olympe. Ancien allié de Zeus, il devient l'ennemi de celui-ci qui considère le pouvoir divin comme absolu. A travers la séduction d'une femme, Pandore, Zeus va répandre tous les maux de la terre en représailles de l'affront orchestré par les hommes à la tête desquels se trouvait Prométhée. Il fera enchaîner Prométhée pendant trente ans, lui faisant subir la dévoration continue de son foie par un vautour aussi longtemps qu'il persistera dans son attitude de rébellion. Il sera ensuite délivré par Héraclès et prédira la chute de Zeus. La littérature africaine postcoloniale²³⁹ s'est largement fondée sur ce mythe, identifiant l'intellectuel africain à Prométhée dans sa tentative de libérer son peuple du joug de la nouvelle élite bourgeoise au pouvoir, laquelle n'a fait que remplacer dans les actes les anciens colons, dans sa quête d'harmonisation des mondes occidentaux et africains par le biais de la flamme de la connaissance volée à l'Occident.

Cependant la critique s'est trop souvent focalisée sur l'aspect purement tragique du personnage prométhéen, au point de vouloir en faire ressortir la futilité dans le contexte africain :

Where in the European context the myth has served to confirm the idea of mankind's progress towards a new and better world, in the Africa context, Armah suggests it has quite a different application. Armah interprets the myth to show the futility of endeavour for the African intellectual who is attempting to discover a model of progress for his society and emphasizes the extent to which "the arrangements for fighting privilege were themselves structures of privilege."²⁴⁰

²³⁹ Joyce Johnson, *The Promethean « Factor » in Ayi Kwei Armah's Fragments and Why Are We So Blest?*, *World Literature Written in English*, Arlington, University of Texas at Arlington, 1982, 21:3, p.498.

²⁴⁰ Joyce Johnson, *Op. Cit.*, p.499.

Pourtant, conscients de la quête, dans la littérature africaine, consistant à retrouver l'harmonie et la cohésion qui ont été bafouées par l'oppression coloniale et postcoloniale dans la coexistence de mondes antithétiques²⁴¹, les critiques se sont souvent fourvoyés sur le sens mythique de la tragédie africaine. Ils ont donc négligé cette quête littéraire dont le but est de parvenir à mettre en exergue un processus thérapeutique à partir des mythes. A ce propos, notre étude va s'orienter plutôt vers la mise en parallèle de la tragédie dans *Fragments* et le mythe yoruba d'Ogun qui rappelle le mythe prométhéen à bien des égards et qui pourra sans doute révéler de façon plus claire l'aspect paradoxalement optimiste de la tragédie dans le mythe africain.

Dans ses essais, Wole Soyinka²⁴² a révélé l'essence du mythe « Ogunien » qui, dans sa forme tragique de désintégration, promet un renouvellement de la créativité et un retour vers la totalité perdue. Selon le mythe cosmogonique, la première entité divine existante a été projetée dans l'abîme par une énorme pierre que son esclave avait fait rouler alors qu'il se rebellait contre elle. Dans sa chute, le Dieu s'est alors fragmenté en plusieurs morceaux qui aujourd'hui constituent les différents dieux yoruba et les Hommes, dont les essences forment les différentes facettes de cette première entité divine. Il s'est donc opéré une division des tâches et des fonctions sociales parmi les divinités et les hommes. Le Dieu Ogun, qui manifeste un penchant pour la créativité artistique développée par ses compétences en matière de technologie, s'avère être le Dieu qui a été créé à partir du fragment de l'unité primordiale contenant l'essence de la créativité. Cependant aucun des dieux ne s'est senti complet dans sa constitution après la répartition de leurs fonctions. Ces derniers voulaient inspecter l'humanité afin de savoir si les hommes, fabriqués également à partir de fragments du même ancêtre, avaient acquis cette plénitude qu'ils recherchaient. Pour atteindre le monde des hommes, les dieux ont dû traverser ce que Soyinka a appelé la « quatrième phase » (« *the fourth stage* »), le gouffre de transition qui se trouve à la frontière du monde des dieux et de celui des humains. De nature volontariste, Ogun est le seul qui a osé traverser ce chaos primordial à l'aide des instruments issus de sa science. Par-dessus tout, cet esprit volontariste va le sauver de la désintégration totale par les vents cosmiques et va ouvrir la voie à ses pairs afin qu'ils puissent également atteindre le monde des humains. Ayant atteint la terre, le dieu Ogun va demeurer dans l'angoisse de devoir affronter toute autre forme de gouffre qui le mènerait avec son peuple vers la totalité. Il serait donc perpétuellement dans cette quête pour le bien-être de sa communauté. Il est dans sa nature de réaliser la volonté organique et ce, grâce au seul aspect

²⁴¹ Philip Whyte, *L'imaginaire dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah* (Volume2), Paris, L'Harmattan, 2005, p.119.

²⁴² Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p.30.

de sa personnalité qui ne peut être modifié, son esprit volontariste. Dans la religion yoruba, Ogun choisit les protagonistes qui seront investis de ces qualités et qui réactualiseront symboliquement cette expérience de dissolution et de réintégration archétypales qui doit mener l'homme vers la totalité de son être. Les intellectuels africains et principalement les artistes à l'image de Baako s'avèrent posséder les qualités intrinsèques aux personnages oguniens dans leur angoisse perpétuelle due à leur fonction d'apporter l'unité dans la communauté alors que sévissent la contradiction et le désordre. Leur insatisfaction va donc éveiller leur esprit volontariste afin de retrouver la totalité perdue :

To recognise why Ogun was elected for his role (and the penalty of horror which he had to pay for his challenge) is to penetrate the symbolism of Ogun both as essence of anguish and as combative will within the cosmic embrace of the transitional gulf. We have said that nothing but the will (for that alone is left untouched) rescues being from annihilation within the abyss. Ogun is embodiment of Will, and the Will is the paradoxical truth of destructiveness and creativeness in acting man. Only one who has himself undergone the experience of disintegration, whose spirit has been tested and whose psychic resources laid under stress by the forces most inimical to individual assertion, only he can understand and be the force of fusion between the two contradictions. The resulting sensibility is also the sensibility of the artist, and he is a profound artist only to the degree to which he comprehends and expresses this principle of destruction and re-creation.²⁴³

Nous affirmons avec Wole Soyinka que l'artiste à l'instar de Baako est d'emblée l'acteur d'un processus de restauration, dont les principales étapes sont : la destruction de l'être incomplet qui en traversant cette phase de désintégration, aura cerné l'essence même de l'unité universelle ; puis la reconstitution de celui-ci qui pourra enfin combler l'essence manquante de son être. Nous affirmons que Baako, l'artiste, possède en lui les qualités intrinsèques d'un acteur ogunien qui rapporte l'unité perdue à sa société en pleine crise de folie culturelle.

Au début du roman, le discours de bénédiction prononcé par Foli et vécu par Naana de manière analeptique dans son monologue témoigne du sens symbolique de la conception mythique akan du héros qui voyage pour ramener la prospérité au peuple, ce qui dans le fond

²⁴³ Wole Soyinka, *Op. Cit.*, p.150.

correspond à la conception ogunienne par la foi en la science acquise et apportée par le voyageur de retour parmi les siens :

*...A piece of us, go
And come a piece of us.
You will not be coming,
When you come,
The way you went away.
You will come stronger,
To make us stronger,
wiser,
to guide us with your wisdom.
Gain much from this going.
Gain the wisdom
To turn your back on the wisdom
of Ananse.
Do not be persuaded you will fill your stomach faster
If you do not have others to fill.
There are no humans who walk this earth alone. (FR pp.5-6)*

Cette conception akan du départ et du retour du voyageur insiste sur l'acquisition de la force et de la sagesse à travers un périple afin de les transmettre au peuple dans sa quête. Ce voyage implique l'acquisition d'une expérience semblable à la traversée abyssale destructrice de l'ancien homme incomplet. Cette allusion au soutien de l'esprit d'Ananse, l'araignée, symbole de génie²⁴⁴, révèle le bagage intellectuel et artistique qui a dû se manifester lors du périple. Comme la tradition le souhaite, le voyageur doit partager avec son peuple la sagesse acquise lorsqu'il revient dans sa terre natale. La conception Akan du voyageur que Baako intègre dans la progression de son périple en Occident, trouve véritablement son parallèle dans le mythe d'Ogun.

Dès le chapitre 5, le roman présente déjà Baako comme un personnage ogunien de par le lien évoqué entre l'expansion de sa conscience et la désintégration psychique dont il a fait l'objet aux Etats-Unis. C'est lors de sa consultation avec Juana, la psychiatre portoricaine, qu'il révèle son caractère hors du commun, toujours anxieux de contribuer au bien-être de sa communauté. Leur dialogue démarre sur la médication prescrite aux Etats-Unis :

²⁴⁴ Philip Whyte, *L'Imaginaire dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah* (Vol 2), Paris, L'Harmattan, 2005, p.43.

« So you were put on Thorazine, » she said.

“Yes.”

“What was it you had? LSD trouble?”

He shook his head. “I had friends who were taking it, but I didn’t get round to trying myself. Why?”

“This drug you were given,” she said, “it’s been used to counteract the consciousness expansion effect.”

“I see. I didn’t know,” he said. “But I remember once he told me, the doctor, that I must be generating my own expansion toxins.”

“It’s possible, but it’s not very common. So you’re one of the...” she tried to check herself and failed “...lucky few?”

“I wouldn’t call it lucky.” (FR pp.144-145)

Le trouble mental que Baako a subi aux Etats-Unis est présenté comme un développement naturel de sa conscience qui n’intervient que rarement dans la physiologie humaine. Son psychiatre américain semble symboliser la dérive de la science occidentale alors que le docteur cherche à modifier ce qui serait naturel dans les conceptions africaines pour le classer au rang de maladie. Ce qui pour lui est naturel est considéré comme une emprise de la drogue (LSD). Le développement de la conscience de Baako, si l’on s’en tient au mythe yoruba, n’est autre que le processus de désintégration qui intervient pendant la traversée du gouffre de transition qui va le mener à la découverte de l’autre part de vérité qu’il ne saisit pas et qui va faire de lui et de sa société des individus complets. Cet état de désintégration mentale et physique n’est que l’étape de transition naturelle pour un personnage ogunien dans sa quête vers la plénitude.

Il expose clairement à Juana sa principale angoisse lors de ses ‘crises’, révélant ainsi son parcours intellectuel à travers cette conception mythique universelle du héros qui va affronter l’autre monde et revient pour aider les siens. Sa crainte, entre autres, se situant dans l’appréhension par le peuple de l’œuvre symbolique qu’il pourrait accomplir dans son périple physique, intellectuel et artistique. Tout ceci faisant naturellement partie de son parcours spirituel dans les croyances de sa culture Akan :

« Now it’s taken this modern form. The voyage abroad, everything that follows; it’s very much a colonial thing. But the hero idea itself is something very old. It’s the myth of the extraordinary man who brings about a complete turn about in terrible

circumstances. We have the old heroes who turned defeat into victory for the whole community. But these days the community has disappeared from the story. Instead, there is the family, and the hero comes and turns its poverty into sudden wealth. And the external enemy isn't the one at whose expense the hero gets his victory; he's supposed to get rich, mainly at the expense of the community." (FR pp.146-147)

Baako craint à juste titre que le sens religieux de son retour ne soit perverti à cause de l'aliénation culturelle subie par son peuple en pleine mutation vers la modernité. En effet, le regard de l'Africain moderne envers l'Occident a été orienté par un siècle de colonisation. C'est donc un leurre qui a fait croire aux Africains que l'Occident était le Paradis terrestre, l'Olympe où le héros Prométhéen africain devait s'emparer de 'la flamme', désormais sous forme d'argent et de richesses superficielles. Baako est donc confronté à une déformation du rite authentique qui perd tout son sens symbolique parce que perverti également par le pouvoir de l'argent, suscitant la cupidité des proches parents aux dépens de l'apport durable en sagesse et en intelligence chères à la communauté du personnage ogunien. Ce dernier est l'opposé des imposteurs qui tentent de lui ressembler lors de mises en scène de mascarades rituelles censées célébrer le retour du « been-to », mais qui en réalité évoquent l'aliénation de son peuple. La richesse apportée par le héros de retour ne profitera qu'aux plus proches parents, ce qui est contraire à la valeur mythique de son retour, censée combler le peuple.

La distinction entre les personnages oguniens et les imposteurs se fait aisément si on tente de les caractériser. Les imposteurs sont des personnages issus de la classe bourgeoise africaine et héritiers de la classe dominante des colons. Le personnage de Brempong est le prototype de l'imposteur par son discours superficiel, inspiré d'une idéologie bourgeoise qui tente, de manière syncrétique, d'inclure les mythes traditionnels. Baako rencontre ce personnage au charisme superficiel dans l'avion, alors qu'il est de retour à Accra. Très vite, il parvient à saisir ce type de personnage qu'il compare aux chefs traditionnels dont l'avidité fut à l'origine de la traite des esclaves. On peut le noter lors de l'accueil que lui réserve sa famille. Ceci constitue une mauvaise mise en scène des panégyriques traditionnels réservés aux grands chefs Akans lors de leurs cérémonies de présentation :

In the end they had come with a ceremony waiting for him in their hearts, and amazingly it had happened that whatever strange ceremony he had been rehearsing inside his own being had been a perfect answer to theirs. Amazing, since these had

been no mere laid-down ceremonies, but things growing with an obvious, wild freedom right here and now. (FR p.88)

L'imposteur Brempong et le peuple qui l'acclame paraissent victimes d'une aliénation culturelle qui les empêchent de percevoir l'absurdité de leur comportement. L'esprit dans lequel cette mascarade est orchestrée renferme la puissance spirituelle d'une véritable cérémonie traditionnelle sur laquelle le peuple fonde ses croyances. La parodie de ce rite de passage est l'archétype qui démontre la déviation consensuelle du sens traditionnel du voyage du héros ogunien à travers l'abîme de transition métaphorisant celui-ci en un voyage vers une sorte d'Eldorado recelant des richesses matérielles que ce dernier doit apporter à son retour pour en faire profiter sa famille proche aux dépens du peuple. Cette forme de pensée émane du syncrétisme mythique de la bourgeoisie qui, comme l'a affirmé Roland Barthes, absorbe « dans son idéologie toute une humanité qui n'a point son statut profond, et qui ne peut le vivre que dans l'imaginaire, c'est-à-dire dans une fixation et un appauvrissement de la conscience »²⁴⁵. Cet imposteur ne fait donc qu'enfoncer le peuple dans cet appauvrissement de la conscience dont il est lui-même victime, tournant la rencontre des cultures en une perversion de la culture traditionnelle par les instruments intellectuels de l'Occident :

Historically, the been-to has a limited and diminishing value as a ritual passenger, the main reason being that he is not, in any radical sense, changed and shows less and less inclination to change the society he returns to. He is not a force for regeneration, to which his society is not, in any case susceptible. The liminal death awarded to the outgoing been-to is an empty ceremonial which correspond to nothing in reality, since the ritualized passage entails no suffering and little personal transformation except for a few sensitive souls: Baako undergoes the mental death of breakdown and madness, Modin the trauma of isolation and then actual death. Only the untypical ones, who bring an intangible and unrecognized cargo, return altered and remain with a grip of a kind of death process.²⁴⁶

Le critique Dereck Wright met en exergue le personnage imposteur faisant désormais partie de la classe bourgeoise qui transforme le mythe et l'authentique personnage ogunien. La différence entre les deux se situe au niveau de l'étape de souffrance que le personnage ogunien

²⁴⁵ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, seuil, 1957, p.250.

²⁴⁶ Dereck Wright, "The Metaphysical and Material Worlds: Ayi Kwei Armah's Ritual Cycle", *World Literature Today*, 59:3, 1985, p.341.

doit traverser avant de resurgir, renouvelé et porteur d'une manne symbolique qui annonce la liaison profonde au peuple. Cette notion de souffrance héritée du héros mythique, qui se manifeste chez Ogun par la traversée de l'abîme qui cause sa désintégration, se retrouve dans beaucoup de mythes archaïques ou plus précisément lunaires²⁴⁷ qui considèrent la souffrance comme une norme. Ces mythes faisant référence à la descente aux enfers, donc à la mort, puis à la résurrection, sont censés donner une vision optimiste de la souffrance qui doit se manifester dans le cycle de la vie afin d'atteindre la régénération, le renouvellement et la continuité. La notion de cycle de mort et de résurrection chez les peuples africains correspond parfaitement à l'archétype ogunien.

Si Baako semblait agacé par ces conceptions mythiques lorsqu'il était en partance pour les Amériques, il paraît désormais empreint de cette volonté essentielle à son accomplissement intellectuel et artistique en tant que personnage ogunien habité par cette angoisse cyclique de devoir affronter le gouffre de transition afin de résorber la tendance néfaste du moment. La première traversée du gouffre a donc été effectuée en Amérique alors qu'il était confronté à des troubles psychiques lorsqu'il entamait sa carrière d'écrivain. De manière rétrospective, il revit cette période infernale avec Ocran son ancien professeur d'art plastique, mettant en exergue le lien entre la quête artistique d'un apport optimal intellectuel dans la communauté et la folie qui s'est emparée de lui :

« So now, Mr. Scribe, what are you going to do? Write by yourself? »

“I don't think it's possible,” Baako answered. “I wouldn't want to.”

“What's so impossible about doing your work alone?”

“I don't understand it fully,” Baako said. “But I've thought a lot about it. In fact I went all the way round the bend trying to make up my mind.”

“It doesn't hurt an artist to taste a bit of madness,” Ocran said. “But I thought a decision to write would be a simple thing.”

“Not for me. I had a nervous breakdown over it.”

“You didn't want to write, then?” Ocran asked with a small smile

“That's all I've been trained to do. No, that wasn't it, though I felt like I was cracking up when I first realized it fully. It was like being tricked into a trap. But the real difficulty began after I had accepted that. I couldn't decide what kind of writing I should spend my lifetime on.”

“I see you have the ghost of a missionary inside you, bullying the artist.”

Ocran was laughing, but the statement embarrassed Baako [...]

²⁴⁷ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p.121.

« You can look at it that way, » he said finally. “Only I was thinking of it as a way of making my life mean something to me. After all, I had to ask myself who’d be reading the things I wanted to write.” (FR pp.113-114)

Baako ne fait que constater dans son parcours artistique ce que Soyinka a appelé la quatrième phase. Ocran, son pair, lui aussi artiste, reconnaît cette étape de folie passagère que traverse l’artiste submergé par sa quête, qui reprend ses esprits par la suite, et se trouve alors plus fort de l’acquisition d’une nouvelle expérience à travers l’art. Ocran banalise donc cette souffrance mentale qui serait, selon lui, le lot de tout véritable artiste qui œuvre en faveur du maintien de sa communauté.

Par la suite, Ocran va tenter de faire comprendre à Baako que sa conception africaine de l’artiste soutenu par la communauté ne s’applique plus dans le contexte actuel car il doit désormais s’isoler au risque d’être rejeté par les siens. A cet égard, nous avons démontré en première partie dans notre analyse stylistique de *Fragments* que l’artiste africain moderne tend à ressembler à l’artiste occidental par son isolement dans la société quand bien même il se donne pour objectif principal de contribuer à l’épanouissement de celle-ci. La solitude qui, selon les croyances ancestrales prononcées par Foli, détruit l’esprit - (nothing destroys the soul like its aloneness (F. p.6)) va effectivement être le cadre de l’effondrement psychique de Baako à chaque fois qu’il va atteindre le paroxysme de son inspiration artistique. C’est sans doute dans cette optique que l’auteur donne un aperçu au lecteur de cette étape de désintégration ogunienne à travers le mythe de « Mammy Wata », lorsque Baako rectifie le mauvais usage qu’en fait Akossua Russel dans son poème en prose :

« It was a horrible poem, » he said so suddenly he startled her.

“Now why would you be thinking of that?” she asked him.

“It’s the sea.”

“What are you talking about, Baako?”

“It’s one of our myths, you know,” he said. “Mame Water and the Musician. She took the myth and tried her own variation on it.”

“I’d say,” she said. “What happens in the original?”

“The singer goes to the beach, playing his instrument. These days it’s become a guitar. He’s lonely, the singer, and he sings of that. So well a woman comes out of the sea, a very beautiful goddess, and they make love. She leaves him to go back to the sea, and they meet at long, fixed intervals only. It takes courage. The goddess is powerful, and the musician is filled with so much love he can’t bear the separation.

But then it is this separation itself which makes him sing as he has never sung before. Now he knows all there is to know about loneliness, about love, and power, and the fear that one night he'll go to the sea and Mame Water, that's the woman's name, will not be coming anymore. The singer is great, but he's also afraid, and after those nights on the shore, when the woman goes, there's no unhappier man on earth."

"It's an amazing story."

"The myths here are good," he said. « Only their use... » His voice died down. (FR p.171-172)

Le mythe de Mammy Wata et du musicien offre un cadre symbolique parfait pour représenter l'artiste Baako (qui joue également de la guitare) qui s'est attaché aux valeurs ancestrales symbolisées par cette Déesse des eaux dont nous avons analysé la fonction thérapeutique dans *This Earth, My Brother...* Le texte insiste sur la douleur terrible qui s'abat sur le personnage alors qu'il est seul sans cette sirène. D'autre part ce moment est concomitant de l'inspiration artistique qui le pousse à créer. La sirène a donc également la fonction de muse chez l'artiste qui, comme nous l'avons précisé en première partie au sujet de ce roman, fait usage principalement de l'ironie comme figure de pensée. La figure de l'artiste solitaire telle qu'elle est présentée dans le mythe paraît en contradiction avec les prétendues conceptions africaines de l'artiste qui serait de tout temps porté par son peuple, lequel lui assigne la mission de guide spirituel. Son nom, Baako Onipa, qui signifie 'personne seule'²⁴⁸, renforce l'idée selon laquelle l'artiste africain, tout comme l'europpéen, trouve également sa source d'inspiration dans la solitude pénible que lui inflige son peuple qui s'écarte de lui en s'éloignant de l'essence des valeurs ancestrales.

Dans son parcours ogunien, la désintégration du personnage principal de retour au Ghana débute après son échec à la Ghanavision, lorsque le Directeur des programmes, Asante Smith, rejette les scripts qu'il propose. Il se terre dans la solitude après le départ de Juana - devenue sa petite-amie - pour Porto Rico. Enfermé dans sa chambre, il tombe malade au fur et à mesure qu'il réfléchit et élabore une analogie entre les mythes mélanésiens, grecs et ghanéens dont les pratiques rituelles sont censées apporter la prospérité ou l'ordre social. Dans sa désintégration psychique, Baako va donc tenter d'élaborer une théorie unique qui prend en compte des univers culturels différents mais qui pourtant se rejoignent lorsqu'il s'agit de rétablir le bien-être. Le personnage de Baako, ayant acquis une diversité de cultures à travers ses études, va faire usage de sa connaissance pour combler le manque, l'insuffisance

²⁴⁸ Anyidoho Kofi, « Literature and African Identity: The Example of Ayi Kwei Armah », *Literature and African Identity*, Bayreuth, Bayreuth University, 1986, 23-42, p.27.

intellectuelle et artistique afin d'aider son peuple à faire face à la folie culturelle du moment. Les réflexions qu'il commence à mettre sur papier traitent justement du rôle durable du 'been-to' dans sa destinée de créateur au sein de sa communauté :

The been-to here then only fleshes out the pattern. He is the ghost in person returned to live among men, a powerful ghost understood to the extent that he behaves like a powerful ghost, cargo and all. Meets established, well-known expectations handsomely, functions like a ghost (look into Afro-American usage of word spook, also West Indian myth-clusters around the Zombie idea), accepts the ghost role and feels perfectly at home in it. In many ways the been-to cum ghost is and has to be a transmission belt for cargo. Not a maker, but an intermediary. Making takes too long, the intermediary brings quick gains. The gaining circle is narrower, it is true, but with rockbottom realism inherent in the system the close ones find nothing strange in it. It is life. The idea the ghost could be a maker, apart from being too slow-breaking to interest those intent on living as well as the system makes possible, could also have something of excessive pride in it. Maker, artist, but also maker, god. It is presumably a great enough thing for a man to rise to be an intermediary between other men and the gods. To think of being a maker oneself could be sheer unforgivable sin. The witches? Ntan. Pride here. Hubris for the Greeks. Did the Melanesians think of this? Must go to Legon, see if there's anything useful in the Library there. (FR pp.224-224)

Dans une analogie, Baako tente de retrouver le sens commun, voire universel, accordé aux mythes du voyageur, personnage dont les qualités intrinsèques lui assignent la tâche de partir dans l'autre monde et de rapporter avec lui ce qui manque dans la communauté. Il distingue le 'been-to' imposteur et réaliste car pourvoyeur de biens matériels importés de l'autre monde et réservés à la famille, du personnage doué d'une réelle capacité de créer et qui représente l'essence des mythes. Le parallèle auquel il aboutit entre les différentes cultures, rehausse les valeurs culturelles des peuples dits archaïques : «*The witches? Ntan. Pride here. Hubris for thr Greeks. Did the Melanesians think of this?*». Il apparaît que l'artiste tout comme un Dieu créateur s'impose comme acteur commun d'un apport durable à la société car son talent lui permet de concevoir et de créer. Sa qualité de visionnaire, même si elle le mène vers la chute, est reconnue à travers des mythes de cultures différentes, ceci légitimant l'essence et la portée du mythe d'Ogun qui correspond parfaitement à ces récits mythiques dans tout ce qui peut paraître positif pour le peuple.

Dans sa pénible traversée du gouffre de la folie, Baako développe ses dons intellectuels à travers la théorie sur le culte du cargo. Cependant, il apparaît clairement à notre étude que la thérapeutique inscrite dans l'évolution de l'oeuvre n'est pas dans l'aboutissement de ses réflexions mais plutôt dans la forme que prend son discours, dépourvu de toute vision culturelle absolutiste. Il consiste à faire un effort de rapprochement entre les mythes des peuples aux traditions dites archaïques et les mythes issus de l'Occident :

The waiting not a simple expectation, but something more active. An integral part of the waiting is an active expression of strong belief that the cargo will come, i.e., the phenomenon of hope is incomplete without an incorporated act of faith. In Melanesia the burning of crops, the slaughtering of indispensable livestock, all those pigs destroyed: an earnest of mortal faith, of the belief men have that it is unthinkable the ghost should fail – if the ritual games are played with sufficient seriousness. First I had thought this rather extreme, and assumed it would be far-fetched to look for an analogy here with cargo expectancy behaviour in mind. But then two, three? Already... months ago I was knocked flat hearing that Production Assistant talk about the things he believed. Said he was a practicing nexologist [...] Summarizing: the nexologist prays through action. Example: a nexologist wakes up one morning, counts his wealth and finds he's broke, only pennies between him and the world. Like me, he says smiling. The practicing nexologist under such condition does not despair, throw up his arms, lose faith in himself. On the contrary: the hopeless looking moment is the moment not only for hope, but for the expression of faith in hope [...] he would take his last coins, find his way to a crossways, then scatter the last of his wealth in all directions. Now that wealth would be bound to return to the scatterer in one form or another, multiplied like grain seed [...] The scatterer, he said, doctrinal again, must believe heart and soul in the scattering, otherwise he was struggling against connections in the nexus, which would be like working against himself [...] So without deliberately asking for it I had got in a clear raw state a metamorphosis of the cargo myth here. Kill the pigs, burn the crop and wait with faith. Throw the last coin, brokeman. So how close are we to the Melanesian islands? How close is everybody. (FR pp.228-229)

La notion de foi qui apparaît uniquement lorsque l'on fait référence aux croyances judéo-chrétiennes et musulmanes est ici utilisée en référence à son application dans les mythes mélanésiens et akans afin que l'on reconnaisse leur valeur dans les sociétés qui en sont dépositaires. Si l'horizon des archétypes et de la répétition a permis aux peuples archaïques

d'affronter leur destin sans sombrer dans le désespoir grâce à la foi qui allait tellement de soi qu'ils n'ont pas jugé nécessaire d'en faire un concept, le christianisme s'en est servi afin de permettre aux hommes de conjurer la terreur de l'histoire ou d'exorciser le désespoir en période de crise :

La foi, dans ce contexte, comme du reste dans beaucoup d'autres, signifie l'émancipation absolue de toute espèce de « loi » naturelle et partant la plus haute liberté que l'homme puisse imaginer : celle de pouvoir intervenir dans le statut ontologique même de l'univers. Elle est, en conséquence, une liberté créatrice par excellence. En d'autres termes, elle constitue une nouvelle formule de collaboration de l'homme à la création, la première, mais aussi la seule, qui ait été donnée depuis le dépassement de l'horizon traditionnel des archétypes et de la répétition. Seule une pareille liberté (en dehors de sa valeur stériologique, et donc religieuse au sens strict) est capable de défendre l'homme moderne contre la terreur de l'histoire : à savoir une liberté qui prend sa source et trouve sa garantie et son appui en Dieu. Toute liberté moderne, quelques satisfactions qu'elle puisse procurer à celui qui la possède, est impuissante à justifier l'histoire ; ce qui, pour tout homme sincère à l'égard de lui-même, équivaut à la terreur de l'histoire.²⁴⁹

A l'instar de Mircea Eliade, Armah nous présente l'homme aux croyances archaïques comme chargé d'une foi qui peut lui permettre de conjurer la terreur de l'histoire, c'est-à-dire guérir de la colonisation des esprits à travers la croyance aux rites traditionnels qui se fondent sur des mythes ancestraux. Cependant, comme on l'a précisé plus haut, c'est plutôt dans la forme que prend cette réflexion que l'on décèle le processus thérapeutique visible par un jeu d'analogies motivé par un souci de réhabilitation des cultures africaines. Cette analogie prend forme ici avec les récits mythiques divers dont le contenu implicite réorganise des structures dans l'appareil psychique de ceux qui le reçoivent et, de ce fait, exercent une véritable influence thérapeutique²⁵⁰ en produisant du sens dans le désordre social. La similitude sur le plan du sens rituel profond que l'on peut saisir grâce à leur comparaison offre à Baako une sorte d'*Erêka* qui lui montre que sa quête s'oriente dans le 'bon sens', et va dévoiler à son peuple qu'il participe de l'universel : « *How close is everybody ?* ». Cette phrase met en relief la similitude de l'identité humaine, le processus analogique qui permet à des individus issus de cadres culturels différents de comprendre la pensée des autres. Nous affirmons, avec Tobie

²⁴⁹ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Op. Cit., pp.185-186.

²⁵⁰ Tobie Nathan, Op. Cit., p.123.

Nathan, que la thérapie, ou encore la réhabilitation, intervient donc à travers un processus d'analogies déclenché par le guérisseur ou le héros ogunien dans l'usage qu'il fait des mythes présents dans les différents rituels :

Dans les systèmes thérapeutiques, l'analogie occupe une place tout à fait particulière. Elle est induite par le dispositif, reprise par les propositions du thérapeute (interprétations, prescriptions, fabrications), constamment rappelée par certaines formes rhétoriques (métaphores, aphorismes, proverbes). Tout se passe comme si l'on imbibait le sujet de processus analogiques pour déclencher en lui un raisonnement analogique propre qu'il considérera alors comme spontané. L'apparition de ce raisonnement sera naturellement accompagnée d'un sentiment d'Erêka.

De l'utilisation généralisée du raisonnement analogique par les thérapeutes de toutes obédiences, nous pouvons déduire une nouvelle caractéristique des opérateurs thérapeutiques. Ils tendent à déclencher des processus non explicables - tels que le raisonnement analogique - qui poursuivent leurs effets longtemps après l'induction première, et cela même en l'absence du thérapeute.²⁵¹

Dans l'élaboration de sa théorie, Baako dévoile l'opérateur thérapeutique 'analogie' qui, non seulement, restitue le sens profond des valeurs traditionnelles à travers le mythe mais soigne également l'homme de son aliénation culturelle en restituant à sa culture ses lettres de noblesse. L'analogie entre les cultures implique un rapport d'égal à égal qui, de manière durable, va permettre à celui que l'on a infériorisé et qui s'est infériorisé par la suite à travers son aliénation, de retrouver sa juste place au sein de la société. La prise en compte du procédé analogique comme opérateur thérapeutique littéraire permet à Baako d'ouvrir la voie de la totalité à son peuple, condition sine qua non d'une cure contre l'aliénation. C'est grâce à l'instrument de son art, l'écriture, que le personnage principal accomplit de manière volontariste les étapes de sa destinée ogunienne.

La 'folie' de Baako va être diagnostiquée dans son comportement solitaire jugé suspect par Efua qui considère son travail d'écriture comme un monologue symptomatique de la folie. Il sera interné dans un asile psychiatrique où il réfléchira rétrospectivement, à la perversion des valeurs ancestrales due à l'acculturation.

La forme très élaborée du roman fait se succéder des chapitres aux titres très significatifs dans le parcours décisif du personnage principal. C'est ainsi dans cette optique

²⁵¹ *Ibid.*, p.131.

que les chapitres 11 et 12, intitulés 'Iwu' et 'Obra', ce qui signifie la 'mort' et la 'vie'²⁵², font nécessairement allusion au parcours ogunien du principal protagoniste. En effet ce dernier, après avoir sombré dans la folie, a cru que son périple pour parvenir à la totalité était vain mais c'était sans compter sur le soutien de ceux qui ont saisi le sens de sa quête, ses adjuvants : Juana et Ocran. Ils ont su voir en ses préoccupations artistiques la traversée abyssale destructrice qui devait le mener vers la totalité :

« It can be a terrifying conflict, if you see the need to help the relatives, though, and also to do something useful in a larger sense. There are two communities, really, and they don't coincide. It's not easy to work out priorities. »

“We still have to choose,” Ocran said sighing. “Pardon me, I talk like a brute, but we have to choose. Yourself, Baako, your problems are different from your relatives’. You have a fullness you need to bring out. It’s not an emptiness you need to cover up with things. You’re not a businessman.”

But Baako had stopped listening. She thought it was deliberate, the way he was staring past her head at the sky, yet his face itself had grown together expressionless, and the only feeling he showed came to her through his hands; he was holding hers pressing them with a desperate intensity.

Over the wall the murmur from the cathedral swelled into a sung phrase that sounded at that distance like one inexorably rising cry, first of pure, impossible longing, then the fearful pain of impending disappointment understood, open sounds of hope still continuing in the face of every despair, and a long note of calm at the end. The words were in her own memory.

Et exspecto

Resurrectionem mortuorum

Et vitam venturi saeculi

Aaaaaaaaaaaaaaaaaaamen.(FR

pp.275-276)

Les paroles de Juana et de Ocran, qui se complètent, résument parfaitement le dilemme auquel Baako est confronté. Leur fonction d'adjuvants vient parfaire la fonction de Baako en tant que héros ogunien en abondant dans le sens de son œuvre intellectuelle, ce qui contribue à encourager son entreprise. La portée de son oeuvre intellectuelle et artistique va ainsi légitimer

²⁵² Philip Whyte, *L'imaginaire dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah, Op. Cit.*, p.96.

la pensée du personnage, ce qui va réintégrer celui-ci dans la société, ou plutôt dans la 'vie' sociale.

Ces personnages apportent une note d'espérance à l'issue de l'œuvre car ils apparaissent également comme des 'fragments' – comme l'indique le titre – qui sauront se rassembler pour tenter de reformer la totalité perdue, comme le mythe d'Ogun le suggère. La description du comportement de Baako et de l'atmosphère rendue par les chants religieux révèle à nouveau la figure de pensée ironique du fou, ou de l'artiste comme nous l'avons remarqué en première partie : alors que le désespoir est visible voire réel autour de lui, le mythe se prête à la situation pour lui offrir l'espérance, une vision « moïséenne²⁵³ » dans laquelle l'aspect positif du monde de demain est construit par le mythe d'aujourd'hui. La chute du roman intervient dans ce chapitre 12, le chapitre 13 construit sur le monologue de Naana étant reçu par le lecteur comme une coda²⁵⁴ chargée de nostalgie à l'égard du passé traditionnel akan.

La progression de l'étude du roman nous a révélé la forme ogunienne du parcours de l'artiste qui doit traverser l'étape - correspondant à un rite de passage - qui constituera l'expérience lui ouvrant la voie vers la totalité, afin que son peuple puisse guérir de l'aliénation. Il franchit ce qu'on a appelé la quatrième phase, l'étape périlleuse du gouffre destructeur pour y acquérir l'intelligence et la sagesse grâce aux matériaux de son art : l'écriture. La folie que sa famille lui impute, alors qu'elle décide de l'interner, s'avère plutôt saine car la solitude qu'elle implique n'est pas néfaste à la communauté comme dans *A Grain of Wheat* avec Mugo, mais elle constitue la condition sine qua non d'une expérience qui dévoilera le processus thérapeutique capable de guérir la folie sociale. A ce propos, nous avons su déchiffrer la fonction du mythe de Mammy Wata qui met en avant l'inspiration artistique et intellectuelle acquise alors que le personnage exprime la douleur de la séparation d'avec sa sirène bien-aimée qui symbolise la culture akan. Le personnage ogunien acquiert la fonction de 'guérisseur', contrairement au héros mythique « been-to » tel qu'il est perçu dans le Ghana contemporain. Ce dernier, perverti par le syncrétisme de la bourgeoisie africaine, va appréhender sa mission comme un périple aux allures de voyage paradisiaque suivi d'un retour chargé de valeurs matérielles éphémères et, de surcroît, réservées à la famille au détriment du peuple. La quête de la totalité à travers l'analogie opérée dans l'appréhension des

²⁵³ Point de vue contraire à celui du mythologue qui, selon Roland Barthes, s'interdit d'imaginer l'avenir, il n'envisage donc pas la Terre Promise car il se donne pour mission de distinguer le réel du mythe. Cf. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.266.

²⁵⁴ Philip Whyte, *Op. Cit.*, p.97.

mythes africains, mélanésien et européens, va apparaître comme le processus thérapeutique susceptible de guérir la société ghanéenne - et africaine en général - qui va acquérir par ce biais la possibilité de réintégrer ses valeurs culturelles et identitaires au sein de l'universel humain.

Chapitre IV : La quête d'une identité universelle

Certains critiques littéraires ont jugé que les romans de Bessie Head sont plutôt critiques à l'égard des cadres culturels ethniques, contrairement au roman ouest-africain qui met en évidence la richesse des valeurs culturelles²⁵⁵ du terroir. Ils insistent sur le fait que dans son oeuvre celle-ci n'a pas eu de scrupule à dénoncer les failles du système politique traditionnel africain, par exemple à travers le personnage du sous-chef Matenge, dans *When Rain Clouds Gather*²⁵⁶, qu'elle dépeint comme égoïste et corrompu. Ces critiques n'ont pas tenu compte du cadre social dans lequel elle a vécu : l'Afrique du Sud durant l'Apartheid. Elle était soumise à ce système politique dont la philosophie était de diviser le peuple en le stratifiant racialement afin de mieux régner. Revendiquer une quelconque appartenance au détriment des autres, selon elle, revient donc à reconstruire ce système politique sud-africain qu'elle a dû fuir pour s'exiler au Botswana. A ce propos, nous avons conclu dans la deuxième partie que la folie du personnage d'Elizabeth, dans *A Question of Power*, prend forme alors

²⁵⁵ Lloyd W. Brown, « Women Writers in Black Africa », *Africa Report*, Westport: Connecticut, Greenwood Press, 1981, p.83.

²⁵⁶ Bessie Head, *When Rain Clouds Gather*, London, Heinemann, 1995.

qu'elle ne se reconnaît pas dans la classification identitaire de l'Apartheid qui la hante mentalement. Sa reconstruction mentale revient donc à se découvrir une identité dans laquelle elle puisse retrouver sa dignité en tant qu'être humain. Victime de troubles psychiques comme son personnage principal, Elizabeth, la romancière présente également son œuvre artistique comme une thérapie dont le processus consiste à trouver ou créer les racines profondes de l'identité à laquelle elle aspire. Alors qu'elle exprime sa difficulté à écrire des œuvres ayant pour cadre l'Afrique du Sud, elle révèle sa reconstruction psychique à travers différents romans dont les événements se déroulent dans son pays d'adoption, le Botswana :

I have attempted to solve my problem by at least writing in an environment where all the people are welded together by an ancient order. Life in Botswana cannot be compared to life in South Africa because here, people live very secure lives, in a kind of social order, shaped from centuries past, by the ancestors of the tribe. I have tended to derive a feeling of security from this, so I could not be considered as a South African writer in exile, but as one who has put down roots. And yet, certain strength in me certain themes I am likely to write about, have been mainly shaped by my South African experience.²⁵⁷

Déracinée, Bessie Head a tenté de s'enraciner dans une identité d'adoption, sans pour autant tomber dans le piège d'une vision chauvine de la culture autochtone. Ce nouveau cadre va être propice au règlement du conflit psychique causé par les problématiques raciales d'Afrique du Sud. Mais elle va aller au-delà du simple fait de s'intégrer dans une nouvelle terre, elle va user de son expérience du mal en Afrique du Sud pour guérir du traumatisme venu de toute idéologie qui divise les hommes.

D'abord l'engagement d'Elizabeth dans la coopérative agricole, par son caractère altruiste, symbolise une quête identitaire qui ne se limite pas à une appartenance géographique ou ethnique mais qui s'intéresse aux rapports entre les hommes marqués par l'amour et le bien-être. En effet, l'identité à laquelle elle aspire est celle qu'elle se serait inculquée dans ses réflexions personnelles, après l'expérience de l'apartheid, qui lui ont ouvert la voie du bien. Intégrée dans la coopérative par le personnage d'Eugene qui ressemble à Makhaya dans *When Rain Clouds Gather* – à cause de son pragmatisme dans le développement du potentiel humain – Elizabeth non seulement entretient un lien direct avec sa nouvelle terre d'adoption

²⁵⁷ Bessie Head, "Some Notes On Novel Writing", *New Classic*, 1978, Vol.5, p.30.

mais œuvre aussi en faveur de son bien-être. Alors qu'elle sort de l'hôpital psychiatrique après une crise de nerfs, elle se rend chez Eugene, l'initiateur du projet agricole. Ce dernier lui fait miroiter son projet qui se fonde sur un esprit créatif et solidaire :

She looked out of the window at the sprawling arrangement of low, whitewashed buildings. It was a vast empire, built on almost nothing but voluntary labour of all kinds. They had dug out the thorn bushes and wild scrub grass and replaced them with fruit trees, vegetable gardens, chicken houses and, in the distance, gently swaying fields of corn. It was a school where inventions and improvisations of all sorts appeared because someone from another land always had a new solution to offer to any problem which arose. Words like skill, work, development of personality and intellect recurred again and again in the pamphlets the man Eugene wrote, but in those fluid, swiftly-written papers circulated among all teachers they quivered on the pages with a life all their own. They conjured up in the minds of the poor and starving a day when every table would overflow with good food; roast chicken, roast potatoes, boiled carrots, rice and puddings. They felt in every way like food and clothes and opportunities for everyone. It wasn't like that in his country South Africa. There they said the black man was naturally dull, stupid, inferior but they made sure to deprive him of the type of education which developed personality, intellect, skill. So many deeper inside had been unfolding before her which provided clues as to what moved men like Eugene to oppose death and evil and greed, and surround themselves with a creative ferment. It was out of death itself that a great light had been found. (AQOP p.56-57)

Comme pour l'intégrer progressivement dans la société botswanaise, Eugene lui propose de contribuer à ce projet agricole qui, symboliquement, lui permet d'entrer en relation avec d'autres participants, de se familiariser avec les lieux et enfin de se sentir liée à cette terre d'adoption. On lui propose une activité qui devient un lieu du donner et du recevoir : d'abord, entre la terre et les hommes, ces derniers s'occupant de l'entretien du sol qui leur offre en retour une manne agricole. Puis la brochure rédigée par Eugene évoque la richesse qui émane de l'apport collectif : il développe les potentialités intellectuelles et créatrices, octroie la connaissance aux pauvres, règle le problème de l'alimentation, réhabilite l'homme dans sa condition humaine. Le narrateur met en évidence l'expérience abyssale qui correspond au gouffre de transition que le personnage ogunien de Baako nous a proposé dans notre précédente section : « *It was out of death itself that a great light had been found* ». Le

romancier dépasse les conceptions culturelles propres à chaque groupe pour se focaliser sur les notions universelles du bien et du mal, afin d'élaborer des valeurs identitaires altruistes en faveur du bien-être du genre humain :

*The microcosmic version of a possible agricultural reform in Africa, Elizabeth's garden is as much a revolt against a tradition of subsistence agriculture as Elizabeth's mental recovery is a triumph over traditional social roles in her world.*²⁵⁸

Par ailleurs, Elizabeth côtoie dans son apprentissage agricole des Européens dont le comportement varie entre l'extrême bonté et le racisme. Cette proximité entre les 'races' lui permet d'exprimer le fond de sa pensée et de se libérer de toute haine qu'elle pourrait dissimuler. Elle fait la rencontre de Camilla, une dame danoise responsable d'une équipe d'étudiants en agronomie. Elizabeth qualifie celle-ci de demi-folle à plusieurs reprises, faisant référence au double caractère de sa personnalité :

This veering in feeling – one minute she really loved the half-mad woman the next, she loathed her. (AQOP p.79)

Si le sentiment de supériorité raciale des Occidentaux envers les africains, exprimé par Camilla, indique l'emprise de la folie du pouvoir comme nous l'avons vu en première partie, le personnage de Birgette, la compatriote danoise de Camilla, va compléter la quête identitaire d'Elizabeth en lui apprenant que dire la vérité à l'autre, en le mettant face à sa faute, guérit à la fois l'oppressé et l'opresseur :

'Why don't you tell Camilla she's a racist? You ought to tell her.'
Elizabeth was so taken off guard by this unexpected statement that she started guiltily. How did it work out in real life? Did one really go around saying to any white man or woman: 'You are a racist'? Where would it end? One would go stark, raving mad if a deep and endless endurance of suffering, such as one could encounter in South Africa, were really brought to the surface. Subterraneously it was a powerful willing of the total extinction of the white man. He aroused a terrible hatred.

²⁵⁸ Campbell Elaine, "Bessie Head's Model for Agricultural Reform », *Journal of African Studies*, 12:2, 1985, p.83.

'They know,' she said, helplessly. 'They know they are racialisists. If I really had to tell her what I think I'd jump up and strike her such a hard blow in the face she'd fall down stone dead at my feet.'

The young girl jerked her head to one side with a quick, decisive movement: 'All right,' she said, firmly. 'I'm going to tell her. I'll go and tell her she's a racist. I'll go and tell her everything you said.'

Elizabeth stared at her, fascinated. She loved, more than anything, the wild, free, devil-may-care gesture, and truth was so often devil-may-care. (AQOP p.83)

La réaction de Birgette fascine Elizabeth car elle trouve dans sa franchise la vérité qui la libère de toute charge émotionnelle. Cette réaction aura donc suscité l'espoir d'un bien-être chez le personnage principal, alors qu'elle avait longtemps accumulé la douleur et la frustration de l'oppression au plus profond d'elle-même. En la renfermant sur elle-même, la souffrance l'a rendue introvertie, solitaire et prisonnière du regard de l'opresseur. Symboliquement, la haine a atteint l'intensité calorifique de la lave dans son for intérieur. A ce propos, l'image de la lave en fusion, « *molten lava* », apparaît à plusieurs reprises dans le roman pour exprimer la haine qui bout au plus profond d'elle. Brigitte s'engage à dire la vérité à sa place afin d'éviter à Elizabeth de laisser jaillir brutalement sa colère, c'est-à-dire sans reproduire réciproquement (et par représailles) le mal que l'on a subi, mais plutôt en exposant sa subtilité et son développement depuis sa source afin d'y mettre un terme. Ainsi l'oppressé pourra prétendre enfin s'être libéré des chaînes de la folie oppressive lorsqu'on lui aura restitué sa dignité en tant qu'être humain. On peut rapprocher cette réflexion de la fonction thérapeutique de la littérature africaine et prendre le cas de la littérature sud africaine qui a servi aux peuples opprimés dans la dénonciation de leur condition face à l'oppression impérialiste et raciale. Lewis Nkosi fait allusion à cette fonction 'naturelle' de la littérature en Afrique du Sud. Elle tente de vaincre la folie de l'apartheid à travers son caractère engagé :

... with very few exceptions the literature of Southern Africa is wholly concerned with the theme of struggle and conflict – conflict between the white conquerors and the conquered blacks, between white masters and black servitors, between the village and the city. In particular, if South African literature seems unable to contemplate any kind of human action without first attempting to locate it within a precise social framework of racial conflict it is merely because very often colour differences provide the ultimate symbols which stand for those larger antagonisms

which Southern African writers have always considered it their proper business to explain.

Consequently, whether written by white or by blacks the literature of Southern Africa is committed to the notion that certain 'tasks' are the legitimate function of socially responsible writers. Protest, commitment, explanation: South African readers and critics expect these qualities of their authors; sometimes, as I myself have occasionally insisted, critics claim to expect more from Southern African writers than a mere rendering of 'the surface meaning of the scene', but the nature of this expectation is itself controlled by what is perceived to be the proper relationship between literature and commitment, between truth and art.²⁵⁹

L'environnement ségrégationniste dans lequel a vécu l'auteur s'avère donc avoir une large influence sur son intérêt pour l'engagement, non seulement afin d'éteindre la lave en pleine ébullition chez l'homme noir, mais également pour dire la vérité et mettre l'opresseur face à ce qu'il est. Le roman présente cette alternative comme étant fructueuse en tant que thérapie chez ceux atteints de la folie du pouvoir, à l'instar du personnage de Camilla qui cesse d'avoir un comportement raciste après que Birgette lui a révélé la pensée d'Elizabeth :

There was a short sequel to that lovely evening. Two days later Elizabeth met Camilla. She met a totally changed woman with a soft, subdued air, as near as a woman of her type could ever come to brooding reflection. She stared at Elizabeth for a while with wide, enquiring blue eyes. She raised one hand and said in a casual, offhand way: 'I told you in the beginning that vegetable gardening isn't really my line. I'm a landscape gardener in my own country.'

They walked down together to the vegetable garden. Camilla never exclaimed about nature. She walked quietly between the plots, and the small waterfalls tinkled softly.

The students bent their heads in deep concentration on their work. (AQOP p.87)

Après avoir mis l'accent sur l'aspect excentrique du personnage raciste, classé au rang des fous du pouvoir, le romancier met en avant la quiétude éveillée par la rupture avec toute conception raciste, faisant allusion à la santé recouvrée du personnage. La vérité dite à travers un intermédiaire a su guérir le personnage de son complexe de supériorité au point de se rabaisser en révélant ses véritables compétences professionnelles qu'elle juge inférieures à ce qu'elle voulait faire croire. Le romancier fait alors implicitement un parallèle entre la bonne

²⁵⁹ Lewis Nkosi, *Tasks And Masks : Themes and Styles of African Literature*, Burnt Hill, Longman, 1981, p.11.

santé (mentale) de Camilla et le calme et la viabilité que suscite la nature, en l'occurrence le jardin potager. Comme elle se plaint du problème racial dans ses lettres, la romancière propose comme alternative à ce dilemme le mode de vie des plantes, qui s'avère être selon elle un modèle supérieur sur lequel l'homme devrait prendre exemple :

God, Randolph, the world must be much more simple than racialism or tribalism makes it. Or for that matter communism or capitalism. You know, I just feel sorry for everyone. To tell the truth I don't sit around thinking about the colour of my skin. I am taking a correspondence course in agriculture just right now. Plants are actually a very superior form of life. They are economically viable. They are the only form of life which manufactures its own food, in its own factory in a silent, self-absorbed way. I am just studying a thunderous description of this whole process, and it is the self-absorbed habits of plant life which so touch and fascinate my heart. No care anything, just this inner concentration on creating energy and releasing it.²⁶⁰

Inspiré par les plantes, ce repli dans une réflexion intérieure (*Self-absorbed way*) afin de construire son avenir n'est autre que cette attitude que le personnage d'Elizabeth affiche alors qu'elle tente d'instaurer le bien comme alternative au mal qui hante son esprit depuis son expérience de la ségrégation raciale en Afrique du Sud. Elizabeth s'érige donc en modèle parce qu'elle met son esprit créatif au service de l'homme afin de régler la question du mal à la source.

Le début de l'œuvre est une prolepse qui assigne au narrateur sa fonction de régie²⁶¹ car cet état initial du roman permet au lecteur d'entrevoir l'organisation du récit et, donc, d'anticiper la situation finale. En effet, on note au niveau de la fréquence une répétition de l'état initial dans l'état final. Le romancier a sans doute voulu faciliter la lecture de ce roman très personnel en présentant à deux reprises l'élément déclencheur de la solution au problème, la thérapie de la folie qui détruit le personnage principal dans les deux chapitres de l'œuvre. Elle est présentée au lecteur comme intervenant, comme nous l'avons vu dans la section précédente, après un sentiment d'Euréka dans la réflexion du personnage, lorsqu'il définit l'amour dans son authenticité. Cependant il n'en demeure pas moins que la guérison du personnage principal ne peut pas être perçue selon le raisonnement psychiatrique car il arrive à

²⁶⁰ Randolph Vigne, *A Gesture of Belonging: Letters from Bessie Head, 1965-1979*, Portsmouth, Heinemann, 1991, p.68-69.

²⁶¹ Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.262.

se débarrasser uniquement des cauchemars qui hantent son esprit d'obscénités mais celui-ci demeure au contact du personnage fantastique et faussement bienveillant de Sello :

She was shaking her head slowly, befuddled by the tablets prescribed for a mental breakdown, when suddenly Sello said something: 'Love isn't like that. Love is two people mutually feeding each other, not one living on the soul of the other, like a ghoul.' These were the first words that sank into her pain-torn consciousness after a long interval of contemptuous hatred of Sello. First she repeated the words over and over. Next, she threw the tablets out of the window. In the early morning, she sped down a dusty road, greeting any passer-by with an exuberant shout of joy. So infectious was her happiness that they responded with spontaneous smiles. The panic-stricken Dan pulled up his pant too late. He said: 'look, I'm uplifted, I'm changed.' She no longer heard. (AQOP p.13)

Telle est principalement la conclusion de l'œuvre. La thérapie d'Elizabeth devait nécessairement passer par une redéfinition de l'amour qui surpasse le sens que les religions lui ont assigné jusqu'alors car le mal s'y est subtilement inséré sans que les personnages défenseurs du bien ne s'en soient doutés. Après avoir entretenu des relations avec des personnages symbolisant le bien et le mal, Sello et Dan, Elizabeth saisit la phrase de Sello comme révélant une nuance du sens de l'amour qu'elle a cru vivre avec ces deux principaux personnages qui ont torturé son esprit. Comme on l'a vu dans la première partie de notre étude, Elizabeth dépasse le manichéisme simpliste pour déceler le mal dans toute relation hiérarchisée. Sa réflexion personnelle l'a poussée à dépasser les barrières idéologiques responsables de la hiérarchisation du genre humain afin de concevoir une identité humaine qui donne à l'Homme un titre commun, celui de Dieu, afin qu'il soit traité avec égard quel que soit son sexe ou la couleur de sa peau, ou celui de personnage ordinaire afin qu'aucun Homme ne se sente supérieur à l'autre au point d'élaborer des idéologies qui infériorisent certains groupes humains.

Ce qui peut être considéré comme une ambiguïté dans le dénouement de l'œuvre tient au maintien de l'esprit du personnage dans ce monde fantastique qui lui permet de se transcender dans ses réflexions philosophiques personnelles après qu'elle se soit guérie de sa dépression nerveuse. Alors que la psychiatrie aurait considéré son fonctionnement psychique comme étant pathologique, Elizabeth pense qu'elle a recouvré la santé et le manifeste en jetant les tablettes de comprimés prescrites par le psychiatre. Dans son article « Wild

Flowers : Bessie Head on Life, Health and Botany », le critique, Victoria Margree, fait un parallèle entre les sens de la folie et de la guérison, respectivement chez Bessie Head et Georges Canguilhem²⁶² dans ses recherches sur la conception du normal et du pathologique. Georges Canguilhem parle de norme pathologique lorsqu'une société crée des normes qui ne sont pas favorables à la santé des individus comme ce fut le cas pour le système de l'Apartheid et de ses conséquences sur le plan de la représentation des races ou de la pauvreté qui a régné au Botswana. Le peuple est maintenu dans un système qui le rend malade mais celui-ci est tellement ancré dans le quotidien qu'il constitue désormais la norme. Rendues malades par le fonctionnement dit normal de l'environnement, les personnes atteintes finissent par accepter cette situation comme une norme naturelle. Ainsi, selon ce philosophe de la médecine, on ne doit pas parler de santé uniquement lorsqu'une société considère qu'elle crée des conditions normales d'existence. Selon lui, la santé est manifeste lorsque des conditions normatives sont mises en place démocratiquement, c'est-à-dire lorsque la société donne la possibilité aux individus de modifier, rééquilibrer les normes de la société selon que les besoins se font sentir, et non pas lorsque des normes pré-établies exigent de l'Homme de s'y adapter sans fin :

Health is the condition of living in a way which expresses this normativity inherent to life: That any stabilization of functions or behaviours is provisional and open to change. Health is thus a creative, propulsive and dynamic state, and what deviates from the norm (the abnormal) may always in fact prove healthy. As such there are healthy normalities (open to their own transcendence). But there are also unhealthy or pathological normalities in which the organism cannot diversify strategies or behaviours but is locked into a fixed and defensive norm. The pathological norm contains a healthy goal in that it holds off a decline towards death, but does so by overstabilizing the organism's functions to within the narrow parameters within which life is maintained.²⁶³

C'est dans cette optique que le critique analyse l'exil d'Elizabeth pour le Botswana et les visions fantastiques qui construisent ses réflexions philosophiques, comme une réaction de santé normative afin de sortir de la norme pathologique de l'oppression vécue par les Hommes « de couleur » en Afrique du Sud. Ce mouvement représente pour elle la possibilité de méditer au-delà des normes de la hiérarchisation de l'Homme par les races, le sexe, la culture etc. Son

²⁶² Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, Presse Universitaire de France, 1994.

²⁶³ Victoria Margree, "Wild Flowers: Bessie Head on Life, Health and Botany", *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory*, 27(3), 2004, p.19.

discours est d'emblée universel car elle réfléchit à une alternative aux pseudo-idéologies universalistes qui ne sont en fait que des tendances culturelles. On note que la santé d'Elizabeth est meilleure à partir du moment où elle parvient à se libérer du discours mystificateur du responsable de son cauchemar. En effet, l'itération thématique de la relation de pouvoir dans le discours de Dan devient futile car à ce moment précis elle a décelé son mécanisme.

La conception romanesque de la santé du personnage d'Elizabeth intervient alors qu'elle recrée dans son esprit un autre monde, un univers qui va toujours au-delà de la norme. Le romancier exprime ainsi de manière symbolique le caractère sain de la créativité qui permet à l'Homme de se libérer de sa réclusion mentale. Le poème écrit par son jeune fils résume selon Elizabeth cette capacité créatrice de l'Homme qui ne cesse de rêver au-delà de la norme:

*The man, he wrote. The man
Can fly about the sky,
Sky butterflies can fly,
Bees can make honey,
And what else can fly?
Sky birds, sky aeroplanes, sky helicopters,
Sky jets, sky boeings can fly,
A fairy man and a fairy boy
Can fly about the sky. (AQOP p.205)*

L'essentiel du poème met en évidence le rêve - au sens propre comme au sens figuré - en l'occurrence celui de voler que suscitent les insectes et les oiseaux. Ce rêve a un jour permis à l'homme de voler comme ces êtres vivants grâce aux avions ou aux hélicoptères. L'Homme a donc pu accomplir de grandes œuvres, d'abord parce qu'il a rêvé et qu'il a mis son esprit créatif au service de la science. C'est ainsi cette transcendance à la fois intellectuelle artistique et spirituelle qui fait dire au personnage principal que l'Homme doit être considéré comme Dieu pour s'attirer respect et considération dans le cadre de l'égalité au sein du genre humain. Le voyage d'Elizabeth à travers sa réflexion philosophique personnelle productive l'a menée sur le chemin de l'identité qui lui convient, celle de citoyenne du monde qui, par son esprit transcendant et créatif, dessine l'édifice du bien-être pour le genre humain.

La vie des plantes sert de modèle au romancier dans sa métaphorisation du génie créatif que l'homme doit exploiter dans le vaste champ de son imagination afin de guérir de la folie engendrée par l'oppression. Le travail de la terre, quant à lui, symbolise cette mise en marche du processus créatif intellectuel, artistique et spirituel à travers le contact et l'échange, en vue d'une identification non pas exclusive à un groupe déterminé mais plutôt au genre humain tout entier. C'est en ce sens que l'imaginaire de Bessie Head, dans ce roman, a pour objectif « l'au-delà » des barrières érigées par la norme qui s'est avérée pathologique à cause de la classification du genre humain. Le parcours personnel qu'elle décrit comme une cavale perpétuelle en vue d'accéder à son havre de paix, correspond à son expression littéraire :

It was as though up to my generation we were all locked up together in a dark air-tight room. We even seem to excrete together there and the stench was awful. Then some mysterious hand opened one of the windows and we received our first breath of fresh air which contrasted strongly with the stench in which we lived. At the same time this mysterious hand opened the door. And as we ran out we kept on saying: 'I'm not going back in there. I'm not going back in there.' A few of our oppressors who had been so accustomed to seeing us locked up, ran after us to put us back and we turned around and rent them to pieces. But we still have this sensation of running because of the horror out of which we have come. We don't know where we are running to except that we must run. Once I began to feel this sensation of running, running, it was at this point that I wanted a haven to run towards. Something that made sense. Something worthy of all the anguish of my life, because I can't have it mucked up by the politicians, by the tom-tom drum-beaters and crooks of our so-called liberatory organisations.²⁶⁴

²⁶⁴ Bessie Head, *A Woman Alone*, Johannesburg, Heineman, 2007, p.69.

CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE

La thérapie de la folie sociale et de la maladie mentale individuelle, telle qu'elle s'est imposée dans les œuvres, dépend des romanciers mais surtout des cadres culturels historiques et sociaux dans lesquels elles se sont manifestées. La folie n'est réellement attestée chez aucun des personnages que les sociétés jugent fous, exceptée Elizabeth, même si dans une certaine mesure la guérison qu'elle conçoit à la fin de l'œuvre ne correspond pas à un diagnostic de psychiatrie occidentale. La thérapeutique littéraire africaine pour une guérison sociale tient ainsi largement compte de l'enjeu consistant à réintégrer le colonisé au sein de la famille humaine.

Chinua Achebe se sert des formes thérapeutiques du sacrifice de la tradition igbo pour surmonter l'effondrement du monde traditionnel. N'ayant pas respecté le concept d'évolution naturelle de la société igbo qui est régi par l'influence des mouvements cosmiques, la folie s'abat sur le prêtre qui demeure rigide dans l'application de la religion traditionnelle. La fin tragique du personnage principal est ainsi perçue comme une destinée naturelle mais aussi comme un sacrifice qui permet le rétablissement de l'ordre, donc de l'harmonie sociale perdue. La fonction traditionnelle de bouc émissaire, assignée au personnage au cours de son évolution romanesque, se réalise ainsi naturellement.

Le cadre historique, qui inscrit *A Grain of Wheat* à la veille des indépendances et au lendemain de la victoire de la lutte pour l'indépendance kenyane, révèle la nécessité d'une

harmonisation des religions chrétienne et traditionnelle afin de rétablir le sens dans une société qui l'a abolie car elle s'est fondée sur la folie du mensonge. En faisant le choix de la repentance par la vérité plutôt que du mensonge qui garantissait les honneurs, le personnage principal ouvre la voie de la réconciliation, d'abord avec soi-même puis avec autrui. C'est à travers sa vocation de prophète du peuple, au service du peuple et de la vérité, que le personnage principal rétablit les mythes fondateurs kikuyus qui assurent la continuité de la société. Cette complémentarité de la religion chrétienne et de la religion traditionnelle permet d'exploiter davantage des concepts favorables à la reconstruction nationale. Le principal protagoniste est ainsi désormais pris pour ce qu'il est, le modèle d'une société qui doit cultiver la vérité pour être véritablement libérée de toute culpabilité.

Avec en toile de fond la désillusion vécue dans la corruption de la société ghanéenne après l'indépendance, Awoonor a cependant décidé de renoncer au monde moderne africain pour une thérapie sociale qui passe par la réactualisation des mythes ancestraux. Son roman qu'il appelle « conte allégorique de l'Afrique » propose de guérir le peuple de l'aliénation en retrouvant ses origines géographiques, identitaires et spirituelles. Le roman oscille entre la critique des cultures africaines et occidentales pour, en fin de compte, préférer la culture ghanéenne, comme pour dire que si aucune culture n'est parfaite, il vaudrait mieux choisir la sienne et être en harmonie avec une vision du monde que l'on appréhende mieux. Le romancier évoque ce voyage thérapeutique du personnage principal vers la scène originelle du trouble social et de la thérapie à réactualiser : le lieu symbolique à partir duquel le peuple éwé a dû migrer jusqu'à ses divers points de chute. En rencontrant la sirène, Déesse des eaux, symbole d'une identité éwé retrouvée, le personnage principal acquiert, certes, le statut d'ancêtre apte à plaider en faveur du peuple, mais il devient encore pour celui-ci l'exemple à suivre afin de guérir de la corruption des esprits. Ainsi, en faisant renaître sa spécificité culturelle dans son authenticité, le peuple serait mieux à même de contribuer au concert des civilisations.

Même si Armah dépeint la même société ghanéenne durant la même période, il n'en demeure pas moins que ce dernier va plus loin en concevant les bases de cette totalité qui va permettre d'envisager la guérison du peuple. En effet, à travers le principal protagoniste, lancé dans sa quête pour la totalité, Armah construit un personnage ogunien dont le parcours chaotique est d'autant plus rassurant qu'il lui permet d'acquérir la science qui permettra à son peuple de se rétablir de l'aliénation qui rabaisse sa conscience. Ce personnage symbolise donc l'artiste ou l'élite africaine qui doit nécessairement traverser le gouffre de la transition s'il veut aider l'africain en lui traçant les voies de la plénitude. Le personnage ogunien présente à cet

égard l'analogie des mythes comme le processus thérapeutique susceptible de guérir la société ghanéenne et africaine. Elle pourrait ainsi par ce biais rehausser ses valeurs et celles d'autres peuples considérés comme primitifs. L'homme des valeurs ancestrales pourrait alors acquérir la dignité qu'on lui a déniée.

Le parcours du personnage créé par Bessie Head ressemble à celui d'Armah en ceci que leurs illuminations respectives interviennent après qu'ils ont connu l'« enfer ». C'est principalement l'expérience cauchemardesque de la folie qui a permis à Elizabeth d'en guérir après en avoir décelé le mécanisme. Dans ses lettres, Bessie Head décrit cette même expérience qu'elle aurait vécue et qui prend la forme d'une descente aux enfers comme étape vers une émergence de la créativité :

I wasn't destined to survive. I wasn't supposed to be alive after 1971 onwards. A coffin was right there. I was buried. I was stone dead and done for and so ill that life was a hazy darkness of eternal darkness. Between that and death something happened, so suddenly, I don't know what turned the tide back to life. I had a sensation of being lifted and flung bodily right back again, like a big jump over a space into territory when everything was peaceful and resolved. Like a mighty Hercules I raised my arms and snapped link after link of the chains of hell and then swung around like a king Canute before the ocean of creative genius. Like Canute I had to put out my hands to push back the ocean. I hadn't the physical strength but from this I could see that all people are fed, all people are loved.²⁶⁵

C'est aussi à partir de cette expérience qu'elle dépasse la pensée d'Armah en réfutant toute créativité obtenue à partir d'une influence idéologique et identitaire car la classification hiérarchique du genre humain relèverait à la base, selon elle, de la folie du pouvoir. Elle guérit donc du confinement idéologique et culturel de l'apartheid en se donnant pour identité celle du genre humain. Son enracinement dans la terre africaine se manifeste uniquement à travers le cadre onirique. La santé chez elle est acquise lorsqu'elle passe du cauchemar au rêve créatif qui permet à l'homme d'envisager perpétuellement un avenir rempli de paix, de joie et d'amour. C'est ainsi que lorsque l'on demanda à l'auteur pourquoi elle écrivait, elle répondit :

Mon univers onirique nocturne est tout différent, il est peuplé de milliers et de milliers de gens. Ce n'est pas un monde fantaisiste ou affété, mais un monde pratique, actif où des gens font des plans pour l'avenir et me font connaître leurs

²⁶⁵ Randolph Vign, *Op. Cit.*, p.161-162.

désirs. C'est dans cet univers que mes livres plongent leurs racines et tous les commentaires, les informations que j'y ai soigneusement consignés viennent de là. Avec ces gens j'ai bâti une sorte de religion populaire qui est enracinée dans la terre africaine. Mon univers s'oppose à celui des politiciens. Ils tirent des plans à la place du peuple auquel ils donnent des ordres. Dans mon univers les gens assument eux-mêmes leur avenir et me présentent leurs exigences. C'est un monde plein d'amour, de tendresse, de bonheur et de rire. J'entrevois le jour où je déroberai le titre de Dieu, l'Être invisible du ciel, pour l'offrir à l'humanité. À dater de ce jour-là, les gens qui se croiseront dans la rue se salueront en se disant : " Bonjour, Dieu. " Il n'y aura plus de guerre. La souffrance humaine aura disparu. Je bâtis un escalier vers les étoiles. J'ai qualité pour y emmener avec moi l'humanité entière. C'est pour cela que j'écris.²⁶⁶

CONCLUSION GENERALE

²⁶⁶ <http://www.librairie-compagnie.fr/afrique-sud/auteurs/head.htm>

Les analyses textuelles faites à partir de notre corpus de romans ont révélé les conceptions romanesques de la folie, la responsabilité des sociétés coloniales et post-coloniales dans l'état de folie des personnages et les processus thérapeutiques qui ont inspiré la créativité artistique.

La rhétorique des discours s'est révélée comme essentielle à l'élaboration de ces conceptions. Elles peuvent différer d'un roman à l'autre, mais on a parfois retrouvé des aspects communs que l'on peut classer comme essentiels dans l'appréhension de la folie. Tout au long de notre recherche nous avons pu nous rendre compte de ces similarités conceptuelles. Il s'agit par exemple de l'univocité et du châtement et de tous les comportements qu'ils impliquent. Achebe a le mieux développé ces conceptions de la folie. D'abord en tant que transgression des normes religieuses et sociales susceptible de causer un désordre au sein de la société, puis en tant que châtement divin en représailles de la transgression qui s'est manifestée, alors que le personnage s'est gonflé d'orgueil et s'est maintenu dans l'univocité, se marginalisant dans une pensée rigide qu'il ne souhaite pas reconsidérer. Cependant il faut noter que la folie de la transgression, comme dans la conception occidentale, n'est désignée comme telle qu'au sens figuré ou au sens de névrose alors que la folie du châtement désigne la perte de contact avec la réalité que l'on peut qualifier de psychose. Dans nos recherches sur les significations africaines données à la folie, nous nous sommes rendu compte de son caractère relatif, les Africains ne l'expliquant qu'à partir de descriptions du comportement, des croyances et des règles sociales. Dans son roman, Chinua Achebe conçoit le monde de la

même manière, c'est ainsi qu'avec l'analyse des croyances, des contes, des mythes, des métaphores et surtout des proverbes igbos que nous sommes parvenus à ces conceptions de la folie.

Ngugi Wa Thiong'o se rapproche d'Achebe lorsqu'il aborde l'aspect solitaire et individualiste du fou. Il fait ressortir la menace que son personnage fou peut constituer pour la société alors qu'il élabore des plans pour parvenir à satisfaire ses intérêts personnels. Le romancier incite à une lecture syncrétique de son roman car les pensées chrétienne et kikuyu sont confondues. Chez les Kikuyus le caractère malveillant du fou solitaire met l'accent sur les plans maléfiques de son individualisme. Ceci se marie avec ce que Saint Paul a appelé la folie « sagesse du monde » qui ne tient pas compte de l'amour chrétien que l'on doit manifester envers son prochain.

Bessie Head élabore également une conception de la folie qui fait état de sa forme malveillante. Très proche de la conception individualiste de Ngugi, la folie prend sa base dans la quête de pouvoir au détriment des plus faibles envers lesquels toute forme de solidarité ne saurait s'exprimer voire exister. La folie est donc cette frénésie insensée qui se dégage lorsque l'on a le pouvoir, au point de créer un système ségrégationniste, ou d'avoir un comportement machiste qui consiste à écraser les femmes. Nous avons vu que la folie du maître rend fous ses victimes en leur inculquant son idéologie. Les asiles seraient donc peuplés de victimes de fous puissants.

Par ailleurs, les romanciers conçoivent également une folie bienveillante qu'ils intègrent au comportement de leurs personnages principaux. Ces derniers adoptent un comportement fou mais aussi exemplaire pour leurs communautés. Le principal protagoniste de Ngugi emprunte finalement la voie de la folie chrétienne en sacrifiant sa vie afin de se constituer en modèle pour sa société. Kofi Awoonor et Ayi Kwei Armah créent également des personnages fous et bienveillants, cependant ils les affublent d'un discours ironique dont la teneur et la structure contribuent à l'élaboration d'une société africaine plus épanouie. Le personnage fou créé par Awoonor a un discours dont l'ironie s'adresse aux responsables de l'aliénation : les élites, les gouvernants, le peuple, la religion chrétienne. Si les religions qu'il a fréquentées ont montré des faiblesses, il préfère adopter celle de ses ancêtres. C'est une ironie contemplative car le personnage dévalorise le monde dans son état actuel mais sauve ce qui serait sa propre vanité, la religion traditionnelle dont les esprits sont les représentants. Son départ du monde réel pour le monde spirituel éwé est également une ironie pour la tradition philosophique de Kierkegaard dont l'ironie contemplative s'applique uniquement à partir de la religion chrétienne. Son discours, qui allie lamentation et ironie, apparaît comme inspiré

par la tradition orale, le chant funèbre éwé. Alors que le personnage d'Armah traverse une folie passagère, qui n'est autre que la transcendance de son esprit artistique au service du bien-être de sa société, son discours ironique, empreint de figures de pensée et de tropes, a pour objectif de réformer la société. Le fou en marge de son système social ne l'adopte ou ne l'intègre qu'afin de mettre en lumière son absurdité et sa superficialité à travers l'art. Sa pensée artistique se construit ainsi à travers l'ironie. Dans ses tropes il exerce sa dérision implicitement contre les responsables de l'aliénation. Le roman de Bessie Head peut être conçu comme un monologue à la troisième personne. Dans ce cas l'écriture folle que nous rencontrons n'est autre que le discours de la folle dans le roman. Comme cela était le souhait de Michel Foucault, nous parvenons à découvrir le langage de la folie même s'il demeure littéraire. Le fou est celui dont le langage est constitué d'anachronismes et d'amalgames, ayant pour objectif d'occasionner la perte du sens. La lecture qui rétablit le sens dans ce 'brouhaha discursif' est la prise en compte de l'itération thématique et de la métonymie ou condensation, en interprétant les significations globalisantes et universalisantes. Le discours du fou est celui d'une victime des Hommes de pouvoir. Il permet de décrier la folie de ceux qui détiennent le pouvoir en révélant de façon itérative leurs abus dans la relation dominant-dominé, qu'elle soit d'ordre sexuel ou racial ou amical. Le grotesque, à travers les préjugés et stéréotypes, tient une place de choix dans ce discours qui finalement déconstruit ce qui est imposé comme norme aux plus faibles.

Ensuite, nous avons vu de quelle manière les romanciers affirmaient que les sociétés coloniales et post-coloniales étaient responsables du trouble psychique de leurs personnages. La ferveur des colons à civiliser les populations autochtones cache un sadisme qui présente ces derniers comme les victimes d'une représentation coloniale stéréotypée de l'africain. Les romans prennent une forme ironique alors que les colons considèrent les autochtones comme des attardés mentaux qui nécessitent une réhabilitation mentale afin qu'ils méritent de faire partie de la race humaine. Puis la colonisation déplace le colonisé d'une culture à l'autre. Le colonisé croit qu'il est devenu européen par l'adoption de la culture occidentale ou de la religion chrétienne, cependant la présence inconsciente de la culture traditionnelle sème en lui confusion et folie. A cause de la violence de la folie civilisatrice, Ngugi présente le sadisme des combattants de la liberté comme une réaction de santé en vue d'accéder à l'indépendance. Cependant les traumatismes de guerre qui se manifestent par la culpabilité des personnages va hanter ceux qui vont demeurer hypocrites et ne vont pas reconnaître leurs faiblesses pendant la guerre de libération. Dans le contexte de l'Apartheid, la folie laisse transparaître le

traumatisme causé par ce système idéologique et ses représentations racistes. Même après un exil sur une terre libre, l'esprit du personnage demeure harcelé par la classification raciale. L'origine du mal, la folie du pouvoir, s'avère provenir de ceux qui créent les règles de la hiérarchisation des Hommes.

Dans le contexte néocolonial les œuvres romanesques dénoncent la fausse conscience du peuple dictée par les mythes de la nouvelle bourgeoisie africaine. Les sociétés néocoloniales paraissent malades alors que leurs membres la considèrent comme normale. Les romanciers semblent assimiler la réification des consciences et la folie. Les personnages principaux, qui vivent dans ce monde sans en faire véritable partie, se marginalisent et sombrent dans la démence.

Nous avons affirmé que la thérapie littéraire de la folie sociale et individuelle qui s'inspire en grande partie des processus thérapeutiques africains consiste principalement à réintégrer les Africains au sein de la famille humaine. Pour ce faire les romanciers en viennent consciemment ou non à construire une chute tragique dans la folie de leurs personnages principaux. Ceci s'avère bénéfique pour le rétablissement de la dignité de leurs sociétés. La folie, lorsqu'elle est interprétée comme le sacrifice d'un bouc émissaire selon la tradition igbo, vient naturellement favoriser l'harmonie sociale et la continuité du groupe qui risquait de s'éteindre. La folie christique du personnage de Ngugi prend forme à travers une pratique synchrétique harmonieuse et vient guérir le peuple de la folie qu'est le mensonge de toute une société. Chez Awoonor et Armah la folie des protagonistes ressemble à un périple qui consiste à retrouver l'essence des mythes africains afin de décoloniser les esprits et de réconcilier le peuple avec son passé. Enfin, La folie du personnage de Bessie Head l'inspire artistiquement et philosophiquement dans l'ébauche d'une identité humaine universelle qui va soigner l'homme de la folie du pouvoir. Pour toutes ces œuvres la littérature reprend les fonctions thérapeutiques des rituels de guérisseurs africains.

BIBLIOGRAPHIE

A) Ouvrages concernant les auteurs

1. Ecrits des auteurs

a) Corpus

Achebe Chinua, *Arrow of God*, Oxford, Heinemann, 1986.

Armah Ayi Kwei, *Fragments*, London, Heinemann, 1974.

Awoonor Kofi, *This Earth, My Brother...*, London, Heinemann, 1971.

Head Bessie, *A Question of Power*, Johannesburg, Heinemann, 1974.

Ngugi Wa Thiong'o, *A Grain of Wheat*, Oxford, Heinemann, 1986.

b) Autres écrits des auteurs

Achebe Chinua, *Morning Yet On creation Day*, London, Heinemann, 1975.

Achebe Chinua, *Girls at War and other Stories*, New York, Fawcett Premier, 1972.

Awoonor Kofi, *Night of my Blood*, Garden City, Doubleday, 1971.

Awoonor Awoonor, *The Breast of the Earth: A Survey of the History, Culture and Literature of Africa South of the Sahara*, New York, Anchor, 1975.

Head Bessie, *A Woman Alone*, Johannesburg, Heinemann, 2007.

Ngugi Wa Thiong'o, *Decolonizing The Mind*, Nairobi, East African Educational Publishers, 1986.

Ngugi Wa Thiong'o, *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*, Nairobi, Heinemann, 1972.

Vigne Randolph, *A Gesture of Belonging: Letters from Bessie Head, 1965-1979*, Portsmouth, Heinemann, 1991.

c) Autres romans écrits par les auteurs

Achebe Chinua, *Things Fall A part*, Londres, Heinemann, 1958.

Armah Ayi Kwei, *The Healers*, London, Heinemann, 1979.

Armah Ayi Kwei, *Why Are We So Blest?*, London, Heinemann, 1974.

Head Bessie, *When Rain Clouds Gather*, London, Heinemann, 1995.

Ngugi Wa Thiong'o, *The River Between*, London, Heinemann, 1965.

Ngugi Wa Thiong'o, *Weep Not Child*, London, Heinemann, 1964.

d) Articles

Achebe Chinua, "The Role Of The Writer In A New Nation" in *Nigeria Magazine*, 81, 1964.

Head Bessie, Some Notes On Novel Writing, *New Classic*, 1978, Vol.5.

e) Entretiens

Assensoh A. B., "Interview: Dr. Kofi Awoonor", *Africascope*, Lagos, 8:10, 1978.

Beard Linda Susan, "Bessie Head in Gaborone, Botswana: An interview", *Sage III* (1986): 45.

Campbell Elaine, "Bessie Head's Model for Agricultural Reform », *Journal of African Studies*, 12:2, 1985.

Emenyonou Pat, "Chinua Achebe Accountable to our Society", *Africa Report*, 17:5, 1972 May.

Goldblatt John, « Kofi Awoonor: An Interview », in *Transition*, 41, 1972.

Nkosi Lewis, « Conversation with Chinua Achebe », *Africa Report*, 9:7, July 1964.

Sanders Reinhard, "Tolstoy in Africa": An Interview with Ngugi Wa Thiong'o, *Bashiru*, Dept. of African Languages and Literature (Université du Wisconsin), Madison, 1973.

2. Ouvrages critiques sur les auteurs

a) Etudes littéraires

Abrahams Cecil A., *The Tragic Life: Bessie Head and Literature in South Africa*, Trenton (New Jersey), Africa World Press, 1990.

Bardolphe Jacqueline, *Ngugi Wa Thiong'o : L'Homme et l'œuvre*, Paris, Présence Africaine, 1991.

Carroll David, *Chinua Achebe*, New York, Twayne Publishers, 1970.

Fankua Romuald, *Les Discours de Voyages*, Paris, Karthala, 1999.

Fraser Robert, *The Novels of Ayi Kwei Armah*, London, Heinemann, 1980.

Lindfors Bernth, *Palaver: Interviews with five African writers in Texas*, Austin, African and Afro-American Research Institute (The University of Texas at Austin), 1972.

Lindfors Bernth, *Conversations with Chinua Achebe*, Jackson, University Press of Mississippi, 1997.

Whyte Philip, *L'Imaginaire dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah*, Paris, L'Harmattan, 2005.

b) Articles

Anyidoho Kofi, « Literature and African Identity: The Example of Ayi Kwei Armah », *Literature and African Identity*, Bayreuth, Bayreuth University, 1986.

Ayivor Kwame, "Individualism Versus Traditionalism in Four African Novels: Noni Jabavu, Es'kia Mphahlele, Ferdinand Oyono and Kofi Awoonor", *Pretexts: Literary and Cultural Studies*, 8:1, 1999.

Brown Lloyd W., « Women Writers in Black Africa », *Africa Report*, Westport: Connecticut, Greenwood Press, 1981.

Bu-Buakei Jabbi, "The Structure of Symbolism in *A Grain of Wheat*", *Research in African Literatures*, 16:2, 1985.

Colm Hogan Patrick, "Bessie Head's *a Question of Power*: A Lacanian Psychosis", *Mosaic*, 27:2, 1994.

Duclos Jocelyn-Robert, « The Butterfly and the Pile of Manure », *Canadian Journal of African Studies*, 9: 3, 1975.

Ebun Modupe Kolawole Mary, "Kofi Awoonor as a Prophet of Conscience", School of Oriental and African Studies, *African Languages and Cultures*, London, 1992, 5: 2.

Gardner Susan, "Don't Ask for the True Story: A Memoir of Bessie Head", in *Hecate*, 12:1-2.

Govind Narain Sharma, "Ngugi's Christian Vision: Theme and Pattern in *A Grain of Wheat*", *African Literature Today*, vol. 10, 1979.

- Hamilton Alisa, "The Construction and Deconstruction of National Identities Through the Narratives of Ngugi Wa Thiong'o's *A Grain of Wheat* and Joseph Conrad's *Under Western Eyes*", in *African Languages and Cultures*, 8:2, 1995.
- Harrow Kenneth, « A Grain of Wheat: Season of Irony », *Research in African Literature*, African and Afro-American Studies and Research Center in Austin, 16:2, 1985.
- Hountondji Tolofon André, « Elitism and Escapism In Armah's *Osiris Rising* », *Waves*, (C.E.R.M.A), Vol. 2&3, Octobre 2003.
- Johnson Joyce, The Promethean « Factor » in Ayi Kwei Armah's *Fragments* and *Why Are We So Blest?*, *World Literature Written in English*, Arlington, University of Texas at Arlington, 1982.
- Lutz John, "Ngugi's Dialectical Vision: Individualism and Revolutionary Consciousness" In *Ufamu*, Los Angeles, California African Activist Association, African Studies Center, 2003.
- Margree Victoria, "Wild Flowers: Bessie Head on Life, Health and Botany", *Paragraph: A journal of Modern Critical theory*, 27(3), 2004.
- Ogede, Ode S., Patterns of Decadence Visions of Regeneration in Armah's "Fragments", *Modern Fiction Studies*, 37: 3 (1991: Autumn).
- Ping Tang Soo, "Ngugi's *A Grain of Wheat*: From Dream to Reality", in *Southeast Asian Review of English*, 1986, vol.12-13.
- Rose Jacqueline, On the 'Universality' of Madness: Bessie Head's *A Question of Power*, *Critical Inquiry*, 20:3, 1994.
- Steele Shelby, "Existentialism in the Novels of Ayi Kwei Armah", in *Obsidian*, 3(1), 1977.
- Willemse Hein, «Kofi Awoonor in Conversation with Hein Willemse», *Tidskrif Vir Letterkunde*, 4:2, 2004.
- Wright Dereck, "Scatology and Eschatology in Kofi Awoonor's *This Earth, My Brother...*", *The International Fiction Review*, 15:1, (Winter) 1988.
- Wright Dereck, "The Metaphysical and Material Worlds: Ayi Kwei Armah's *Ritual Cycle*", *World Literature Today*, 59:3, 1985.

B) Ouvrages généraux

1. Ouvrages sur l'Afrique

a) Roman et théâtre

Abrahams Peter, *Path of Thunder*, New York, Harper, 1948.

Carim Enver, *Golden City*, Berlin, Seven Seas Books, 1970.

Conrad Joseph, *Heart of Darkness*, Harmondsworth, Penguin, 1975.

Lessing Doris, *The Grass is Singing*, London, Heinemann, 1973.

Marechera Dambudzo, *Black Sunlight*, London, Heinemann, 1980.

Monsarrat Nicholas, *The Tribe That Lost Its Head*, London, Pan Books, 1978.

Nonémbo Tierno, *Les Crapauds Brousse*, Paris, Seuil, 1979.

Soyinka Wole, *Five Plays*, London, Oxford University Press, 1964.

Soyinka Wole, *The Interpreters*, London, Heinemann, 1970.

b) Monographies et études littéraires

Anozie Sunday O., *Sociologie du Roman Africain*, Paris, Aubier, 1970.

Breidlid Anders, *Resistance and Consciousness in Kenya and South Africa*, Berlin, Peter Lang, 2002.

Coussy Denise, *La Littérature Africaine Moderne au Sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000.

Diop David, *Coup de Pilon*, Paris, Présence Africaine, 1973.

Duerden Dennis, *African Art and Literature: The invisible Present*, London, Heinemann, 1977.

Fanon Frantz, *Les Damnés de la Terre*, Paris, Maspero, 1968.

Fanon Frantz, *Peau Noire Masques Blancs*, Paris, Editions du Seuil, 1952.

Fiawoo D. K., *Peuples du Golf du Benin*, Paris, Karthala, 1984.

Gakwandi Shatto Arthur, *The Novel and Contemporary Experience in Africa*, London, Heinemann, 1977.

Gros De Beler Aude, *Les Anciens Egyptiens*, Paris, Errance, 2003.

Hatch John, *Nigeria: A History*, London, Secker and Warburg, 1971.

Kenyatta Jomo, *Facing Mount Kenya*, London, Heinemann, 1979.

Kenyatta Jomo, *Au Pied du Mont Kenya*, Paris, Maspero, 1973.

Lefort René, *L'Afrique du Sud. Histoire d'une Crise*, Paris, Maspero, 1977.

Lindfors Bernth, *Folklore in Nigerian Literature*, New York, Africana Publishing Company, 1973.

Mc Ewan Neil, *Africa and the Novel*, London and Basingstoke, MacMillan, 1983.

Morell Karen L., *In person: Achebe, Awoonor, and Soyinka*, Institute for Comparative and Foreign Area Studies (University of Washington), Seattle, 1975.

Mühlmann W. E., *Messianismes Révolutionnaires du Tiers Monde*, Paris, Gallimard, 1968.

Nathan Tobie et Stengers Isabelle, *Médecins et Sorciers*, Paris, Sanofi-Synthélabo, 1999.

Nathan Thobie, *L'Influence qui guérit*, Paris, Odile Jacob, 2001.

Naumann Michel, *De l'Empire Britannique au Commonwealth des Nations*, Paris, Ellipses, 2000.

Naumann Michel, *Les Nouvelles Voies de la Littérature Africaine et de la Libération*, Paris, L'Harmattan.

Nkosi Lewis, *Tasks And Masks: Themes and Styles of African Literature*, Burnt Hill, Longman, 1981.

Ortigues M. et Ed., *Oedipe Africain*, Paris, Union Générale d'Édition, 1973.

Palmer Eustace, *An Introduction to the African Novel*, London, Heinemann, 1972.

Puis Ngandu Nkashama, *Écritures et Discours Littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1989.

Puy-Denis Patrick, *Le Ghana*, Paris, Karthala, 1994.

Raponda Walker André, Roger Sillans, *Rites et Croyances des Peuples du Gabon*, Libreville, Editions Raponda Walker, 2005.

Remy Mylène et Jean Claude Klotchkoff Jean-Claude, *Le Ghana Aujourd'hui*, Paris, Jaguar, 1992.

Seillan Jean-Marie, *Aux Sources du Roman Colonial*, Paris, Karthala, 2006.

Soyinka Wole, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

Thomas L. V. & Luneau R., *La Terre Africaine et ses Religions*, Paris, L'Harmattan, 1980.

Veit-Wild Flora, *Writing Madness*, Oxford, James Currey, 2006.

c) Thèse

Abdouraman Ismaïl, *Aspects du Fantastique et Romans Négro-Africains*, Perpignan, Université de Perpignan, 2003.

d) Articles

Herskovits Melville J., « La structure des religions africaines », in *Colloque sur les religions*, Paris, Présence Africaine, 1962.

2. Ouvrages de Référence

a) Monographies et études littéraires

Abdallah Martine, *Vers une Pédagogie Interculturelle*, Paris, Anthropos, 1996.

Aubrit Jean-Pierre, *Le Conte et la Nouvelle*, Paris, 2002.

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Bakhtine Mikhaïl, *L'Oeuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, 1970.

Barthes Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970.

Barthes Roland, *Oeuvres Complètes*, t.1, 1942-1965, Paris, Seuil, 1993.

Camus Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.

Canguilhem Georges, *Le Normal et le Pathologique*, Paris, Presse Universitaire de France, 1994.

Cholet Achour Christiane, *Etats et Effets de la Violence*, Cergy-Pontoise, Université de Cergy Pontoise Centre de Recherche Texte/Histoire, 2005.

Deleuze Gilles, *La Logique du sens*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969.

Desroche Henri, *Sociologie de l'Espérance*, Calmann-Lévy, Paris, 1973.

Eliade Mircea, *Aspects du Mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

Eliade Mircea, *Le Mythe de l'Eternel Retour*, Paris, Gallimard, 1969.

Eliade Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1987.

Felman Shoshana, *La Folie et la chose Littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

Foucault Michel, *Folie et Dérailson, Histoire de la Raison à l'Age Classique*, Paris, Gallimard, 1972.

Gabel Joseph, *Sociologie De l'Aliénation*, Paris, P.U.F., 1970.

Hamon Philippe, *L'ironie Littéraire*, Paris, Hachette, 1996.

Hily M. et Lefebvre M., *Identité Collective et Altérité (Colloque de l'ARIC à Montréal, 1996)*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Holy Bible New International Version, Colorado Spring, International Bible Society, 1984.

Kaufman Pierre, *L'Apport Freudien*, Paris, Bordas, 2003.

Kierkegaard Sören, *Le Concept d'Ironie*, Paris, Editions de l'Orante, 1975.

Lévi-Strauss Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Press Pocket, 1984.

La Sainte Bible, Paris, Société Biblique de Genève, 1979.

Mannoni O., *Le racisme Revisité*, Paris, Denoël, 1997.

Marcuse Herbert, *Eros et Civilisation*, Paris, Editions de Minuit, 1963.

Mares Petre, *Jean-Paul Sartre ou les Chemins de l'Existentialisme*, Paris, L'harmattan, 2006.

Nathan Tobie, Isabelle Stengers, *Médecins et Sorciers*, Paris, Sanofi-Synthélabo, 1999.

Pont-Humbert Catherine, *Dictionnaire des Symboles des Rites et des Croyances*, Paris, Lattès, 1995.

Rohu Jean, *Les Etudes Littéraires Méthodes et Perspectives*, Paris, Nathan, 1993.

Rouillard Philippe, *Histoire de la Pénitence des Origines à nos Jours*, Paris, Cerf, 1996.

Saint Augustin (Pierre Champagne Labriolle; Jacques Perret), *La Cité de Dieu*, Paris, Garnier Frères, 1960.

Saïd Edward, *Culture et Impérialisme*, Paris, Fayard Le Monde Diplomatique, 2000.

Toumson Roger, *Mythologie du Métissage*, Paris, Presse Universitaire de France, 1998.

Védrine Hélène, *Philosophie et Magie à la Renaissance*, Paris, LGF, 1996

Verdiglione Armando, *La Violence : Actes du Colloque de Milan I*, Paris, Union Générale d'Editions, 1978.

Vernette Jean, *La Réincarnation*, Paris, Press Universitaire de France, 1995.

c) Article

Eco U., entretien dans *Le Magazine Littéraire*, 262, Février 1989.

D) Sites internet

http://www.oulala.net/Portail/article.php3?id_article=1297

<http://bmrc.berkeley.edu/people/ladzekpo/Intro.html>

39-<http://www.librairie-compagnie.fr/afrique-sud/auteurs/head.htm>

INDEX

A) Auteurs

Abdallah	125, 292	Breidlid	60, 290
Abdouraman Ismaïl	21, 291	Brown Lloyd W.	288
Abrahams Cecil A.	287	Bu-Buakei Jabbi.....	151, 288
Abrahams Peter	290	Campbell.....	268, 287
Achebe Chinua	98, 286, 287	Camus	176, 201, 202, 292
Anozie	29, 210, 290	Canguilhem.....	273, 292
Anyidoho Kofi.....	259, 288	Carim	15, 290
Armah.....	11, 16, 73, 77, 83, 85, 113, 176, 179, 181, 183, 184, 193, 196, 208, 231, 232, 249, 250, 253, 256, 259, 262, 263, 278, 279, 282, 284, 286, 287, 288, 289	Caroll	48, 287
Assensoh.....	208, 287	Champagne	91, 293
Aubrit	22, 292	Cholet Achour.....	292
Ayivor Kwame	288	Colm Hogan.....	167, 169, 288
Bakhtine	73, 98, 107, 292	Conrad.....	7, 230, 288, 290
Bardolphe	131, 287	Coussy.....	14, 15, 21, 49, 290
Barthes.....	130, 181, 255, 264, 292	Deleuze	230, 292
Beard Linda Susan	287	Desroche	141, 142, 144, 292
		Diop	14, 290
		Duclos	86, 288
		Duerden.....	30, 31, 93, 210, 290

Eibun Modupe Kolawole.....93, 188, 288
 Eco.....222, 293
 Eliade....189, 232, 233, 236, 238, 239, 256,
 262, 292
 Emenyonou.....21, 41, 287
 Fankua233, 287
 Fanon.....12, 109, 118, 130, 131, 134, 135,
 137, 162, 165, 290
 Felman.....19, 160, 292
 Fiawoo.....127, 290
 Foucault.....7, 159, 282, 292
 Fraser.....181, 184, 287
 Gabel175, 185, 203, 292
 Gakwandi Shatto290
 Gardner.....165, 166, 288
 Goldblatt.....95, 234, 287
 Gros De Beler.....106, 290
 Hamilton.....230, 288
 Hamon74, 76, 292
 Harrow.....133, 159, 288
 Hatch124, 290
 Herskovits.....211, 292
 Hily.....138, 292
 Hountondji Tolofon.....193, 288
 Johnson.....119, 250, 288
 Kaufman57, 292
 Kenyatta8, 9, 63, 138, 139, 220, 290
 Kierkegaard74, 85, 86, 91, 92, 200, 282,
 292
 Klotchkoff88, 237, 291
 Lefebvre138, 292
 Lefort.....169, 290
 Lessing15, 166, 290
 Lévi-Strauss.....8, 292
 Lindfors 22, 23, 49, 51, 121, 232, 236, 244,
 245, 287, 291
 Luneau217, 291
 Lutz.....70, 149, 288
 Mannoni11, 134, 293
 Marcuse.....11, 12, 162, 293
 Marechera Dambudzo.....290
 Mares179, 293
 Margree.....273, 274, 288
 Mc Ewan.....291
 Monsarrat.....118, 290
 Morell79, 241, 291
 Mühlmann.....138, 139, 291
 Nathan....11, 32, 56, 61, 76, 227, 262, 291,
 293
 Naumann.....4, 30, 38, 133, 291
 Ngugi ...16, 55, 63, 70, 113, 117, 122, 123,
 131, 132, 136, 139, 140, 150, 208, 216,
 217, 220, 222, 230, 231, 281, 282, 283,
 284, 286, 287, 288, 289
 Nkosi.....119, 270, 287, 291
 Nonémbo.....11, 290
 Ogede.....83, 289
 Ortigues.....10, 65, 291
 Palmer136, 145, 291
 Perret.....91, 293
 Ping Tang Soo.....140, 289
 Pont-Humbert 94, 197, 237, 238, 242, 243,
 248, 293
 Puis Ngandu Nkashama.....10, 291
 Puy-Denis190, 291
 Raponda Walker63, 291
 Remy.....88, 291
 Rohu.....32, 51, 76, 293

Rose.....	97, 289	Thomas L. V.	291
Rouillard.....	218, 293	Toumson	167, 293
Saïd.....	130, 132, 293	Védrine	173, 230, 293
Sanders	287	Veit-Wild	98, 118, 291
Seillan.....	120, 133, 134, 291	Verdiglione	211, 293
Sillans	63, 291	Vernette.....	102, 293
Soyinka.....	10, 11, 13, 37, 79, 99, 214, 241, 245, 250, 252, 257, 290, 291	Vigne.....	272, 286
Steele	77, 289	Whyte....	183, 233, 250, 253, 263, 264, 287
Stengers	11, 56, 291, 293	Willemse	191, 201, 289
		Wright.....	46, 196, 256, 289

B) Oeuvres littéraires

<i>A Gesture of Belonging</i>		<i>Golden City</i>	15, 290
<i>Letters from Bessie Head, 1965-1979</i>		<i>Heart of Darkness</i>	7, 290
.....	272, 286	<i>Homecoming</i>	
<i>A Grain of Wheat</i>	1, 16, 54, 61, 119, 130, 132, 140, 145, 148, 149, 151, 159, 195, 216, 217, 219, 220, 225, 230, 265, 277, 286, 288, 289	Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics....	208, 286
<i>A Question of Power</i>	1, 16, 97, 112, 119, 159, 161, 162, 168, 266, 286, 289	<i>La Logique du sens</i>	230, 292
<i>A Woman Alone</i>	276, 286	<i>Le Concept d'Ironie</i>	86, 292
<i>Arrow of God</i> ..	1, 15, 20, 24, 39, 41, 42, 49, 119, 210, 226, 286	<i>Le Mythe de Sisythe</i>	202, 292
<i>Black Sunlight</i>	99, 290	<i>Les Crapauds Brousse</i>	11, 290
<i>Coup de Pilon</i>	14, 290	<i>Les Damnés de la Terre</i>	12, 118, 290
<i>Fragments</i>	1, 16, 73, 74, 83, 85, 96, 113, 175, 176, 196, 203, 249, 250, 257, 286, 288, 289	<i>Myth, Literature and the African World</i>	37, 250, 291
<i>Girls at War and other Stories</i>	19, 286	<i>Night of my Blood</i>	117, 286
		<i>Path of Thunder</i>	117, 290
		<i>Peau Noire Masques Blancs</i> ..	12, 109, 135, 137, 165, 180, 290
		<i>The Breast of the Earth:</i>	

<i>A Survey of the History, Culture and Literature of Africa South of the Sahara</i>	93, 286	<i>The Tribe That Lost Its Head</i>	118, 290
<i>The Grass is Singing</i>	15, 290	<i>Things Fall A part</i>	286
<i>The Healers</i>	11, 286	<i>This Earth, My Brother</i>	1, 6, 16, 73, 85, 92, 96, 113, 119, 126, 175, 196, 203, 233, 241, 258, 286, 289
<i>The Interpreters</i>	13, 99, 290	<i>Weep Not Child</i>	117, 286
<i>The River Between</i>	117, 286	<i>When Rain Clouds Gather</i>	266, 267, 286
<i>The Role of the Writer in a new Nation</i> ...	9, 287	<i>Why Are We So Blest?</i>	85, 250, 286, 288

Le roman africain anglophone publié pendant les années 60 et 70 aborde le thème de la folie avec ingéniosité. Notre investigation littéraire s'intéresse d'abord aux conceptions de la folie révélées par les romans tout en essayant de dévoiler les caractéristiques des personnages qui en sont atteints. Par ailleurs, nous mettons en lumière les griefs des auteurs, à travers la subtilité des textes, qui imputent à la colonisation et au néo-colonialisme la responsabilité de l'effondrement psychique de leurs personnages. Enfin, nous nous penchons sur la fonction thérapeutique de ces œuvres qui puisent largement dans l'héritage culturel africain et occidental. Le corpus d'étude est composé d'œuvres qui représentent parfaitement le continent africain : *Arrow of God* (Achebe), *A Grain of Wheat* (Ngugi), *This Earth My brother...* (Awoonor), *Fragments* (Armah), *A Question of Power* (Head).

Title: Madness in the African Novel of English expression

The African novel of English expression published during the 60's and the 70's tackles the theme of madness creatively. Our literary investigation is first focused on the meanings of madness in literary texts and the characteristics of characters suffering from it. Then we highlight the grievances of the authors, through the subtlety of their texts, as they hold colonialism and neo colonialism responsible for the psychic disintegration of their main protagonists. At last, we put out the therapeutic function of these literary works which draws largely from the African and European cultural heritage. The corpus is made of works perfectly representing the African continent: *Arrow of God* (Achebe), *A Grain of Wheat* (Ngugi), *This Earth, My Brother...* (Awoonor), *Fragments* (Armah), *A Question of Power* (Head).

Discipline: Littérature africaine d'expression anglaise

Mots-clés: Folie – Aliénation – Colonisation - Néo-colonialisme – Racisme - Littérature africaine - Littérature post-coloniale – Armah – Achebe – Awoonor – Ngugi – Head

Key-words : Madness – Alienation – Colonialism – Neo-colonialism – Racism - African Literature - Postcolonial Literature – Armah – Achebe – Awoonor – Ngugi – Head

UFR LANGUES : Site des chênes 33 bd du Port 95011 Cergy-Pontoise Cedex