UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

UNIVERSITE NANCY 2

U F R DE LETTRES

École Doctorale - « Langages, Temps, Sociétés »

LA REPRESENTATION DE LA MORT DANS LE ROMAN NEGRO-AFRICAIN D'EXPRESSION FRANCAISE

THESE DE DOCTORAT NOUVEAU REGIME

Présentée et soutenue publiquement le 19 mars 2004

Par

CLEMENT MOUPOUMBOU

Directeur de thèse :

Monsieur **Gilles ERNST,** Professeur à l'Université Nancy 2 ;

Jury

Madame, **Catherine MAYAUX**, Professeur à l'Université de Besançon ;

Monsieur, **Bernard MOURALIS,** Professeur Emérite à l'Université de Cergy-Pontoise ;

Monsieur, **Georges NGAL,** Professeur Associé à l'Université de Paris IV, Professeur Emérite à l'Université de Kinshassa ;

Madame, **Françoise SUSINI-ANASTOPOULOS**, Professeur à l'Université Nancy 2 .

Remerciements

Je n'ai pas besoin de tenir des propos élogieux à l'endroit de tous ceux qui de près ou de loin ont apporté une contribution concrète et décisive dans l'aboutissement de ce travail. C'est dans le silence que j'apprécie le mieux leur concours. J'ai bien conscience de l'indigence des mots pour caractériser certaines situations concrètes de la vie.

Cependant, cela ne m'empêche pas de rendre ici un hommage à Madame Isabelle DEVERDUN et René DEVERDUN puisqu'il s'est agi véritablement d'une rencontre entre nous, une rencontre certes imprévue, mais qui avec le recul apparaît à mes yeux comme nécessaire.

Gratitude

J’exprime ma gratitude à mon directeur de thèse le Pr Gilles Ernst, pour sa patience et pour la rigueur insufflée.

« Aujourd'hui, je sais que la liberté est dans la mort ».

Sony Labou Tansi

« La grande mort que chacun porte en soi,

elle est le fruit autour duquel tout change ».

Rilke

INTRODUCTION

Dans le roman négro-africain d'expression française, la mort tient le tissu narratif, elle ne fait pas l'objet d'une simple évocation mais constitue le point où aboutissent les tensions du récit. Elle est non seulement l'*incipit,* mais encore la clausule du récit dans *Les Soleils des indépendances.* Elle est l'événement dominant du *paratexte* qui annonce la mort de Toundi dans *Une vie de boy*. Dès cet avant texte, nous savons que le héros est mort. La suite raconte la vie du jeune homme au Cameroun pendant la période coloniale. La mort donne cohérence à deux récits apparemment hétérogènes dans *Un piège sans fin*, et devient de ce fait leur point de transition. Les conditions mêmes de sa naissance (la violence du système colonial), et celles de son plein essor (les régimes dictatoriaux qui ont suivi), prédisposent cette littérature à mettre en relief les absurdités des systèmes entraînant la mort abominable et « inutile » des personnages. Cette littérature qu'on a souvent qualifiée d'engagée ne pouvait manquer de mettre en scène la mort tragique des héros.

Ce qui frappe, même en parcourant le roman négro-africain d'expression française, c'est l'omniprésence de la mort à travers le récit fictionnel. Non moins marquant est le manque de travaux consacrés à la mort qui fait contraste avec son importance. A notre connaissance[1] on ne dénombre comme étude qu'un Mémoire de Maîtrise[2] consacré à la représentation de la mort, encore qu'elle ne s'intéresse qu'au cas bien précis du théâtre.

[1] Le ficher central de Thèses de Nanterre ne présente pas de travaux consacrés à la mort dans le roman négro-africain d'expression française jusqu'en 1998.

[2] Vibert, Marie-Noëlle, Mémoire de Maîtrise : *La Représentation de la mort dans le Théâtre de Wolé Soyinka et de Sony Labou Tansi* , sous la direction de M. Jacques Chevrier, Université Paris III, U F R. de Littérature Générale et Comparée, Année 1992-1993, 132 p.

Notre recherche vient donc, d'abord, combler le manque d'étude sur la mort dans le roman négro-africain. De plus, elle saisit l'état actuel des sociétés africaines et le mouvement de leur évolution, là où l'ethnologie ne considérait que la *synchronie,* non sans un certain exotisme, dans ce retour aux sociétés dites primitives. Au contraire, le roman exprime les tensions de la société contemporaine, ses fantasmes, la façon dont elle se représente l'avenir puisque la pensée de la mort - la manière dont elle a à se prémunir de l'angoisse de la mort par exemple - décrit son approche de l'existence.

Notre recherche porte en effet sur *La Représentation de la mort dans le roman négro-africain d'expression française.* Les termes de son intitulé sont sujets à controverse ou, pour le moins, ne se laissent pas saisir aisément. En effet, qu'est-ce qu'une représentation ? Qu'est-ce que la mort ? Qu'entend-on par « littérature négro-africaine » ? S'agit-il d'une donnée géographique ? culturelle ? Ne procède-t-on pas à une globalisation rapide là où des nuances fortes s'expriment pour laisser s'imposer des littératures nationales ? D'emblée, nous sommes invité à démêler toutes ces notions.

Nous pouvons cependant nous accorder sur le fait qu'une littérature d'expression française a la langue française comme mode d'expression ; les œuvres sont donc écrites en français.

Le débat sur la pertinence de la notion de « littérature négro-africaine » est souvent revenu à travers les textes critiques. En son temps, Lylian Kesteloot associait les facteurs géographiques aux facteurs culturels. Il s'agissait alors des Noirs du Sud du Sahara, pour ne pas avoir à les confondre avec les Noirs de Malaisie ou de la Nouvelle Guinée. Il fallait

apporter une autre précision : le terme « négro-africain » est préférable selon Kesteloot puisqu'il ne s'agit pas des « nègres » de la diaspora. Toutefois, les oeuvres artistiques de cette même diaspora « conserve[nt] les caractères de l'Afrique originelle. Ceci est, poursuit Kesteloot, plus sensible encore dans la musique : qui niera par exemple l'africanité du jazz ou des rythmes cubains ? » [3] « Et pourquoi spécifie-t-on la race ? » [4] La réponse à cette question, que Kesteloot pose, lui permet de déterminer l'objet et le champ de son étude.

Nous partons d'une observation d'Épicure dans la *Lettre à Hérodote*, observation selon laquelle tous les individus d'un même peuple sont peu ou prou soumis à des mêmes conditions d'affection, de sensations à peu près semblables, inhérentes aux conditions géographiques et climatiques, à l'identité des objets perçus. En effet, nous n'avons pas les mêmes affections, nous n'avons pas le même vocabulaire selon la richesse ou la pauvreté de ces affections, dans la mesure où chacune d'elles est liée aux conditions de notre expérience. Et les conditions de notre expérience ne sont pas les mêmes suivant la diversité des lieux. C'est ainsi qu'Épicure écrit : « la nature même des hommes, subissant selon chaque peuple des affections particulières et recevant des images particulières, faisant ressortir d'une manière particulière sous l'effet de chacune des affections et images, de sorte

[3] Kesteloot, Lylian, *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*, Paris, EDICEF, Nouvelle édition, 1992, p. 5.

[4] Kesteloot, *Anthologie négro-africaine*, *op. cit*., p. 5 Il y a deux débats qu'il importe de distinguer : 1°/ le débat sur la pertinence du terme « négro-africain ». On trouve en effet à travers les titres des ouvrages critiques une instabilité notionnelle : on a des termes comme « *Littérature nègre* (ou noire) *de langue française* (ou anglaise), *littérature négro-africaine*, *littérature africaine écrite* ou encore *littérature néo-africaine.* » Cf. Guy Ossito Midiohouan, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 14-42 ; 2°/ Le débat sur la validité et la viabilité de cette littérature moderne qui s'exprime dans la langue du colonisateur. Il est essentiellement formulé par cette question : « Y a-t-il une littérature négro-africaine de langue française ? » Cf. Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 205-209.

qu'enfin il y ait la différence entre les peuples suivant les lieux ». [§75-76] Ces remarques d'Épicure ont l'avantage de rendre solidaires les conditions d'affection des peuples et les conditions de possibilités du langage, devenant finalement les modalités de leur détermination d'une région à l'autre. Or c'est bien par le langage que se structure la représentation du monde d'un peuple, représentation qui lui permet de bâtir une civilisation. Dès lors, il est recevable de parler d'un roman « négro-africain », de la représentation de la mort dans son expression littéraire en raison même de la parenté des langues négro-africaines. Elle devrait être décisive dans les recherches linguistiques et anthropologiques pour conclure à *L'Unité culturelle de l'Afrique noire.*[5]

Revenons au terme de base, ce dont une certaine littérature exprime la représentation : la mort. La mort est la cessation de la vie. La mort ponctue la phase terminale de notre vie. Il y a la mort biologique de l'homme (on peut mourir de mort douce ou de mort violente). Mais nous avons aussi la mort

[5] Diop, Cheikh Anta, *L'Unité culturelle de l'Afrique noire*, Paris, Présence Africaine, 1959. Dans cet ouvrage la linguistique comparée vient toujours corroborer les arguments historiques et sociologiques. « C'est à l'occasion des langues bantu que se fit jour l'idée que les relations de parenté existent entre quelques langues du continent noir. L. Homburger rappelle que les premiers voyageurs portugais avaient constaté que les indigènes de la côte angolaise pouvaient communiquer avec ceux de la côte orientale du Mozambique. Les missionnaires portugais qui ont circulé à l'intérieur de l'Afrique australe au cours du XVIIIe avaient reconnu l'unité linguistique de cette région. » Maurice Houis, *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*, P U F, 1971, p. 35 Ce qui n'était que des faits empiriques a fait l'objet d'une étude approfondie aujourd'hui : « Le monde négro-africain moderne a une histoire, non seulement culturelle, matérielle, intellectuelle, mentale, sociologique, artistique, littéraire, religieuse, philosophique, mais encore et avant tout une histoire linguistique qui suppose l'unité profonde de toutes les langues négro-africaines autochtones. Des concordances caractéristiques comme celles qui viennent d'être entrevues (*bw bin, bu bon*) sont autant des preuves probantes pour affirmer, sur le plan linguistique, que toutes les langues nègres de l'Afrique, depuis la Vallée du Nil, reposent sur une même langue originelle. En 1925, Antoine Meillet, toujours clairvoyant, n'avait pas hésité à dire son sentiment sur le problème qui nous préoccupe : « Mais, dès maintenant, on a notamment l'impression que toutes les langues nègres de l'Afrique reposent sur une même langue originelle. » Aujourd'hui, c'est-à-dire plus de cinquante ans après cette impression du grand linguiste français, indo-européaniste de talent, l'étude donne entièrement raison à Meillet : l'égyptien ancien est pour les langues négro-africaines dans leur ensemble ce que fut le sanscrit pour les langues occidentales. », Théophile Obenga, *Origine commune de l'égyptien ancien, du copte et des langues négro-africaines modernes*. *Introduction à la linguistique historique africaine*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1993, p. 108.

symbolique, attribuée aux objets ou aux phénomènes sociaux (la mort d'une civilisation, par exemple). La mort désigne ensuite l'au-delà, elle est associée au pays des Ancêtres chez les Négro-africains. Elle représente pour le musulman et le chrétien le lieu où l'on rencontre Dieu. Cette acception qui relève de l'eschatologie est étroitement liée à la croyance, à la foi que le fidèle témoigne en Dieu. D'une manière ou d'une autre, et même chez le non croyant, l'imaginaire entretient l'idée que « les morts se trouvent quelque part ». Aussi l'imaginaire représente-t-il la mort sous les traits d'un personnage à travers le récit fictionnel : la femme amante selon Laurent Owondo ou le tireur à gages toujours à l'affût d'après Tati-Loutard. Dans tous les cas, c'est « une puissance qui tue »[6] pour reprendre une expression de Michel Guiomar. Toutes ces définitions nous laissent souvent dubitatifs. Enfin, nous avons « le concept de mort, non-être ou négativité, qu'on ne représente qu'à partir d'une définition de ce qu'« être » veut dire ». [7]

La réalité du cadavre et l'action dissolvante de la mort sont indéniables. Le cadavre, celui d'autrui, nous informe par analogie de notre fin dernière qui interviendra à un moment donné. Ce savoir empirique qui s'impose à nous comme « certitude absolue » selon Heidegger est aussitôt voilé ; l'être même de la mort se dérobe à notre saisie, la raison ne parvient pas à le cerner et à le définir rigoureusement.

On est en droit d'attendre une définition rigoureuse d'un ouvrage qui va droit au but puisque son titre est précisément la question que nous nous

---

[6] , Michel Guiomar, *Principe d'une esthétique de la mort*, cité par Gilles Ernst, « La Mort », in *Dictionnaire des Mythes féminins*, Paris, Editions du Rocher, 2002, p. 1367.

[7] ERNST, Gilles, *Ibid*., p. 1367.

posons tous : *Qu'est-ce que la mort ?*[8] D'autant plus qu'il se réclame du discours philosophique et tranche de surcroît avec les formulations habituelles (*La Mort*, Jankélévitch, *La Mort et le Temps*, Lévinas, etc.). Roland Quilliot anticipe sur notre déception et introduit une notion qui sans être originale situe le discours sur ou à propos de la mort. Ainsi peut-il écrire : « si de la mort même il n'existe nulle expérience, la conscience de la mort, elle, imprègne la totalité de notre existence – de toutes les activités et de toutes les expériences humaines, du travail, de la science, de la politique, de l'art, de l'amour, on ne peut dire sans invraisemblance apparente qu'elles sont une réponse à la menace de la mort ».[9] L'ensemble des expériences et l'étendue des activités humaines présentes et à venir ne donnent pas pour autant une définition rigoureuse de la mort, ni en compréhension ni en extension.

Pourtant, la remarque de Roland Quilliot ne manque pas d'intérêt. Il y a comme un mouvement de flux et de reflux de la pensée qui, se heurtant à la mort comme l'inconnaissable même, revient au domaine du vivant saisissable et maîtrisable pour enrichir la vie de nouvelles expériences ou d'activités jusque là inconnues afin de la préserver de l'action dissolvante de la mort. Ainsi s'opère-t-il un déplacement de la question ; il ne s'agit plus pour nous de nous poser la question « qu'est-ce que la mort ?», mais celle-ci : comment la représentation de la mort ne donnant pas lieu à une réalité objective représentable, la pensée en vient-elle à enrichir l'expérience du vivant par les fantasmes qu'elle crée, l'ordonnancement du monde par des

---

[8] Quilliot, Roland, *Qu'est-ce que la mort ?,* Paris, Armand Colin, 2000. L'auteur enseigne la philosophie à l'Université de Dijon.
[9] Quilliot*, Ibid*., p.10.

actes de langage et les rituels funéraires ? Comment le roman reprend-il à son compte cet héritage de l'Afrique traditionnelle que bien des travaux en ethnologie et anthropologie, surtout, ont reconnu comme un des aspects, parmi tant d'autres, de la spécificité des sociétés négro-africaines ?

En d'autres termes,

> La connaissance de la chose ne s'explique que par la fonction représentative de l'idée : l'idée est ce qui, en l'absence de visée directe de la chose, se tient en lieu et place de celle-ci. La représentation n'assure pas seulement la lieutenance de la chose, mais elle est aussi ce qui *rend présent* en s'interprétant comme une réitération de la présence même de la chose. La représentation est donc à la fois, mais paradoxalement, ce qui substitue et ce qui accomplit la présence. L'idée claire et distincte est immédiatement indexe de la chose et en délivre l'essence réelle.[10]

En l'absence d'un objet extérieurement représentable – la mort n'a pas d'autre donnée objective que le cadavre – le mécanisme de la représentation enclenché n'est pas littéralement infécond ; il aboutit à la prise de conscience que notre vie a une fin et devient une méditation sur l'existence. La représentation est ainsi la modalité même de la connaissance[11] puisque sa procédure est solidaire de l'avènement du langage. A l'article « mort », dans son *Dictionnaire de la mort*[12], Robert Sabatier nous dit qu'il est l'ensemble de tous les autres mots, donc du langage. Et en raison de

[10] Bardout, Jean-Christophe, *Malebranche et la métaphysique*, P U F, 1999, p. 74.
[11] « Il y a représentation lorsque ce en quoi la chose est connue n'est plus simplement un moyen, une médiation transparente vers la chose, mais devient le terme unique de la connaissance : « Qu'est-ce qu'une théorie de la représentation ? Une théorie qui pense le rapport à une chose ou à une série de choses extérieures à partir de contenus mentaux, comme des copies internes ou '' des peintures dans l'esprit'', ou qui attribue, comme chez Descartes et Spinoza, une réalité ''objective'' aux actes de l'esprit considérés comme des ''idées''. », *Malebranche et la métaphysique*, *op.cit*., p. 71-72.
[12] Sabatier, Robert, *Dictionnaire de la mort*, Paris, Albin Michel, 1967, 540 p.

l'identité des objets perçus, selon Épicure, notre rapport aux choses et au monde se détermine et inspire une culture, des mœurs et des mentalités particulières. Plutôt qu'une représentation qui rendrait observable l'être de la mort, il s'agit d'examiner ici la procédure de cette représentation qui engendre une culture particulière.

Il est de bon ton dans les recherches doctorales sur la littérature négro-africaine d'exposer les postulats théoriques d'une méthode - de préférence à la mode dans les universités occidentales - à partir de laquelle le discours peut-être évalué et acquérir une sorte de validité scientifique. Or même chez les spécialistes de la littérature négro-africaine, le recours aux méthodes d'analyse des textes littéraires pratiquées en Occident en vue de leur application sur les œuvres littéraires de l'Afrique au Sud du Sahara ne recueille plus l'adhésion presque spontanée d'une époque désormais révolue.

On apprécie clairement le malaise que le chercheur éprouve en appliquant les méthodes d'investigation des textes littéraires en usage en Occident sur les œuvres de la littérature négro-africaine dans l'avant-propos que Roger Chemain consacre à son étude sur *La Ville dans le roman africain :*

> Cet ouvrage, achevé en 1972, fut d'abord un travail universitaire. Nous nous décidons aujourd'hui de le livrer au public, non sans l'avoir allégé d'une partie de son appareil critique.

La tentation de le refondre entièrement fut grande, tant nous craignions, plus d'un lustre s'étant écoulé, de n'avoir fait qu'ajouter une étude critique d'inspiration sociologique à tant d'autres du même genre dont la littérature négro-africaine a déjà fait l'objet.

Nous nous en sommes cependant abstenu, pensant que le lecteur pourrait saisir directement, dans la dernière partie « LE HEROS ET LA VILLE », comment nous avons été amené à sentir les limites d'une telle perspective et à chercher d'autres voies, inaugurant, du moins le croyons-nous, l'application de la méthode psycho-critique de Charles Mauron à un écrivain négro-africain, en l'occurrence Ferdinand Oyono. Cette première tentative n'alla pas sans une raideur dont nous sommes aujourd'hui conscient.

Elle n'en a pas moins orienté le cours de nos recherches ultérieures. Dépassant la stricte orthodoxie freudienne, nous nous efforçons aujourd'hui, nous appuyant sur les travaux de théoriciens de l'Imaginaire tels que Bachelard et Gilbert Durand, ainsi que le corpus du savoir africaniste, d'aboutir à une vision anthropologique de la Littérature, négro-africaine en l'occurrence.[13]

Bien souvent l'inconfort d'une méthode annoncée, eu égard à la nature de l'objet d'investigation, le texte littéraire négro-africain, fait adopter au chercheur une approche « systémique ». On croit ainsi être à peu près dans le vrai en additionnant les méthodes. Ce n'est peut-être pas un fait isolé que le préfacier de l'ouvrage, J.B. Tati-Loutard, en vienne à cette remarque : « Les critiques africains sont depuis quelque temps, à la recherche d'une méthode d'approche typiquement nègre, qui devra leur permettre enfin, de traiter à l'africaine les auteurs africains, d'extraire pour ainsi dire la mélanine contenue dans leurs écrits ! »[14] Ce qui n'était encore que des impressions ou des précautions de critiques est aujourd'hui confirmé par l'ouvrage de Locha Mateso : *La Littérature africaine et sa*

[13] Chemain, Roger, *La Ville dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan et A C C T., 1981, p. 11.
[14] Chemain, *Ibid*., p. 5.

critique. Il ressort de cette étude - qui reprend l'ensemble des méthodes d'investigation des textes littéraires inspirées de l'Occident et appliquées aux œuvres littéraires négro-africaines - une difficulté à appliquer rigoureusement les postulats théoriques exposés dans la démarche critique. Très tôt le chercheur se rend compte des impasses auxquelles conduit sa méthode. « Il y a du reste un certain décalage entre ce que dit le critique africain à propos de la méthode qu'il compte utiliser (préalables théoriques) et la pratique critique qu'il adopte effectivement, et qui est une sorte de « syncrétisme » de plusieurs écoles ».[15]

Il faut peut-être repartir, comme le suggère Gadamer, du concept grec de méthode dont Hegel se réclame : « Sous le titre de « réflexion extérieure » il a critiqué le concept d'une méthode qui se réaliserait dans une action sur la chose à laquelle elle serait étrangère. La vraie méthode est à ses yeux l'agir de la chose même ». [16] Notre travail consiste « à ne pas intervenir de manière arbitraire dans la nécessité immanente de la pensée, avec les idées qui nous viennent et nous sont propres, ou au gré de telle ou telle représentation toute faite. La chose suit son cours et prend son développement, non certes sans que nous pensions ; mais penser veut dire précisément : déployer une chose selon sa logique propre ».[17]

Le recours à une « grille de lecture » éprouvée pour lire les oeuvres littéraires n'est plus une référence obligée. C'est ainsi que, pour notre recherche, nous partons des différentes manifestations de la mort dans le

[15] Mateso, Locha, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, A C C T. et Éditions Karthala, 1986, p. 220.
[16] Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, Éditions du Seuil, pour la traduction française, 1976 et 1996, p. 489.
[17] Gadamer, *Vérité et méthode, op. cit.,* p. 489.

roman plutôt que d'une méthode établie d'avance. Aussi la première partie entend rendre compte, sans être exhaustive, des différentes manifestations de la mort. Elle présente la mort dans le roman telle qu'elle nous a paru se manifester. Ici la préoccupation est de se rapprocher le plus possible de l'idée de l'observation préalable de « la chose même », de voir comment elle fonctionne.

La profonde mutation que l'Afrique n'a cessé d'opérer depuis l'avènement de la colonisation a introduit des changements notoires dans les mentalités. Tout particulièrement la valorisation de l'écriture et l'émergence d'une littérature écrite qui s'ajoutent à l'oralité comme trait de civilisation. Avec elle, le genre romanesque hérité de l'Occident a largement entamé la liquidation des mythes et des rites qu'on associe aux superstitions. On en arrive ainsi à une mort *déritualisée* à travers le récit fictionnel. Nous analysons ce premier constat dans la deuxième partie qui examine également la nature du discours romanesque autour de la mort.

Le discours sur la mort ou à propos de la mort dans les sociétés africaines est avant tout *parole* cathartique, donc une parole qui sourd de et agit d'abord de l'intérieur du corps et du corps social (sanglot, pleur, corps en transe), et dont la finalité est de rétablir l'ordre perturbé par la mort. Or, le discours que la littérature négro-africaine produit sur la mort se fait par la médiation de la langue de l'ancien colonisateur. Cette difficulté est perçue par l'écrivain, qui finalement fait vivre au personnage l'expérience de la transe et de la folie. Ceci permet au personnage de revenir à la parole

primordiale à travers laquelle la représentation de la mort laisse apparaître une vision du monde qui structure une civilisation particulière. Ici la structure formelle du récit n'est pas innocente : « Sarzan » de Birago Diop n'est pas seulement un conte, c'est aussi une poésie. C'est dans cette troisième partie que l'analyse se concentre sur la représentation de la mort dans la littérature négro-africaine d'expression française.

L'évolution des mentalités sur la mort et la réflexion sur le langage sont le fil conducteur de notre travail.

Il est évident que le corpus retenu ne couvre pas l'ensemble du roman négro-africain d'expression française. Bien que relevant des choix personnels, les romans analysés dans ce travail sont assez représentatifs pour rendre raison du projet inscrit par le titre de notre recherche.

PREMIERE PARTIE

APPROCHE DE LA MORT DANS LE ROMAN

Notre première partie entend rendre compte des différentes manifestations de la mort dans le roman. A travers les titres des romans, nous pouvons conjecturer la mort du héros. Certains titres portent même le mot. Il en est ainsi du roman de Tati-Loutard, *Le Récit de la Mort* et de *La Mort faite homme* de Pius Ngandu Nkashama. En comparant le début du roman à la fin, nous remarquons un rapport étroit entre l'*incipit* et la mort à venir du héros. Nous pouvons donc dire que de l'*incipit* à la clausule le récit est encadré par la mort. Reste à voir ce qui se passe au sein du récit à proprement parler. Nous allons en premier lieu considérer une catégorie de récit dit « prédictif », selon la terminologie de Gérard Genette. Il s'agit en l'occurrence des présages de mort. Ces récits annoncent la mort prochaine du héros. Il s'agira précisément de Fama dans *Les Soleils des indépendances*, de Wangrin dans *L'Etrange destin de Wangrin* et du roi dans *Le Roi miraculé*. L'étude de ces récits fait apparaître les prises de position des écrivains, essentiellement critiques, vis-à-vis de la société traditionnelle. Ces récits laissent entrevoir l'effondrement des mythes et l'abandon des rites que nous étudierons dans notre deuxième partie.

Dans le deuxième chapitre, les rapports entre la mort et les différents personnages vont retenir notre attention. Notamment la relation entre le personnage de la prostituée et la mort. Dans la mesure où la femme est la base et le dernier rempart dans les sociétés négro-africaines (Cf. Cheikh Anta Diop, *L'Unité culturelle de l'Afrique noire*, 1959), la fragiliser c'est courir le risque du péril collectif, de l'effondrement de la société. C'est ainsi que la femme apparaît comme une victime de la prostitution et de la mort qui souvent en découle dans le roman. Et si le rempart essentiel de la société est

brisé, on peut donc aisément pronostiquer la mort du héros. Cela nous amènera à examiner les rapports entre la mort et le héros. Mais d'ores et déjà, nous pouvons dire que le contexte socio-discursif que nous présente le roman, celui des dictatures sanglantes qui favorisent l'effondrement des valeurs et l'anomie généralisée, n'est guère propice à la vie. D'où la mort de la prostituée et/ou du héros, qui bien souvent intervient dans des conditions abominables.

En tant que témoin privilégié de la société dans laquelle il vit, l'écrivain fait ressortir à travers sa création les dangers auxquels la société s'expose à court ou moyen-terme. Ce faisant, il tient un discours sur la mort qui nous renseigne sur ses rapports avec elle. Nous terminerons donc ce deuxième chapitre en nous intéressant à la manière dont l'écrivain appréhende la mort.

CHAPITRE I

Les différentes manifestations de la mort dans le roman

1. Les titres annonçant la mort
2. L'incipit et la mort à venir
3. Les présages de mort
4. Temps et espace
5. Les différentes formes du mourir

1. Les titres annonçant la mort

Le roman africain d'expression française prend véritablement son essor après le cri de douleur que lance la poésie de la Négritude, cri qu'il amplifie à travers différents titres. Un regard sur la titrologie se heurte d'emblée au *Voile ténébreux*[18] qui présage *Une aube incertaine*[19], titre que nous devons à Moussa Konaté. C'est que, dès l'*incipit*, s'énoncent les prémices d'une mort à venir. Y aurait-il une programmation fatale du héros ? On constate toutefois que dans nombre de romans le héros meurt. Ainsi *d'Une vie de boy*[20], où le jeune Toundi trouve la mort sur le chemin de la fuite. Dans *Les Soleils des indépendances*[21], Fama est mordu par le « caïman sacré », celui-là même dont on nous avait assuré qu'il protègerait le dernier des Doumbouya jusqu'à la fin des temps. Samba Diallo meurt au terme d'une quête spirituelle vaine. C'est *L'Aventure ambiguë* comme l'exprime si bien le titre. C'est un étrange destin que celui du héros dans ce roman. Wangrin meurt au cours d'une nuit orageuse, emporté dans un fossé par les eaux boueuses dans *L'Étrange destin de Wangrin.*[22]

[18] Fantouré, Mohamed-Alioun, *Le Voile ténébreux*, Paris, Présence Africaine, 1985,159 p.

[19] Konaté, Moussa, *Une aube incertaine*, Paris, Présence Africaine,1985, 218 p.

[20] Oyono, Ferdinand, *Une vie de boy*, Paris, Presses Pocket, 1970, 185 p.

[21] Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 208 p.

[22] Bâ, Hampaté, *L'Étrange destin de Wangrin*, Paris, Union Générale des Éditeurs, 1973 et 1992,454 p.

Les bouleversements socio-politiques et historiques de l'Afrique post-coloniale ne sont pas pour favoriser la sérénité, tant les changements qui s'opèrent sont rapides. Les nouvelles structures traduisent la tourmente de cette mutation, métaphoriquement suggérée dans *Ville cruelle*[23], avec son chapelet d'horreurs. Le nouvel espace, l'espace urbain, est propice à un certain vagabondage du héros, lequel a inspiré Georges Ngal dans son titre *L'Errance*[24]**.** Le héros en proie à des états de conscience névrotique sombre dans la folie. Il lui faut cependant vivre pleinement cette circularité d'une conscience tourmentée avant que n'intervienne la mort. Le parcours du héros l'installe dans une situation hybride, toute forme d'attache étant ruinée par l'obsolescence des structures culturelles, du fait de leur dysfonctionnement interne ou par des mutations trop rapides. Chez le héros sourd une crise existentielle. Il vit ce que V. Y. Mudimbe a appelé *L'Écart* [25]; situation limite d'une conscience tourmentée qui finit par sombrer dans la déréliction. Une telle situation présente un choix précaire qu'a bien vu Tchichellé Tchivéla : *L'Exil ou la Tombe.*[26]

L'excentricité du personnage doublement étranger au nouvel ordre socio-politique et finalement à lui-même est à comprendre dans ce que Thomas Melone a appelé : « l'initiation manquée ».[27] L'échec n'est plus imputable au seul héros mais aussi à l'écrivain dans ses rapports avec le milieu dans lequel il vit et avec la langue dans laquelle il écrit. Le principe

[23] Boto, Eza, *Ville cruelle,* Paris, Présence Africaine, 1971, 224 p.

[24] Ngal, Georges, *L'Errance*, Yaoundé, CLE, 1979.

[25] Mudimbe, V.Y. *L'Écart*, Paris, Présence Africaine, 1979, 159 p.

[26] Tchichellé, Thivéla, *L'Exil ou la Tombe*, Paris Présence Africaine, 1986, 139 p.

[27] Thomas Melone, cité par J. Falk et M. Kane, *Littérature africaine. Texte et travaux Tome 2*, Les Nouvelles Éditions Africaines-Fernand Nathan, 1978, p. 297.

initiatique fait que lorsque les héros sont initiés, ils doivent pouvoir s'affranchir de l'adversité. Or, *grosso modo*, dans la littérature africaine écrite, le héros vagabonde. Que peut bien donner à lire une production romanesque où déambulent schizophrènes et mendiants, personnages estropiés et héros errants ? Jean-Baptiste Tati-Loutard répond sans ambages : *Le Récit de la Mort.*[28] De fait, nous dénombrons trente et un (31) morts sur deux cent vingt-cinq (225) pages dans le roman d'Alioun Fantouré : *Le Gouverneur du territoire.*[29] Ainsi le roman africain est-il un roman de la mort, la mort devenant alors un de ses thèmes majeurs.

L'écriture devient aussi un mode de prise de conscience aiguë de la condition mortelle de l'homme. Fait étrange, le roman ne développe pas une conception pessimiste de la mort. *Le Récit de la Mort*, pour reprendre le titre de Tati-Loutard, est comme enveloppé d'une luminosité intense annonçant une aurore qui chasse ainsi les ombres de la mort. Le rapport entre l'écrivain et *le récit de la mort*, par l'angoisse ontologique qu'il soulève, est bien perçu par Sony Labou Tansi dans son texte testamentaire : *Le Commencement des douleurs*[30]. Aussitôt que l'écrivain prend sa plume, sa douleur commence en même temps que s'instaure pour ainsi dire le dialogue avec la mort.

On pourrait donc penser que le roman négro-africain ne présente qu'un tableau sombre, un long « récit de la mort ». Au contraire, il semble entonner un hymne à la vie. Bien qu'il traite de la mort, le roman ne laisse pas ressortir de façon significative des accents pessimistes. *La Vie et demie*,

[28] Tati-Loutard, Jean-Baptiste, *Le Récit de la Mort*, Paris, Présence Africaine, 1987, 167 p.
[29] Fantouré, Alioun, *Le Gouverneur du territoire*, Paris, Présence Africaine, 1995, 225 p.

[30] Labou Tansi, Sony, *Le Commencement des douleurs*, Éditions du Seuil, 1995, 157 p.

ce roman qui est devenu un classique de la littérature négro-africaine écrite porte cette dédicace :

« à Henri Lopès aussi
puisque en fin de compte
je n'ai écrit
que son livre »

On sait par la suite qu'Henri Lopès a publié *Le Pleurer-Rire*. C'est bien là le paradoxe de cette littérature : ce « culot de rigoler quand tout s'effondre ».[31]

2. L'incipit et la mort à venir

On le sait, la différence entre l'hirondelle et l'homme c'est que le nid de l'hirondelle obéit à un programme génétique, tandis que l'architecte porte au préalable dans sa tête la maison qu'il va bâtir ; c'est-à-dire qu'il se la représente d'abord, puis apprend à la construire. Ce donné qui préfigure le travail d'édification et l'œuvre finale semble être l'apanage de l'écrivain. Louis Aragon nous désabuse de cette croyance si répandue. Dans un texte qui entend expliciter « les sentiers de la création », donc théorique, peut-on dire,

[31] Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs, op. cit*., p. 84.

Aragon aborde le travail de la fiction littéraire par la fiction : *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*.[32]

C'est bien un écrivain qui nous parle de la complexité des mécanismes de la création littéraire :

> Le romancier, tel qu'on se l'imagine, est une espèce d'ingénieur qui sait fort bien où il veut en venir, résout des problèmes dont il connaît le but, s'étant dit je vais construire un pont comme ci ou une machine comme ça. Voilà soixante-cinq ans que je me paye la tête de ceux qui ne se doutent point que j'en agisse ainsi…[33]

Claude Prévost qui propose une lecture de ce texte insiste sur la différence de nature du matériau de l'écrivain. Du reste, Aragon rappelle à plusieurs reprises que l'écriture est une aventure inattendue, une aventure linguistique qui brasse les voyages qu'on a effectués, les hommes qu'on a rencontrés, les livres qu'on a lus, la culture, en somme la vie. Par ailleurs, comme le note Claude Prévost, « le matériau n'est pas inerte et le *langage travaille le romancier*. » Il y a une dialectique du mécanicien et de la machine romanesque ». C'est que « le premier ne fait pas du second ce qu'il veut. Voilà qui donne une raison de plus pour écarter l'image (à vrai dire de plus en plus écaillée) d'un créateur omnipotent ». [34]

L'écriture est alors une rude épreuve avec la langue. L'écrivain ne recompose pas un puzzle préfabriqué. Aragon ruine toute métaphysique qui

---

[32] Aragon, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Les Éditions Skara, 1969.

[33] Aragon, cité par Prévost, Claude, « III. Exploration de l'espace romanesque (Aragon et les « Incipit ») » in *Littérature, politique, idéologie*, Paris, Éditions Sociales, 1973, p. 66.

[34] Prévot, *Ibid.*, p. 74.

soutiendrait la préexistence du *corps de l'œuvre*. L'écrivain crée en découvrant le texte qui s'élabore. Il « lit », selon l'expression même d'Aragon :

Dans les plus apparemment *étudiés* de mes livres, là où, semble-t-il, la documentation l'emporte sur l'invention, je, l'auteur, me, se trouve dans la situation (que j'ai) depuis longtemps ici décrite : il n'écrit pas, il lit, il lit ce roman qui s'écrit, et tous les autres qu'il a écrits, et sa vie, et peut-être même pourrais-je dire ceux qu'il écrira.[35]

Pour Aragon, l'écrivain est un « inventeur », un « expérimentateur » qui avance à tâtons, par coups d'essai en raturant. La psychologie des personnages, les actes qu'ils posent, les dialogues qui s'instaurent, les descriptions des paysages, autant de motifs qui obéissent à la loi de l'imprévisibilité. Ils surgissent par le seul travail de collage, de coordination des mots ou, si l'on préfère, par « métagrammes », à la manière de Raymond Roussel que Aragon cite à plusieurs reprises :

…Je comparerais volontiers le romancier à un jongleur, dont la balle envoyée d'une main à l'autre suit la courbe [..] mais arrive dans l'autre main modifiée par l'espace parcouru, jouant son propre jeu en dehors du jongleur, qui ne peut que fermer la main sur elle.

Parce que le roman sort de son début comme d'une source, mais l'eau s'en charge avant la mer de toutes les terres rencontrées, jusqu'à la phrase terminale qui en est comme l'accumulation.[36]

[35] Aragon, cité par Claude Prévost, *Littérature, politique, idéologie, op. cit*., p. 67.
[36] Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit ,op. cit*., p. 93-94.

Claude Prévost fait précéder cette citation de l'observation selon laquelle une telle métaphore se passe d'illustration. Des modifications et bifurcations que le roman enregistre au cours du processus de création, Aragon en tient la certitude non seulement de sa propre pratique mais encore et surtout par le repérage lucide de ce qu'il appelle un « arbitraire nécessaire » : l'*incipit*. Aragon remarque que :

> Tout *début*, d'un poème ou d'un roman, fait renaître la vieille image d'Hercule au carrefour, qu'on a toujours considérée comme une fable pédagogique, une fable du destin de l'homme, de sa conduite dans la vie. Pour moi la phrase surgie (dictée ?) d'où je pars vers quelque chose qui sera le roman, au sens illimité de ce mot, à ce caractère de carrefour, sinon entre le vice et la vertu, entre se taire et dire, entre la vie et la mort, entre la création et la stérilité. Et cela se passe non point au niveau de la volonté, de la décision herculéenne, mais dans le choix, l'arbitraire de mots *empruntés* (à qui ? pourquoi ?) comme par l'étrange détour de l'échangeur. Une constellation de mots, appelée ordinairement phrase, joue ainsi le rôle du destin, pour la pensée.[37]

Puisqu'il faut bien commencer par quelque chose qu'on n'a pas encore, même pour l'écrivain qu'on dit posséder un schéma ou l'idée générale du roman, l'*incipit* est toujours quelque chose de hasardeux. Et l'on voit bien l'écrivain en difficulté, qui se débat pour trouver une cohérence avec cette « phrase-seuil ». Il n'est donc pas certain que le schéma de départ reste intact, bousculé qu'il est, de quelque côté, par la pression de trouver une cohérence à la suite de l'*incipit*. Et Aragon ne cesse d'affirmer le caractère imprévisible du « destin de la pensée » à ce moment-là.

[37] Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, *op. cit*., p. 45-46.

Ainsi est-on en droit de penser que l'écrivain négro-africain, n'importe quel écrivain, se retrouve dans la même situation que celle que décrit Aragon. Il n'écrit pas sans *incipit*, et, certainement pour cette raison, n'échappe pas au « *nécessaire arbitraire* ». On nous objectera qu'Aragon est un surréaliste et que chez l'écrivain africain nous n'avons ni la « précieuse confession » d'un Raymond Roussel ni les aveux d'un Aragon. De plus l'écrivain négro-africain est un auteur engagé. Il est irréversiblement englué dans un art au service d'une cause ! Il ne peut donc pas se permettre le luxe d'une « lecture écriture ». Question sur laquelle nous reviendrons ailleurs.

Faute de document aussi élaboré que celui d'un Raymond Roussel ou d'un Louis Aragon, risquons quelques impressions, vraisemblablement glanées çà et là au cours d'un entretien, au sujet du métier d'écrivain. Sony Labou Tansi nous dit :

> Un roman, ça prend à peu près deux à trois ans pour l'écrire, avec une certaine discipline bien sûr. C'est-à-dire que, par exemple, automatiquement et tous les jours, je m'oblige à écrire une page, je peux la déchirer, je peux la garder, mais au moins tous les jours pratiquement j'écris une page comme les chrétiens tous les jours de leur vie font quatre à cinq prières. Moi, c'est mon métier, ce n'est pas une contrainte, cette page je l'écris au moment où je me sens disponible, elle sera utile ou inutile, mais il faut que je l'aie écrite.[38]

Cette page que Sony Labou Tansi écrit quotidiennement, constitue-t-elle la suite de celle de la veille ou s'agit-il de son début ? Concerne-t-elle le

[38] Sony Labou Tansi, *L'Autre monde. Écrits inédits*, Editions Revue Noire, 1997, p. 148.

même roman ? S'insère-t-elle au début, au milieu ou à la fin du roman ? Bouleverse-t-elle l'ensemble ? l'ordre ?

Ce dont on est certain, c'est que les romans de Sony Labou Tansi ont des *incipit*. En s'en tenant aux éléments contrôlables, on peut observer un rapport étroit entre l'*incipit* et le destin de mort du héros.

L'*incipit* de *L'Aventure ambiguë* ouvre le roman de Cheikh Hamidou Kane sur une scène de brutalité :

> Ce jour-là, Thierno l'avait encore battu.

La violence répétée s'exerce sur le « l' », dont l'identité différée stigmatise vraisemblablement l'absence même d'identité. Le « l' » se révèle à nous d'emblée sous le signe de la violence dont il est l'objet. La deuxième phrase souligne le scandale de ces sévices corporels fort disproportionnés par rapport à la faute commise. La disproportion entre le « crime » et le châtiment subi fait peser la balance du côté de la violence qui absorbe l'individu. Si l'individu en question est nommé à la deuxième phrase, c'est simplement pour éviter la répétition du pronom personnel qui a précédé le nom. En effet, les origines de cet enfant qui souffre le martyr, l'évocation de ses parents et la rencontre avec le maître Thierno à qui l'enfant a été confié, bref, l'identité de Samba Diallo ne nous est donnée que quatre pages plus loin, tandis que les trois premières pages décrivent la violence inouïe qui s'exerce sur l'enfant. Quel est son crime ? C'est que « Samba Diallo savait son verset. Simplement sa langue lui avait fourché.» Or, selon le maître, « La

parole qui vient de Dieu doit être dite exactement, telle qu'il Lui avait plu de la façonner. Qui l'oblitère mérite la mort… ».[39]

Autrement dit, la violence que Thierno exerce sur l'enfant ne constitue que des mesures de clémence, comparativement à la peine requise : en l'occurrence le coupable « mérite la mort… ». Ainsi, dès l'ouverture du roman, le héros est déjà en sursis. Mais pas pour longtemps puisque la phrase qui vient immédiatement après le rappel de la peine à laquelle s'expose Samba Diallo montre bien que d'une manière ou d'une autre cet enfant est un enfant de la mort, un enfant pour la mort. En effet, la sensibilité est aussi ce qui caractérise l'être humain. Or, Samba Diallo se révèle à nous comme un « enfant » insensible à la douleur. Ainsi, « L'enfant réussit à maîtriser sa souffrance. Il répéta la phrase *sans broncher*, *calmement*, *posément*, comme si la douleur ne l'eût pas lanciné.

Le maître lâcha l'oreille sanglante. Pas une larme n'avait coulé sur le fin visage de l'enfant. Sa voix était *calme* et son débit *mesuré* »[40]. Cela en dépit du fait que les « ongles [du maître] s'étaient rejoints à travers le cartilage du lobe [de l'oreille] qu'ils avaient traversé.» Assurément cet enfant hors du commun n'est déjà plus humain !

« La phrase initiale, nous dit Claude Prévost, ne vient pas d'un au-delà théologique, ce n'est pas une grâce divine. Elle « joue le rôle du destin », mais d'un destin laïcisé ».[41] Une fois ce « rôle de destin » fixé par la « phrase-seuil », la structure narrative du récit recherche cette laïcité. Tel est précisément le cours que prend cette aventure ambiguë du destin de Samba

[39] Kane, *L'Aventure ambiguë, op. cit*., p. 14-15.
[40] Kane, *Ibid.,* p. 15, souligné par nous.
[41] Prévost, Claude, *Littérature, politique, idéologie*, *op. cit.* p. 65.

Diallo. Au moment où il retrouve la laïcité par le « non » brutal à l'invitation à la prière, la violence du coup que lui porte le Fou abolit cette identité affectée d'un messianisme que lui conféraient les Diallobé.

Aragon tout au long de son livre ne cesse de répéter que la « phrase-seuil » est décisive ; elle « joue le rôle du destin » non seulement du roman mais encore du personnage central. Par ailleurs, l'*incipit* n'est pas sans rapport avec la psychologie de l'écrivain puisqu'il vit une tension en ce moment-là ; s'étant engagé dans l'impasse que cause la « phase-seuil » il cherche une voie de sortie. Voilà qui est problématique et Aragon rappelle une anecdote : « Et l'on raconte qu'André Breton, quittant sa maison de Dordogne, dit à ceux qui l'entouraient comme on l'enlevait dans une auto sanitaire : « Je fais une bien mauvaise sortie… » En est-il de bonnes ? Comment finir ? »[42] se demande Aragon.

Or, l'incipit de Kourouma dans *Les Soleils des indépendances* ouvre sur la mort :

> Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume…

Et comme le cadavre est là, il faut se dépêcher de faire quelque chose : le dissimuler, le mettre en terre par exemple, puisqu'il est en puissance une épouvante. Il ne faut surtout pas tarder, au risque de se voir imposer sa loi : la pourriture. Et Ahmadou Kourouma se débrouille bien. Il va des

[42] Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, *op. cit.,* p. 151.

considérations rituelles à l'entrée en scène d'un prince déchu, introduisant par-là même la dérision. On remarquera qu'il n'y a aucune différence entre les scènes de la vie de tous les jours et le rituel des funérailles qui témoigne et accompagne pourtant un phénomène aussi grave que la mort. On chercherait presque en vain les moments d'affliction. Au contraire, « Parce que l'ombre [le défunt] veillait, comptait, remerciait, l'enterrement a été conduit pieusement, les funérailles sanctifiées avec prodigalité.» (p. 8-9) Tout donne à penser à une atmosphère de fête : on crie, on discute et l'on se dispute, la Palabre est convoquée avec tout son cérémonial. Tout se passe comme si la mort s'est retirée subrepticement pour laisser se déployer le cours normal de la vie. Tous ces longs développements qui expliquent le rite qui suit immédiatement le trépas en pays Malinké, selon que l'on est de caste forgeron ou pas, l'entrée en scène de Fama qui nécessite le rappel de sa déchéance et la mise en scène de cette déchéance, visent également à détourner le regard de l'épouvante : la mort. Mais en ouvrant le texte sur la mort, l'*incipit* s'est engagé dans une impasse.

Aragon nous dit qu'il n'est pas certain qu'il y ait de « bonne sortie » ou qu'il en existe une. L'*incipit* après avoir ratifié la mort de Koné Ibrahima l'élude. Kourouma fait entrer en scène un personnage vivant. Mais c'est à y revenir qu'il s'en détourne. En effet, la fin (?) du roman favorise la résurgence de l'*incipit*. La structure du début qui consiste à déclarer la mort et à annoncer les funérailles est reprise presque terme pour terme :

Fama avait fini, était fini. [...] Un Malinké était mort. Suivront les jours jusqu'au septième jour et les funérailles du septième jour, puis se succéderont les semaines et arrivera le quarantième jour et frapperont les funérailles du quarantième jour et...[43]

L'*incipit* apparaît ici comme un présage, il annonce la mort du héros. Mais cette prédiction n'a plus rien de commun avec les prophéties des géomanciens et les prévisions des marabouts encore sous-tendues par un arrière-plan religieux.

3. Les présages de mort

Les présages de mort dans le roman renvoient à une catégorie du récit dit « prédictif »[44]. Ils pourraient regrouper les rêves prémonitoires, les divinations des marabouts, les prophéties des devins, les sentences des oracles ou tout simplement les interprétations des signes annonçant l'avenir, et en l'occurrence. Ils peuvent être élargis aux textes, voire aux chants qui accompagnent le défunt dans l'autre monde et qualifient la nature du séjour ; celui-ci pouvant être bon ou éprouvant selon l'accueil qui lui est dû. Ce genre de récits qui relèvent de la croyance populaire sont plutôt rares ; ce qui témoigne de l'écart que prend le roman par rapport à ces signes précurseurs de la mort. Bien évidemment ces signes ne s'assimilent pas aux

---

[43] Kourouma, *Les Soleils des indépendances, op. cit*., p. 205.

[44] Todorov, cité par Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 229.

signes cliniques de la maladie qui précèdent la mort et qui donc l'annoncent d'une certaine façon.

Il y a le mode du rêve, sous lequel la mort d'un individu se dévoile à un autre. Le rêve intervient fréquemment dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. Par l'entremise d'un prophète fou ou d'une prêtresse dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* (Ngomédé, p. 75), est annoncée la mort d'un personnage. Il en est ainsi du personnage de Fartamio qui rêve de l'assassinat de Estina Benta, cette femme qui brave l'interdiction d'enterrer les morts et d'organiser à leur intention des funérailles, interdiction faite par l'autorité publique. Mais personne n'accorde du crédit au récit du rêve que les événements postérieurs vont attester.

Il arrive aussi que le rêve prémonitoire soit évoqué pour mettre en relief l'aspect burlesque des superstitions. Qu'il suffise de citer ici le rêve de Fama, rêve qui met en scène de hautes personnalités de la république des Ébènes dans *Les Soleils des indépendances*. Fama omet de raconter le récit de son rêve aux hauts responsables du parti. Cette négligence lui vaudra la prison. Car, pour ces derniers, ce rêve est d'une importance capitale puisqu'il y est question de menace de mort des dignitaires de la république. On aurait donc pu démasquer les auteurs du coup d'État qui se tramait ! En faisant ressortir la disproportion entre le crime qu'aurait commis Fama (il n'a pas exposé son rêve aux membres du parti) et le châtiment qui lui est infligé, notamment l'emprisonnement et les sévices corporels, Kourouma émet un doute, au moyen de l'ironie, sur la crédibilité de ces récits « prédictifs» en relevant à grands traits le caractère funeste des conséquences qu'ils peuvent engendrer. Mais il fait ressortir aussi l'aspect inaliénable de la

liberté : le rêve de Fama, comme le souligne ce dernier, lui appartient, à lui seul ; il est libre d'en faire l'usage qui lui convient.

Le roman retient cependant le rapport privilégié que l'homme entretient avec le cosmos. L'homme se trouve étroitement lié aux éléments de la nature. Tout particulièrement dans les romans de Sony Labou Tansi, où ces éléments communiquent avec les hommes. Dans *Le Commencement des douleurs*, la nature présente les signes d'une catastrophe à venir. Les hommes n'ont pas su lire dans l'univers les avertissements qu'elle n'avait de cesse de donner. Ainsi le narrateur peut-il évoquer les rapports que l'homme entretenait auparavant avec la nature, rapports qui lui permettaient de prévenir les grands désastres, de conjurer les malheurs et de se préparer à affronter les tragédies de l'histoire :

Nous avions assez de jus dans les ornières de notre coutume, nous étions un vieux cuir de peuple : douze mille ans d'histoire prophétisée pêle-mêle, et longtemps à l'avance, faits saillants expérimentés et vérifiés au fil des siècles. Quand Dierno Cervantez le Portugais voulut nous coudre le bec avec ses crache-feu et ses canons, le ciel s'était levé pour nous dire : « Faites gaffe, gens de Hondo-Noote, ce Portugais est un émissaire de Satan, ensorcelez-le ou préparez-vous à boire la mer. » Nous avons ensorcelé Dierno Cervantez. L'homme mourut dans un accident de cervelle trois ans après son arrivée à Hondo-Noote. Le ciel et l'Océan se démerdaient toujours pour nous mettre la puce à l'oreille. Peuples et nations de la Côte, de l'Estuaire à Hondo-Noote, de Gapaniziar à Coste-Norda, nous avions été prévenus des tribulations de la comète rouge par une criérie de l'Océan, un sifflement du ciel ou une simple virevolte des vents. De même avions-nous été avertis, bien avant la catastrophe, de la venue de la peste, du choléra et des maladies de Thomas Moussoura. Avec des siècles d'avance, un ouragan de mouettes jaunes avait auguré la

balourdise portugaise de confisquer l'île de Hoya. Le ciel et l'Océan avaient annoncé l'invasion espagnole de 1247. Nous avions toujours su lire dans le ciel, la terre, les pierres, l'eau et déchiffrer les moindres cabrements de notre fortune. Rien ne nous était arrivé à l'improviste. [45]

La tragédie que s'apprêtent à vivre les populations de Hondo-Noote est autrement plus bouleversante que par le passé. Les hommes n'ont pas su la prévenir parce qu'ils ont perdu la capacité de décrypter les signes avant-coureurs. Les liens entre l'homme et la nature se relâchent plus encore dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. Le roman présente tout d'abord la connivence entre l'homme et la nature. La nature apparaît comme une alliée de l'homme. Aussi la mer peut-elle décider de ne pas contribuer à la réalisation d'un désir tel que la volonté de Sacoyo Samba de se donner la mort :

Seize fois, dans son désir de se donner la mort, il s'était jeté du haut de la falaise, à l'endroit où les filles de Nertez Coma allaient se suicider, seize fois la mer avait boudé son acte et refusé de le tuer.[46]

Par la suite, la mer dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, représente le paroxysme de la violence qui rétablit l'équilibre des forces. Face à la cruauté du pouvoir sanguinaire de Valencia, elle fait peser la loi de sa toute puissance. Elle est à l'origine de la fracture de l'espace habitable qui présente désormais deux villes distinctes : la ville de Valencia et celle de Nsanga-Norda. Les eaux de la mer débordèrent alors de leur lit et firent de

[45] Sony Labou Tansy, *Le Commencement des douleurs*, *op. cit*., p. 18-19.
[46] Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit*., p. 90.

nombreux morts, raconte une commère. Pour s'en convaincre, dit-elle à une autre commère :

> Vous n'avez qu'à regarder sur votre gauche et vous comprendrez. Une chose incroyable : la mer est venue tout prendre. Nous ne sommes plus qu'une île. Peut-être serons-nous à notre tour mangés par la mer. La falaise nous avait bien prévenus, mais nous ne sommes plus au temps où l'homme écoutait la nature. Et la pauvre nature est obligée de brailler dans le vide. Vous vous rendez compte ? Avant la mort de Nsanga-Norda, la falaise s'était époumonée à crier toute la nuit. Mais personne ne l'a écoutée.[47]

Si la mer châtie pour ainsi dire, elle sait aussi apaiser, offrir à l'homme ses eaux doucereuses. Elle intervient de façon plus significative encore en abandonnant sur la grève le livre qui annonce l'avenir de la ville de Valancia :

- Il est écrit qu'un homme tuera sa femme, que Valencia et Nsanga-Norda vont disparaître, juste quand ils auront tué la femme de bronze. [...] j'ai trouvé ce livre au large de la mer d'Afa, non loin de l'île de Goya.[48]

Chez Sony Labou Tansi, la nature reste disponible à l'homme. Elle fournit à l'homme les réponses à ses questions. Mais ce sont les hommes qui ne savent plus se rendre attentifs à son langage.

Le roman présente surtout les présages de mort plutôt personnalisés. Il est annoncé au héros sa mort à venir et les signes qui l'en avertiraient.

[47] Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit*., p. 186.
[48] Sony Labou Tansi, *Ibid*., p. 75.

Ainsi le parcours du héros apparaît comme l'actualisation d'un destin, notamment dans *Les Soleils des indépendances* et *L'Étrange destin de Wangrin.*

En intitulant son roman *L'Étrange destin de Wangrin*, Amadou Hampaté Bâ amène son lecteur à s'interroger sur ce qui fait l'étrangeté de ce destin. Le cours des événements qui occasionnent la mort du héros est-il fixé d'avance et de façon irrévocable par une puissance supérieure ? Le sous-titre indique la position de l'écrivain, qui prend une distance par rapport aux croyances établies : il s'agit plutôt des « *roueries d'un interprète africain* ». Ce qui voudrait dire que la mort de Wangrin, le héros d'Hampaté Bâ, pourrait s'expliquer par les comportements déloyaux du personnage central, la sanction de ses trahisons, de ses manquements et de ses fautes. On pourrait également relever chez Kourouma cette phrase qui fournit une explication aux circonstances de la mort de Fama : « Une certaine crânerie nous conduit à notre perte ». (p. 151) Cette phrase montre que le romancier valorise la thèse de l'imprudence et de la témérité du héros au détriment de la thèse d'un destin inéluctable. A travers la narration apparaît plutôt l'ironie du sort. Et Ahmadou Kourouma adopte un ton ironique tout au long du récit.

Les présages de mort dans *Les Soleils des indépendances* sont individualisés. La mort du marabout Balla est annoncée la veille par « la vieille hyène, l'oracle de Togobala ». (p. 187) Cette hyène qu'on appelle aussi « l'Ancienne », avertissait des grandes catastrophes qui menaçaient la société Malinké dans l'ancien temps. Cette tâche incombait également au « serpent boa ». On leur présentait des sacrifices pour atténuer l'impact du désastre.

Nous ne retenons ici que les présages de mort liés à la personne de Fama, le personnage central. Tous les devins et marabouts du Hourodougou ont prédit à Fama un retour glorieux dans son Togobala natal, accompagné d'une suite impressionnante, des sujets lui rendant un hommage dû à son rang de dernier prince des Doumbouya. Quoi qu'il fît, Fama ne pouvait mourir ailleurs que dans la province du Horodougou, la terre de ses aïeux !

Ce destin se confond parfois avec la légende de la fondation de son village natal Togobala, elle-même liée au destin d'un « grand marabout » qui arriva un matin « sur un coursier blanc avec une forte escorte » et fonda la dynastie des Doumbouya. Cette légende est souvent évoquée pour inspirer à Fama son propre destin. (p. 99) Reproduite dans une sorte de fantasmagorie, cette image obsessionnelle place Fama sur « un coursier blanc avec une forte escorte » aux portes du Horodougou. A travers la narration, l'image d'un Fama roi qu'accompagne un impressionnant cortège s'impose en contrepoint des mutations historiques que le récit relate. Destitué de la chefferie traditionnelle au moment où sont intervenues les indépendances africaines, Fama a migré en ville. Il y mène une existence de misérable. C'est un prince déchu qui devient mendiant. La nouvelle classe dirigeante ne lui reconnaît pas ses titres de noblesse. Apprenant la nouvelle du décès de son cousin Lacina, Fama retourne dans son village Togobala pour organiser les funérailles du défunt. Ce retour permet le contact avec les provinces sur lesquelles ses aïeux ont régné et suscite des souvenirs qui affermissent cette foi tenue qu'il entretient, celle de reconquérir la noblesse de sa lignée. Les étapes de son voyage lui donnent les raisons d'espérer : « Fama fut salué en honoré, révéré comme un président à vie de la République, du parti unique

et du gouvernement, pour tout dire, fut salué en malinké mari de Salimata ». (p. 97) Le paysage de la province du Horodougou plonge Fama dans une profonde rêverie : « De son intérieur sortirent des accents, les accents célébrant la puissance de la dynastie, le courage des valeureux aïeux. A un virage il entendit leurs cavalcades montant à l'assaut des pouvoirs bâtards et illégitimes des présidents de la République et du parti unique ». (p. 103). Au poste de douane, Fama menace le douanier qui lui réclame d'une manière impérative de présenter sa carte d'identité. « On calma Fama avec les honneurs et les excuses convenables. – C'est le descendant des Doumbouya ». (p. 104) Enfin, arrivé à Togobala, « Avec les pas souples de son totem panthère, des gestes royaux et des saluts majestueux [...], en tête d'une escorte d'habitants et d'une nuée de bambins, Fama atteignit la cour des aïeux Doumbouya ». (p. 106). Sa cour se reconstitue presque aussitôt avec le griot Diamourou et le marabout Balla. On comprend dès lors que, peu avant sa mort, dans une sorte de délire, Fama prenne l'ambulance qui l'amène à Togobala dans le Horodougou pour une escorte royale. Le désir de rétablir la royauté décadente contrarié par le principe de réalité trouve satisfaction dans le rêve. Il ne s'agit donc pas d'une prédiction avérée puisque même la mort de Fama est souhaitée par lui-même.

En effet, au moment où Fama bénéficie de la grâce présidentielle au même titre que tous les autres détenus politiques, il décide de rentrer dans la province du Horodougou plutôt que de fêter la libération avec les autres bagnards dans la capitale comme le recommande le protocole d'État. « Était-ce de dire que Fama allait à Togobala pour se refaire une vie ? Non et non !

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, Fama partait dans le Hourodougou pour y mourir le plus tôt possible ». (p. 193)

Sa mort peut s'expliquer par la bravade quotidienne de l'autorité, l'imprudence et la témérité. Il n'a de cesse de défier tout ce qui empêche la reconnaissance de son prestigieux passé, un passé qui n'est pas en phase avec les réalités du moment et qu'il lui faut toujours exhiber. Il fait de son titre légendaire de dernier prince des Doumbouya un passe-droit. Ainsi peut-il passer les frontières sans présenter le moindre papier, menaçant au contraire les autorités chargées de faire respecter la loi. Le pouvoir que lui octroie son rang royal sur les êtres et les choses a atteint la démesure puisqu'il croit exercer sur les caïmans une contrainte d'obéissance inébranlable. Aussi, après avoir défié les « gardes frontaliers » qui ne peuvent pas l'empêcher de traverser le pont qui marque la frontière entre la République de la Côte des Ébènes et celle du Nikianai, Fama descend sur la berge, assuré que les sauriens qui s'y trouvent ne constituent pas un danger pour lui. Il attend de ces caïmans plutôt un hommage rendu en son honneur, le dernier et authentique prince Doumbouya. C'est bien ces caïmans sacrés qui le mordent. Il est blessé mortellement. Sa représentation du monde est en décalage avec la contingence historique.

Il y a aussi toute une série de mauvais choix opérés par Fama. Il réside en ville pendant vingt ans en dépit de l'existence de paria qu'il y mène. De retour à Togobala pour les funérailles du cousin Lacina, il ne s'y installe pas. Au contraire, il prend la résolution de repartir en ville pour, dit-il, faire-part à sa femme et aux amis de sa décision de demeurer désormais au village. Cet argument est peu crédible puisqu'on sait qu'il rentre en ville avec une

deuxième femme : la plus jeune des veuves, Mariam. La décision de ce retour surprend du reste le narrateur :

Maintenant, dites-le moi ! Le voyage de Fama dans la capitale (d'une lune disait-il), son retour près de Salimata, près de ses amis et connaissances pour leur apprendre son désir de vivre définitivement à Togobala, pour arranger ses affaires, vraiment dites-le moi, cela était-il vraiment, vraiment nécessaire ? Non et non ! [...] Une certaine crânerie nous conduit à notre perte.[49]

Plus loin :

Fama voulait partir, il partirait. Et bien qu'il fût assuré de l'accueil de chien que Salimata servirait à Mariam, il accepta que celle-ci fût du voyage. Une vraie entreprise de possédé ![50]

Or, c'est précisément les disputes entre Salimata et Mariam et les rixes répétées qui contraignent Fama à rentrer tard la nuit. Il croit ainsi échapper au rôle d'arbitrage qui s'impose au mari polygame. Cependant, ces promenades nocturnes réactivent ses fréquentations des milieux politiques hostiles au pouvoir en place. Il est arrêté dans la nuit et transféré en prison. Le jour de sa libération n'est sûrement pas le jour approprié pour entreprendre un voyage dans le Horodougou puisque les frontières sont fermées. Cette série de mauvais choix montre bien l'aspect contingent de l'enchaînement des événements. Ces événements ne sont en aucun cas la traduction par les faits d'un destin défini une fois pour toute puisque à tout moment le héros se trouve toujours en situation de choix ; ce qui veut dire

[49] Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, *op. cit*., p. 151.
[50] Kourouma, *Ibid..,* p. 152.

que les choses auraient pu en être autrement. On pourrait en dire autant de Wangrin, le héros d'Hampaté Bâ dans *L'Étrange destin de Wangrin*.

Amadou Hampaté Bâ présente son personnage comme un homme enraciné dans sa culture. De la naissance à l'âge adulte son héros est sous la protection des dieux. Les dieux veillent sur Wangrin. Ils se signalent très tôt au moment de la naissance du héros. Il faut l'intervention du père pour trancher le cordon ombilical à l'aide de son « couteau sacrificiel » tout en invoquant « Nyakuuba et tous les dieux du mariage et de la maternité ». Cette naissance et la vie future du héros sont donc placées sous le signe des dieux puisque aussitôt le dieu Komo se présente à l'enfant :

Après le dîner, le dieu Komo sortit du bois sacré et vint s'exhiber dans la cour du père de Wangrin. C'était sa manière de recevoir l'enfant au sein de la communauté.
Le Komo annonça au père que son fils se singulariserait et brillerait dans la vie, mais qu'il n'avait point vu sa tombe au cimetière de ses ancêtres. Cette prédiction laissait entendre que Wangrin mourrait à l'étranger, loin du pays natal.[51]

Cette prédiction qui jette le trouble ne peut que renforcer la solidarité entre les différentes divinités supposées protéger l'enfant et le prémunir des menaces à venir par le truchement de l'initiation. Ainsi Wangrin couvre-t-il toutes les étapes initiatiques qui jalonnent l'itinéraire d'un adolescent. Il s'initie « aux petit dieux des garçons incirconcis, Thieblenin et Ntomo, puis, à son adolescence, à Ntomo-Ntori ». Sa conversion ultérieure à Gongoloma-

[51] Bâ, Hampaté, *L'Étrange destin de Wangrin ou Les Roueries d'un interprète africain*, Paris, U G E., coll. « 10/18 », 1973 et 1992, p. 18.

Sooké, le terrible dieu des contraires (bien/mal, vie/mort) est annoncée par une prophétie qui complète la première et achève la présentation du personnage :

« Toi mon cadet, tu réussiras dans la vie si tu te fais accepter par Gongoloma-Sooké, et cela tant que la pierre d'alliance de ce dieu sera entre tes mains. Je ne connais pas ta fin, mais ton étoile commencera à pâlir le jour où N'tubanin-kan-fin, la tourterelle au coup cerclé à demi d'une bande noire, se posera sur une branche morte d'un kapokier en fleurs et roucoulera par sept cris saccadés, puis s'envolera de la branche pour se poser à terre, sur le côté gauche de la route. A partir de ce moment, tu deviendras vulnérable et facilement à la merci de tes ennemis ou d'une guigne implacable. Veille à cela, c'est là mon grand conseil ». [52]

La prédiction que le gardien des jeunes initiés fait à Wangrin est corroborée par le narrateur : « Le récit qui va suivre verra l'exacte vérification de cette prédiction ». Il ne pouvait en être autrement. Les origines mythiques du héros ne peuvent donner lieu qu'à une fin mythique ! Ainsi Hampaté Bâ se dégage de toute récrimination contre la subversion des traditions ancestrales. Ainsi, la tradition est respectée ! Inexorablement le destin s'acharne contre Wangrin, les signes annonçant sa mort se révèlent tels que les prédictions les ont entrevus.

Mais quel attrait peut avoir un roman dont la fin tragique du héros nous est annoncée dès le début ? Si nous savons que le héros doit nécessairement mourir à la fin, reste à connaître les circonstances de sa mort. Pourtant, nous savons en partie les événements qui conduisent

[52] Bâ, Hampaté, *L'Étrange destin de Wangrin*, *op. cit.*, p. 23-24.

Wangrin à la mort : sa mort ne peut intervenir qu'à la suite d'une négligence des recommandations prescrites par l'initiation. Ainsi, la présentation du roman d'Hampaté Bâ, dont l'intérêt est de situer le personnage, de camper le décor comme l'on dit, pose problème. Il invite donc le lecteur à interpréter autrement les signes.

Aussi peut-on être amené à s'interroger sur ce curieux titre que Hampaté Bâ donne à son roman : *L'Étrange destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain.* Il y a comme une contradiction dans les termes entre un destin qui doit implacablement s'accomplir et l'idée qu'un individu soit en mesure d'organiser des intrigues, qui font de lui un véritable acteur sinon un héros, aux fins de tromper les autres. Or, c'est bien là une passion de Wangrin que de défier ses concitoyens, de braver le danger, de se mettre en scène dans la posture du vainqueur qu'on admire. Il faut signaler que l'initiation de Wangrin au dieu Gongoloma-Sooké est la seule alliance qui relève de sa propre initiative. Ce pacte n'était donc pas nécessaire puisque son père ne l'a jamais recommandé. Wangrin justifie cette démarche par le besoin d'être parrainé par un dieu puissant quand se présenteraient à lui des situations délicates qu'il aura pourtant provoquées : « Wangrin ne cachait pas qu'il comptait sur Gongoloma-Sooké pour l'inspirer et l'aider quand il déclencherait ce qu'il appelait des « affaires carabinées et où il se trouverait empêtré » ». (p. 23) Et Wangrin n'a de cesse d'organiser des intrigues.

L'épisode le plus fameux est sans doute celui dénommé : « l'affaire des bœufs ». Cette affaire dite des bœufs intervient au moment de la mobilisation

des colonies pour la Seconde Guerre mondiale. Outre l'obligation de mettre à la disposition de la Métropole des hommes qui doivent combattre au front, les colonies doivent aussi participer à l'effort de guerre. Elles ravitaillent ainsi la Métropole en matières premières et en vivres. En tant qu'interprète du Commandant, Wangrin est chargé de tenir les formulaires de fournitures. Il majore la quantité de bœufs à fournir tout en prenant soin de compromettre le comte de Villermoz alors adjoint du Commandant. Très vite il s'enrichit au détriment du comte de Villermoz.

Des années plus tard à la fin de la guerre une enquête administrative est diligentée. L'enquête révèle des irrégularités qui incriminent Wangrin. Le procès intenté contre lui ne peut établir sa culpabilité. Au contraire Wangrin apporte la preuve irréfutable de la responsabilité du comte de Villermoz dans « l'affaire des bœufs ». La juridiction en vigueur se trouve alors dans une position inconfortable. En effet, faire appliquer la sanction au comte de Villermoz, adjoint du Commandant, c'est à l'époque démythifier et démystifier le système de l'Administration coloniale, montrer au jour sa fragilité. Et comme dit le proverbe, « on ne scie pas la branche sur laquelle on est assis » :

Vint le jour de la dernière audience.

Le président du tribunal, visiblement gêné, se leva et dit :

« La cause de l'affaire dite des bœufs ayant été suffisamment entendue ; attendu que le gouvernement du Haut Sénégal et Niger s'est dessaisi de l'affaire dite des bœufs avant d'avoir suffisamment enquêté et déterminé les conséquences politiques qui peuvent en résulter ; attendu que cette conjoncture constitue un sérieux handicap pour le pouvoir

judiciaire colonial ; attendu que toute affaire comportant une conséquence politique, quelle qu'elle soit, doit relever du bureau des Affaires politiques ; le procureur général étant entendu dans ses conclusions, la Cour décide de renvoyer l'affaire dite des bœufs à l'autorité administrative pour un complément d'enquête quant aux conséquences politiques de cette affaire ». [53]

Pour la respectabilité du système et l'équilibre de l'édifice, l'Administration coloniale se trouve dans l'obligation d'étouffer l'affaire. Or, le fin mot de l'histoire est que le comte de Villermoz n'a jamais été impliqué directement dans « l'affaire des bœufs ». Il s'est montré coupable d'une négligence et d'une confiance naïve envers son subalterne Wangrin. Ce dernier lui a fait signer des registres antidatés pour, disait-il, éviter à son supérieur des dérangements intempestifs, eu égard à l'accroissement de l'activité dans une région en état de mobilisation.

Cet épisode est pour Wangrin un test essentiel. Il a pu mettre en difficulté l'Administration coloniale ; c'est-à-dire le plus puissant des adversaires qu'il puisse défier. Ce qui atteste de la capacité prodigieuse de son imagination. Il peut désormais organiser à volonté des intrigues, manipuler tout ce beau monde pour le plaisir de montrer la finesse de son esprit. Il pousse la bravade jusqu'à prévenir son ennemi des tours qu'il va lui jouer. C'est ainsi que Romo, son collègue interprète et ennemi, en fait les frais.

Pourtant, ni dans « l'affaire dite des bœufs » ni dans les autres épisodes où ses manœuvres secrètes l'ont conduit parfois dans des situations embarrassantes, on ne peut situer véritablement l'intervention du

[53] Bâ, Hampaté, *L'Étrange destin de Wangrin*, *op. cit.*, p. 111.

destin. Il faut à ce sujet insister sur le rôle joué par l'aménagement de sa maison qui compte beaucoup de pièces et des portes secrètes. Et plus particulièrement le rôle de la terrasse qui recouvre l'habitation. « Wangrin avait fait de la terrasse de sa maison un véritable lieu de méditation. Il ne s'agissait pas de la méditation purement spirituelle du Souffi, mais de celle d'un lutteur engagé dans un corps à corps implacable pour le gain. Il fallait gagner beaucoup sans y perdre une plume, et ce n'était pas facile. Prêt à descendre encore une fois dans l'arène, Wangrin avait besoin de s'organiser. […]Comme toujours en des occasions semblables, il interdit d'être dérangé ». (p. 273)

Ce passage montre combien la réflexion précède l'action, et donc les événements qui en découlent relèvent purement de l'intentionnalité du sujet. Les événements enclenchés par Wangrin sont peu ou prou voulus par lui. Mais les événements à venir ne peuvent se traduire dans le temps avec la stricte exactitude de la volonté du sujet. Entre le désir du sujet et ce que sera la réalité des faits dans le futur, il y a un monde. Ainsi Wangrin doit-il reconnaître les difficultés dans lesquelles ses propres entreprises le plongent : « Je suis pris dans le piège de ma propre action. » (p. 200) Cet épisode, rappelons-le, se passe après la mort du « grand chef Brildji ». Les serviteurs de ce dernier appliquent la dernière volonté de leur maître à la lettre ; elle consiste à l'inhumer secrètement et de n'informer son frère cadet Karibou Sawali qu'après coup. De la sorte, eu égard à leurs luttes intestines, son cadet ne verrait jamais sa sépulture, se trouvant de fait disqualifié pour sa succession selon les mœurs en usage. Wangrin y voit le moyen de tirer profit. Il fait valoir sa position d'interprète du Commandant et promet à

Karibou le frère lésé d'exhumer le cadavre du chef Brildji et d'organiser lui-même les obsèques. Karibou Sawali à qui cette proposition agrée contente Wangrin avec des lingots d'or. Or, Wangrin rencontre une opposition farouche dans cette entreprise. Exhumer un « grand chef » et même tout simplement un homme et exhiber la putréfaction de son cadavre c'est ni plus ni moins que le déshonorer. L'auteur d'une telle démarche s'expose à la vindicte populaire. Du reste, la famille du chef attente à la vie de Wangrin, mais l'assassinat échoue. On lui propose une récompense supérieure à celle déjà reçue de Karibou Sawali s'il consent à renoncer à son projet macabre. Son entêtement, se plait-on à le lui signifier, équivaudrait à une déclaration de guerre. Wangrin se retrouve ainsi devant une impasse. Il se retire, dans sa tente cette fois-ci, pour méditer la solution qui conviendrait à tout le monde (p. 201). Wangrin élabore un scénario qui finalement apaise toutes les parties. A Karibou Sawali il fait admettre que c'est bien la détention du pouvoir qui donne la richesse. Ce dernier doit donc renoncer à la fortune de son frère; l'exercice du pouvoir lui permettra d'acquérir l'argent et les biens qu'il voudra. Au fils héritier et candidat au trône il n'a aucun mal à faire comprendre qu'un pouvoir sans richesse n'est rien. Le fils héritier pourrait donc disposer de tous les biens de son père si toutefois il renonce au trône. Ce qui fut fait. Au Commandant, Wangrin allègue que ses intrigues ont permis de sonder « l'atmosphère politique » de la région après la mort du « grand chef Brildji », et que la manière dont il a réglé les affaires est celle qui convient le mieux à l'Administration coloniale. Ainsi Wangrin sort gagnant sur tous les plans, il est le véritable héros de cette affaire.

Encore une fois, Wangrin s'en sort bien grâce à son imagination prodigieuse. Il ne s'agit donc pas d'une décision inflexible du destin. Par voie de conséquence, les avanies qu'il rencontre tout au long du versant descendant de sa vie et qui marquent son déclin sont à inscrire non pas dans la force du destin mais dans une série de mauvais choix, dont l'aspect contingent demeure.

Le déclin de Wangrin s'amorce avec l'apparition de signes avant-coureurs. Il se présente effectivement dans les termes et les descriptions prédits par les géomanciens. Wangrin voit la tourterelle et entend son chant. Wangrin se croit perdu, persuadé que ce chant sonne le glas de sa glorieuse vie, tout est fini pour lui. C'est le signe annonciateur de la fin indiqué par les géomanciens. Il accepte son sort, se résigne pour ainsi dire.

Abandonnant ses activités de directeur d'une société d'import-export, il sombre dans l'alcool chaque soir dans les cabarets, où il parodie la vacuité des entreprises humaines. N'étant plus au plus près de la gestion, son entreprise fait faillite. Cette situation renforce sa déchéance.

Wangrin meurt au cours d'une nuit orageuse, emporté dans un fossé par les eaux boueuses. Les circonstances de cette mort ne présentent pas un caractère pouvant emporter l'adhésion à la thèse de l'accomplissement d'un destin. Alors que Wangrin est dans un cabaret, la tornade qui éclate cette nuit-là occasionne la rupture de fourniture d'électricité. La ville se trouve plongée dans l'obscurité. Au moment où Wangrin se décide à rentrer chez lui, il est déjà amoindri par l'alcool. Il croit pouvoir se diriger dans la nuit avec l'éclair de la foudre comme seule source de lumière. Il glisse et tombe dans le fossé.

A ce stade du récit, on peut observer que Wangrin est dans la situation de quelqu'un qui se laisse mourir. Sa superstition a rendu effective la prophétie de sa fin tragique. En effet, lorsque Wangrin aperçoit la tourterelle et entend son cri, il se sent profondément abattu :

« Mon espoir s'est envolé comme la tourterelle ; comme elle, il va se poser sur le côté gauche de ma vie, côté guignard de mon destin.

« O destin ! tu es une ombre bizarre.
Quand on veut te tuer,
Tu fuis
Quand on te fuit
Tu suis ».[54]

Tandis que jusqu'ici Wangrin croyait en lui, à sa ruse et à ses capacités intellectuelles qui lui ont permis un enrichissement rapide et une réussite sociale, il vient soudain d'accorder foi au destin. Il renonce donc à l'action et devient dès lors un candidat à la mort. Les signes indiqués comme annonciateurs de la mort n'ont fait que susciter chez le héros une conscience malheureuse. Wangrin entre dans la phase « d'auto-culpabilité ». Reconsidérant sa vie rétrospectivement, il se reproche ses amours ancillaires avec sa secrétaire, dont les conséquences sont son penchant désormais pour l'alcool – lui qui n'en buvait jamais et que cette femme a fait boire – et la faillite de ses affaires. Il se souvient d'avoir écrasé le python au volant de sa voiture pendant la nuit, alors que son alliance avec son dieu totémique le lui

[54] Bâ, Hampaté, *L'Étrange destin de Wangrin*, *op. cit*., p. 406.

interdisait. Sa concupiscence l'a poussé à la trahison des dieux : il oublie de prendre soin de sa pierre d'alliance avec Gongoloma-Sooké son dieu protecteur, objet de peu de valeur aux yeux de « Madame Blanche-blanche » qui le jette et fait brûler le « borofin », cette espèce de sac qui le contenait. Il a de quoi se tourmenter, en songeant à sa colossale richesse acquise illicitement. Toute sa vie a été une lutte acharnée pour se mettre au premier plan de l'actualité, devenir une vedette. Pour cela, il lui fallait toujours se mettre en scène, organiser des intrigues, dont l'objectif est l'enrichissement – sans lésiner sur les moyens - et faire rejaillir son auréole en rabaissant les autres systématiquement. A cet effet, il est significatif que le déclin de Wangrin coïncide avec l'abdication de Romo, son collègue interprète qu'il fait constamment tourner en bourrique en se glorifiant avec un certain zèle. Romo, la victime attitrée de Wangrin, se retire de la ville de Dioussola car il a lamentablement perdu la face dans ces luttes intestines. En signant la mutation qu'il a demandée, Romo signe en fait sa reddition face à Wangrin. Or, c'est bien à ce moment que Wangrin baisse la garde, n'ayant plus de véritable adversaire. Il n'a plus vraiment à se prémunir contre un éventuel ennemi et oublie les rites qui honorent son dieu protecteur. L'épisode où Wangrin retourne dans son village natal est assez significatif à cet égard. L'enthousiasme lui fait perdre le besoin de sécurité qui exige qu'on rende grâce à son dieu protecteur dans ce genre de circonstances. Et lorsque sa petite sœur lui rappelle son devoir face aux dieux, Wangrin est pris de panique :

« Oh ! anciens ! vous et moi, nous avons fauté. Nous avons manqué au plus grand des devoirs. Pour moi, avant de me mettre à l'ombre, avant de boire ou de manger quoi que ce soit, je devais aller avant tout sacrifier au bois sacré. Et vous, vous deviez me rappeler à l'ordre.

« Que va-t-il nous arriver, à vous et à moi ? »[55]

Le sentiment de culpabilité, « la faute », appréhendée comme un péché sans rémission possible va déstabiliser Wangrin psychologiquement. Dès lors il ne peut lui arriver que ce que précisément il craint. Il accumule ainsi des erreurs et opère de mauvais choix. Il voit finalement dans les signes indiqués par les marabouts comme annonciateurs de sa fin dernière l'effectivité de sa mort prochaine, quand c'est lui qui l'actualise en renonçant à l'action. Il abandonne toute lutte au moment où il voit la tourterelle et entend son chant. Or, la vie est une lutte perpétuelle.

En filigrane, le roman d'Hampaté Bâ laisse ainsi apparaître le peu de crédibilité de la thèse d'un destin implacable qui s'acharne contre Wangrin et, par voie de conséquence, l'improbable justesse des présages annonçant la mort. « Les choses existantes, nous dit Alain, sont tellement indifférentes et pour ainsi dire flottantes comme cet océan, que l'homme obstiné finira bien par trouver un destin en rapport avec sa pensée. Mais en vérité la prédestination va se confondre avec le libre arbitre. Qui se croit perdu est en effet perdu. Qui regarde les choses au lieu de les faire, qui oublie d'agir au moment opportun – et tous les moments sont opportuns quand on sait les prendre – finit par faire naufrage, comme il l'avait sans doute prévu. Mais cette prévision, cette fatalité sont de lui et non des choses. L'histoire une fois

[55] Bâ, Hampaté, *L'Étrange destin de Wangrin*, *op. cit*., p. 385-386.

faite est fatale, mais celle que nous faisons n'est jamais fatale quand nous la faisons. Nous ne percevons pas à proprement parler, nous agissons ».[56]

Les romans évoqués plus haut s'appliquent à entretenir « la collusion et la confrontation mêlées, tout au long du récit, de deux types de Paroles : la Parole réitérative, collective et fonctionnelle du Mythe ; la Parole dynamique, individuelle de l'Histoire » [57], comme le remarque Gourdeau. Le lecteur ne s'aperçoit de la subversion du « récit prédictif », ici générée par des croyances qui elles-mêmes reposent sur un arrière-fond mythique, qu'après un effort d'analyse.

En revanche, dans *Le Roi miraculé*, le récit donne un démenti formel : les présages de mort sont désavoués. Tout particulièrement les signes qui annoncent la mort indubitable du roi, évoqués par un chasseur. La scène, rappelons-le, renvoie à la rencontre du chasseur avec Le Révérend Père Le Guen et son confrère Schloegel au bord de la route et de la forêt attenante :

- A propos du Chef, reprit le chasseur tout en marchant et en écartant des hautes herbes et les branches qui se penchaient sur leur chemin, je ne comprends pas que vous vous soyez absentés d'Essazam au moment où le Chef se mourait. On m'a pourtant dit que vous étiez des grands amis…

  A Le Guen interloqué, consterné même, l'homme narra sans se presser, les diverses phases de la maladie du Chef, conclut en affirmant qu'il était maintenant à l'agonie, qu'il allait mourir d'un instant à l'autre, que les tam-tam l'annonceraient peut-être avant que le missionnaire soit retourné jusqu'à sa camionnette. […]

[56] Hyppolite, Jean, *Figures de la pensée philosophique. Écrits de Jean Hyppolite (1931-1968) Tome* II, PUF, 1971, p. 523.
[57] Gourdeau, Jean-Pierre, « L'étrange destin de Wangrin d'Amadou Hampaté Bâ : le mythe, l'individu, l'histoire », in *Mythe et littérature africaine, Colloque afro-comparatiste de limoges*, Limoges, mai 1977, p. 89.

> Eh oui ! un deuil plane sur la tribu – et un grand deuil. Il y avait un anneau l'autre jour autour de la lune. D'ailleurs, il n'y a qu'à observer Melingui : les bêtes ne s'y trompent jamais, elles. Tu comprends, *father*, le pire c'est de ne pas savoir. A voir la vitesse à laquelle la maladie l'a terrassé, le Chef devrait être mort – normalement ![58]

Ce savoir est mis à l'épreuve par le prompt et surprenant rétablissement du Chef. La mort annoncée n'est pas effective ; au contraire le Chef recouvre sa santé.

Dans ce passage le romancier met un terme au règne incontesté des représentations collectives. La tradition ne constitue plus le critère assuré de la vérité. Le savoir du chasseur repose sur la répétition d'une masse d'informations acquises à partir des données immédiates de la nature. Sa relation avec la nature lui donne d'emblée qualification de l'entendre, d'en interpréter les signes et d'en comprendre le langage. Mais la compétence d'herméneute est avant tout une technique, au demeurant évolutive, qui nécessite un apprentissage, rendant l'expérience disponible à un partage commun. L'expérience peut être non seulement renouvelée mais variée, portée à ses ultimes conséquences. Cela implique une pluralité des sens. L'univocité nécessaire du sens des signes chez le chasseur obéit encore à la vérité immédiate du mythe qui donne lieu à des techniques répétitives. Ainsi « l'anneau autour de la lune » sinon certains comportements des animaux, lui assurent l'évidence d'une mort certaine. Le roman s'écarte de cette logique inhérente à la sagesse antique.

---

[58] Mongo, Beti, *Le Roi miraculé*, *Paris,* Editions Buchet/Chastel, 1958, p. 99.

Mongo Beti invalide ce « savoir » du chasseur qu'il faut bien associer aux superstitions de la société traditionnelle. Mais ce n'est pas au profit d'un nouveau savoir, en l'occurrence celui de la science. Il met en scène deux médecins dont les diagnostics unanimes établissent la mort imminente du roi des Essazam. L'expertise médicale est également infirmée par les faits. C'est que la mort est insaisissable. L'instant de la mort, ce « presque rien » selon l'expression de Jankélévitch est inconnaissable. Le mystère de la mort est au fondement de notre existence ; il est inhérent à la structure ontologique de l'être. Les Essazam, après avoir appliqué à leur Chef les thérapeutiques les plus fameuses connues de leurs meilleurs guérisseurs se découragent et abandonnent tout soin, attendant désormais la mort effective de leur roi. Les médecins et les Européens de Dagan s'interrogent sur cette conduite surprenante à leurs yeux, d'autant plus que les Essazam à aucun moment n'envisagent de transporter leur Chef à l'hôpital le plus proche. Cependant, ils n'opposent aucune entrave aux deux médecins dépêchés par l'Administrateur chef de région. Ceux-ci exercent librement leurs fonctions, mettent à contribution tout leur savoir pour sauver le Chef. Ainsi, les Essazam ne sont donc pas hostiles à la médecine européenne à laquelle ils accordent du crédit. Les Essazam pensent que la mort est un phénomène naturel, une loi à laquelle aucun homme ne peut se dérober. Ils estiment que leur devoir est de laisser le Chef mourir sa mort[59]. En cela, ils semblent ne

[59] Lévinas, Emmanuel, *La Mort et le Temps*, Éditions de l'Herne, 1991, p. 9 Voir également Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit*., p. 159.

pas partager la thèse défendue par les *scientistes*, thèse selon laquelle les progrès scientifiques pourraient un jour évincer la mort.[60]

Le roman inspire un autre sentiment sur l'existence, qui se sépart des donnés occulte du discours mythique. Le devenir historique dépend essentiellement désormais de l'action de l'homme comme seul support de son destin. « Le plus important secret de la vie, dit Alain, est que toutes nos prévisions sont fausses ».[61] C'est ainsi que le destin de l'homme se sépare de l'assurance du mythe. Les prévisions ne sont plus que des postulations, des régularités tendancielles ou des échecs qu'il faut assumer.

Le romancier ne combat pas que les superstitions traditionnelles ; il veut faire cesser le *bavardage* du discours sur la mort comme on le voit chez Mongo Beti. La mort étant le destin le plus sûr de l'homme, elle est le ressort sur lequel au contraire l'existence prend sens, l'antithèse de la vie qui lui donne plus de valeur encore. C'est pourquoi elle appelle à une méditation profonde. Qu'il s'agisse de Mongo Beti ou d'Olympe Bhêly-Quénum, l'instant de mort constitue un moment important de la narration. Qu'il suffise de rappeler l'épilogue de *L'Étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampaté Bâ, où la mort transcende les conflits sociaux et restaure toute une

[60] Ionesco a ironisé sur cette foi en la science dans son théâtre. On se reportera à *Le Roi se meurt*, Édition Gilles Ernst, notamment à la page 167, note n°1 de la page 100. Ainsi peut-on lire : « Les « élixirs » désignent ces sérums et perfusions d'hormones dont certains savants, parmi lesquels Jean Rostand, pensent vers 1950 qu'ils arrêteront l'action de la mort. Voir aussi *Jeux de massacre* (1969), où Ionesco raille les « docteurs » qui croient que les « préceptes de la médecine » vaincront la mort (Théâtre complet, *op. cit*., p. 1014). p. 168 ».

[61] Alain, cité par Hyppolite, *Figure de la pensée philosophique, Tome II*, *op. cit*., p. 523.

communauté, *Au bout du silence* de Laurent Owondo, où elle est personnifiée au point de devenir une amante.

4. Temps et espace

Bien souvent en butte aux données de l'expérience présente, le héros du roman négro-africain se projette dans un passé mythique révolu. Il exprime des accents de nostalgie très prononcés. Un glissement perceptible éloigne le héros de l'espace habitable pour le ramener vers la périphérie.

Des travaux importants ont été effectués sur l'espace dans le roman africain d'expression française[62]. Nous nous intéressons ici au glissement qui conduit le héros de l'habitat immédiat à l'espace externe. Or, les monographies villageoises en Afrique présentent la périphérie comme une doublure, celle d'un village autre, celui des morts. A la périphérie du village se situe le cimetière. En effet, c'est à la sortie du village que l'on retrouve le cimetière.

Avant qu'il ne soit beaucoup plus tard exprimé par les titres des romans[63], le rapport au temps dans les premières œuvres s'appréhende d'abord par le souvenir. Le récit est construit au passé. Le retour au passé par-dessus les conditions du présent lui donne souvent une réalité

[62] Chemain, R, *La Ville dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1981.
Paravy, F, *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1999.

[63] Nous avons aujourd'hui des titres comme *Les Soleils des indépendances* (1968), *Le Soleil est parti à M'Pemba* (1982), *La Courbe du soleil* (1993), *Le Temps de Tamango* (1981), *Un temps de saison* (1994).

mythique. Ce passé a été longtemps magnifié avant que Yambo Ouloguem ne lui adresse un regard critique dans *Le Devoir de violence* (1968). Nommer ce passé, c'est arracher le héros aux miasmes d'un espace corrompu par les temps présents. C'est un passé prestigieux. Il l'idéalise pour oublier les tristes réalités du moment présent. C'est l'âge d'or. Le premier chapitre de *L'enfant noir* de Camara Laye est une grande fresque de cet âge d'or. Le symbole le plus représentatif de ce temps est sans doute la cérémonie de la fusion de l'or. Les talents d'orfèvre d'un père qui transmue la fonte de l'or en une cérémonie de recueillement, où les génies et les hommes communient et fusionnent au son de la *côra*. Et le griot « aussi s'enivrait du bonheur de créer » (p. 34), ainsi que tous les autres participants. De ce bonheur qui a cessé d'être, il ne reste plus que le souvenir qu'évoque Camara Laye:

> J'étais enfant et je jouais près de la case de mon père. Quel âge avais-je en ce temps –là ? je ne me rappelle pas exactement. Je devais être très jeune encore : cinq ans, six ans peut-être. Ma mère était dans l'atelier, près de mon père, et leurs voix me parvenaient, rassurantes, tranquilles, mêlées à celles des clients de la forge et du bruit de l'enclume.[64]

Ce temps-là se caractérise par une sérénité, désormais perdue. Le texte laisse ressortir un registre de paix et de quiétude. L'enfant est entouré d'une protection parentale. La présence du père et de la mère, des bruits de la forge qui rassurent, la disposition spatiale de l'enclos qui fait que de l'atelier le regard des parents, des employés sinon des clients veille sur l'enfant. Leur évocation au moment de l'énonciation n'est pas sans rapport

[64] Laye, Camara, *L'Enfant noir*, *op. cit*., p. 9.

avec la recherche d'un espace de sécurité fœtale. Du reste, l'épanchement lyrique précède le récit par ce poème au titre significatif : « *A MA MERE* »

La portée poétique du texte transforme ce temps en un moment magique où tout est merveilleux ! Mais tous les enfants noirs n'ont pas toujours connu une enfance heureuse en ce temps-là. Vouata, le personnage de *La Palabre stérile* (1968), est banni de son village par le Conseil des Anciens. On lui fait le reproche d'avoir transgressé l'interdit de pleurer son père mort au cours d'une épreuve rituelle. Le *Nkassa* est une mixture douteuse que l'on fait absorber au candidat à l'épreuve. Il sauverait les hommes jugés purs et sains et éliminerait des hommes supposés capables de sortilèges. Le père de Vouata trépasse après avoir ingurgité ce poison. Vouata pourfend la tradition et va s'installer en ville. Ses déboires conjugaux le font adhérer à une secte dont le combat est la libération politique du pays, le Kongo, que régente le colonisateur. Vouata est alors déporté comme prisonnier au Tchad. Ce rejet à la périphérie du territoire fait que les héros postérieurs considèrent l'espace du cimetière comme un asile. Il en est ainsi de Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë* et de Magamou dans *La Plaie*.

Le glissement du territoire à la lisière est frappant chez Fama. *Les Soleils des indépendances* est une fresque qui décrit l'errance du héros. Parti du village pour la capitale, Fama espère faire fortune en ville, du moins se voir rétribuer des efforts consentis pour l'accession à l'indépendance. Mais l'ingratitude et la cupidité des nouveaux dirigeants le réduisent à la mendicité. Ses efforts n'ont pas été récompensés. Fama subsiste en ville grâce à la solidarité tribale qui refait surface au cours des funérailles. Après avoir été ruiné et spolié par l'Indépendance, Fama ne peut plus exercer les

activités commerciales ni jouir des prérogatives de la chefferie décadente ; il « se reconvertit » dans les funérailles et « désormais fait bande avec » les mendiants et les estropiés. Une telle disgrâce ne suffit pas pour les dignitaires du parti unique. Au motif d'un complot imaginaire, Fama est déporté dans un « camp sans non », où se perdent les notions du temps et de l'espace puisque aucun prisonnier ne peut dire avec exactitude le nombre de jours qu'il y a passés ni situer la région dans laquelle il se trouve, pas plus qu'il ne peut se souvenir des jours de la semaine. L'espace dans lequel évolue Fama n'est pas un havre de paix depuis l'accession du pays à l'indépendance. On le compare à un charognard qui ne trouve sa nourriture qu'auprès des cadavres ; c'est-à-dire que Fama court de funérailles en funérailles, où il espère récolter de la menue monnaie grâce à la solidarité clanique. Voilà qu'il est arraché à cet univers et se retrouve en prison dans un « camp sans nom », où sévit la torture. Son corps de prince naguère vigoureux et beau n'est désormais qu'une charogne. Il est couvert d'hématomes causés par les sévices les plus raffinés. Fait prévisible, car « travailler » dans les funérailles au grade de charognard c'est solliciter ses propres funérailles. Le champ d'action de Fama est un espace de la mort. Cependant, la contingence historique favorise sa libération. Ainsi croit-il échapper à la violence de la société dans laquelle il vit. Il imagine un retour triomphal à Togobala dans le Horodougou, mais ne se fait pas d'illusion ; il veut simplement aller y mourir en paix.

Toutefois, la géographie de la nouvelle république indépendante a fragmenté l'espace mythique par l'établissement de frontières et la construction de postes de douanes. De fait, Fama qui veut rentrer dans le

Horodougou se trouve interdit de passage par les « gardes côte ». Le Horodougou, terre de ses ancêtres, fait désormais partie intégrante d'un territoire autonome et indépendant : celui de la république du Nikinai. Quand bien même le garde frontalier Vassoko consentirait à le laisser traverser la barrière, faudrait-il encore que Fama présentât un laisser-passer en bonne et due forme à la faction d'en face. Nous savons que Fama a été gratifié d'une carte d'identité pour sa lutte acharnée contre le colonialisme. Pourtant, au moment où il veut rentrer dans le Horodougou Fama n'a aucun papier sur lui. La carte d'identité est le territoire sur lequel l'identité et l'appartenance d'un individu à un pays sont indiquées. Or, Fama « n'appartient pas » au Horodougou, c'est ce territoire qui est sa propriété, son bien. En conséquence Fama ne défie pas les gardes côtiers, il ne fait que rentrer chez lui.

Un pont délimite la Côte des Ébènes de la république du Nikinai ; c'est là, sur une plage paisible que l'écho assourdissant des coups de feu se mêle aux cris des oiseaux et des bêtes sauvages, brisant l'équilibre d'un territoire administré et celui d'un espace mythique. Fama mordu par un caïman meurt sur le chemin qui mène à Togobala. Une ambulance escortée tente de le sauver. Pour Fama, il s'agit de son escorte royale, prédite par le devin Balla et donc, pour lui, le temps mythique s'accomplit.

La violence du pouvoir repousse inexorablement Fama de l'intérieur du territoire à sa périphérie. De même Toundi dans *Une vie de boy* est amené à passer la frontière pour aller mourir à M'foula en Guinée espagnole. Il fuit les brimades et la violence brutale des colons au Cameroun. L'itinéraire du héros le conduit vers les rivages de la mort.

Tous ces personnages circulent dans un espace qui les enserre et les étouffe jusqu'à la mort. Écrasés par les structures oppressives de leur société, ils vivent un conflit permanent. Le seul acte libre qu'accomplit Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë*, ce sont les pérégrinations au tombeau de la Vieille Rella. Son refus de prier lui coûte la vie. Chaque matin Samba Diallo en compagnie de ses jeunes camarades de l'école coranique compose des litanies à la mort afin que les Diallobé l'apprivoisent, ainsi que l'exige son devoir de disciple. C'est le seul moment où sa société lui témoigne de la reconnaissance ; on le présente comme le futur guide spirituel. Tout au long de sa formation Samba Diallo nous apparaît comme un jeune homme silencieux versé dans la méditation. Pour peu que le héros abandonne cette « attitude taciturne et presque tragique » et adopte une expression lyrique, tout particulièrement au cours de l'épreuve de récitation des sourates pendant la *Nuit du Coran*, sa voix est vite relayée par les morts : « des fantômes l'envahissaient tout entier et se substituaient à lui ». [65] Et par une sorte de lévitation qui le soustrait au champ social, Samba Diallo est comme basculé dans un espace et un temps mythiques.

Toundi ne retrouve pas la liberté dont il rêve à la suite de sa fugue loin du foyer parental. Au contraire, en quittant le cercle familial il arpente la voie de la servitude, dont il ne s'émancipe que dans les moments critiques d'agonie en prenant la fuite. Sa liberté ne s'actualise que dans un projet vain de posséder sa mort, de la mettre hors d'atteinte du colon qui la lui donne. Fama ne pose des actes significatifs que sur le mode du rêve. En effet, le

[65] Kane, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit*., p. 84-85 « Il était d'usage que, revenu près de ses parents, l'enfant qui avait achevé ses études coraniques récitât de mémoire le Livre Saint, toute une nuit durant, en leur honneur. » cette épreuve est appelée : « Nuit du Coran ».

pouvoir le condamne pour avoir fait un rêve dans lequel des personnages influents du régime sont pris à parti. Autrement dit, c'est la première fois que Fama accomplit un acte d'envergure, puisqu'il devient par le fait d'avoir fait un rêve une menace pour le pouvoir en place. Par ailleurs, Fama ne retrouve son statut de prince du Horodougou que dans ce rêve, délire des instants d'agonie :

… N'as-tu rien entendu, Fama ? Tu vas à Togobala, Togobala du Horodougou. Ah ! voilà les jours espérés ! La bâtardise balayée, la chefferie revenue, le Horodougou t'appartient, ton cortège de prince te suit, t'emporte, ne vois-tu pas ? Ton cortège est doré.

- Non, je ne le veux pas doré

Donc argenté. Mais attention ! qu'est-ce ? Fama, ne vois-tu pas les guerriers te cerner ? Fama, avec la souplesse et la dignité, avec les pas comptés d'un prince du Horodougou, se porte devant. La cohue des guerriers hurle, se balance sur place et s'immobilise. Lâches ! Pleutres ! Enfants des Indépendances ! Bâtards ! Vos mères ont fleuri mais n'ont pas accouché d'hommes ! Fama seul et cet unique doigt vous trouera, vous mitraillera […] Fama, l'Unique ! Le grand ! Le fort ! le viril ! Le seul possédant du rigide entre les jambes !

Il se réveilla. Deux infirmiers le maîtrisaient sur le brancard. Un autre agitait une seringue.[66]

Le temps désormais « par terre » selon l'expression de Sony Labou Tansi, l'espace invivable, le tissu narratif est un espace de mort. On observe ainsi la pratique du *paratexte* dans le roman. Dès 1956 dans *Une vie de boy* de Ferdinand Oyono, le récit de Toundi est précédé par un texte autonome. Il ne s'agit ni d'une préface ni d'un avertissement, quoique introduisant et

[66] Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, *op. cit*., p. 203-204.

concluant le journal de Toundi. Le lecteur sait par ce *paratexte* que Toundi est mort.

L'Aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane présente la structure inverse. Il s'agit de la fin du roman. Le personnage central est mort et, au moment où l'on s'attend à la fin du roman, la fiction opère une sortie romanesque pour ainsi dire. Elle envisage un dialogue dans l'au-delà ! Sans que les caractères typographiques ne distinguent le chapitre X des neuf précédents, son élaboration en fait un texte à part. L'auteur a eu recours à une écriture poétique. La Voix qui parle ne provient pas d'une instance narrative identifiable (ou pouvant être attribuée à un personnage identifiable). Et bien que construit sous la forme d'un dialogue, il s'agit d'une seule et même voix. La spiritualité Dialobé n'a pas assuré au personnage l'accomplissement qu'il recherchait. La Voix qui parle explore les propriétés du cristal :

- L'instant est le lit du fleuve de ma pensée. Les pulsations des instants ont le rythme des pulsations de la pensée ; le souffle de la pensée se coule dans la sarbacane de l'instant. Dans la mer du temps, l'instant porte l'image du profil de l'homme, comme le reflet du kaïlcédrat sur la surface brillante de la lagune. Dans la forteresse de l'instant, l'homme, en vérité, est roi, car sa pensée est toute-puissance, quand elle est. *Où elle a passé, le pur azur se cristallise* en formes. Vie de l'instant, vie sans âge de l'instant qui dure, dans l'envolée de ton élan indéfiniment l'homme se crée. Au cœur de l'instant, voici que l'homme est immortel, car l'instant est infini quand il est. La pureté de l'instant est faite du l'absence de temps.[67]

[67] Kane, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit.*, p. 190 (c'est nous qui soulignons).

En se réappropriant les attributs du cristal, la Voix qui parle se densifie et densifie en même temps le texte. Cheikh Hamidou Kane ne procède pas par « un travail de perfectionnement volontaire », qui ne saurait produire le grand-œuvre selon André Breton ; mais il y arrive par le renoncement inattendu de Samba Diallo à la prière, dont la conséquence est la mort que lui donne Le Fou. Mais « toute interruption véritable dérègle aussi l'ordre du dire »[68] C'est par ce « Non » brutal que l'écriture cherche à s'approprier les différentes facettes du cristal. André Breton écrit : « Nul plus haut enseignement artistique ne me paraît pouvoir être que du cristal. L'œuvre d'art au même titre d'ailleurs que tel ou tel fragment de la vie humaine considérée dans sa signification la plus grave, me paraît dénuée de valeur si elle ne présente pas la dureté, la rigidité, la régularité, le lustre sur toutes ses faces extérieures, intérieures, du cristal ». [69]

Le bonheur que Samba Diallo éprouve dans cet « ailleurs » est précisément ce qu'il n'a pas pu trouver des années durant au cours du long parcours initiatique au pays Diallobé. Ce bonheur incommensurable, Samba Diallo et Toundi ne peuvent le connaître autrement que dans la mort. Ces moments de bonheur n'apparaissent que dans ces « hors textes », loin des pérégrinations des espaces minés et des temps flétris du tissu narratif.

Fait significatif, les écrivains de la seconde génération bien souvent ne semblent pas vouloir s'impliquer dans le procès de l'énonciation ; tout apparaît comme s'ils le redoutaient. Ils préviennent, rassurent, prennent des distances par des professions de foi, qui montrent qu'ils ne sont pas engagés

[68] Badiou, Alain, « L'interruption », in *Le Millénaire de Rimbaud*, Paris, Édition Berlin, 1993, p. 133.

[69] Breton, André, *L'Amour fou*, Éditions Gallimard, 1937, p. 14.

et ne se mêlent de rien. Ils ne sont d'aucun parti ; ils n'ont aucun parti pris. Ainsi des avertissements de V. Y. Mudimbé dans *L'Écart,* de Henri Lopès dans *Le Pleurer-rire*, de Sembène Ousmane dans *L'Harmattan* ; des postfaces du même Mudimbé dans *Le Bel immonde*.

Nous avons procédé par une démarche régressive. Nous sommes parti des titres annonçant la mort à l'*incipit*. Nous avons tenté de montrer que de l'*incipit* à la clausule le récit fictionnel est encadré par la mort. Par la suite nous avons considéré le récit dit « prédictif », pour montrer que les mutations en cours dans les attitudes devant la mort s'imposent avec le genre romanesque qui est essentiellement critique. Ces mutations impliquent une autre appréhension des catégories de l'espace et du temps dans le roman. Nous terminons maintenant ce premier chapitre par « les différentes formes du mourir » dans le roman.

5. Les différentes formes du mourir

Il s'agit maintenant de voir les différentes formes du mourir dans le roman africain. Nous les présentons sous deux rubriques : la mort naturelle et la mort violente.

La mort naturelle

Les romanciers négro-africains accordent peu d'importance aux cas de mort naturelle, ils ne les décrivent quasiment pas. Il est simplement fait mention de la mort d'un personnage ; et le lecteur n'a pas d'information sur les causes de la mort alors évoquée. Deux romans illustrent ce manque d'intérêt dans la description des cas de mort naturelle : nous avons *Les Soleils des indépendances* et *Le Pleurer-rire*.

Ahmadou Kourouma commence son roman *Les Soleils des indépendances* par l'annonce de la mort de Koné Ibrahima. Il s'agit plutôt de l'annonce des funérailles, sur lesquelles le romancier s'attarde longuement, jusqu'à l'entrée en scène du personnage central Fama. Mais nous ne savons pas de quoi est mort Koné Ibrahima, ni dans quelles circonstances il est mort. Henri Lopès procède quasiment de la même manière dans *Le Pleurer-rire*. La première scène qui nous est présentée est celle des funérailles. Le narrateur décrit les rites funéraires, évoque les « vocalises graves des incantations aux ancêtres » exécutées par les pleureuses, rapporte patiemment les conversations des hommes. Ces conversations permettent de situer les personnages et donnent le ton au roman qui s'élabore. Nulle part n'est fait mention du nom du moribond, ni les conditions dans lesquelles ce dernier décède. En revanche, les romanciers s'attardent sur les cas de mort violente, où les effets de grossissement attirent l'attention du lecteur. Mais avant de traiter ces cas de mort violente, commençons par présenter les rares cas de mort naturelle qui font l'objet d'une description.

Dans le roman négro-africain d'expression française on trouve en effet des cas de mort naturelle, encore appelée « mort douce », qui intervient, bien souvent, au terme d'une longue vie. Il en est ainsi du guide spirituel des Diallobé, qui meurt de vieillesse dans *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane au terme de toute une vie vouée à la prière et à la formation des jeunes disciples Diallobé à l'école coranique. Le maître Thierno, perclus de rhumatismes, n'a plus assez de force pour faire sa prière convenablement, car son corps ne lui obéit plus. Le personnage le Fou qui lui rend quotidiennement visite dut s'en rendre compte un jour :

> A son entrée dans la chambre, il avait vu le maître prier à la manière des agonisants. Il ne se levait pas. Assis sur son tapis, face à vers l'Est, il ébauchait seulement et n'avait plus la force d'achever les gestes de la prière. Le fou était demeuré à la porte, fasciné par cette prière brisée, mimique incongrue et tragique. Le fou avait attendu que le maître eût fini.(…) Soudain, le maître se raidit, prononça le nom de Dieu puis, lentement, parut se relâcher.[70]

Le maître des Diallobé meurt à domicile dans une chambre pleine de monde, et de « mort douce », dans la foi en son Dieu. Il fait sa prière avant de rendre son dernier souffle. La mort ne le surprend pas ; il est comme dans son attente, il sait qu'il va mourir. De même, « le grand chef » N'Gantiobo sentant sa mort venir, réclame la présence de N'Gambou, à qui le narrateur relate le récit de la mort de son oncle dans *Le Soleil est parti à M'Pemba* :

[70] Kane, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit.*, p. 179-181.

Après que toutes les personnes dont il avait réclamé la présence se furent réunies à son chevet, après qu'on l'eut difficilement convaincu de l'absence de son neveu préféré – et encore, son enveloppe charnelle recula le plus possible les limites soutenable d'un début de décomposition, tandis que la dernière braise de la vie se faisait de plus en plus charbon - , après qu'il eut donné ses dernières recommandations, distribué ses dernières indulgences animistes, après qu'il eut salué pour la dernière fois ses trente-sept épouses vieilles et jeunes, ses cent treize enfants barbus et imberbes, il exigea qu'on le laissât seul avec ton frère cadet N'Gampika. Il lui parla dans le creux de l'oreille, lui indiqua certaines caches, lui remit ses amulettes représentant les attributs de sa puissance et ferma les yeux pour obéir aux lois naturelles qui agissaient chaque jour sur la partie périssable de notre être, car l'odeur de son corps, de plusieurs jours, envahissait tout le village.[71]

Le chef N'Gatiobo montre dans cet exemple le courage et la volonté de dominer sa mort. Sans manifester d'acte de renoncement au devoir, il règle les problèmes de succession, ce qu'il considère comme une passation de pouvoir (en léguant à son neveu les symboles de ses pouvoirs occultes) et entend ainsi terminer sa vie de façon paisible. Il accepte sa mort dans une démarche de respect de la loi. La préoccupation de quitter la vie en beauté s'exprime aussi chez Mutzeke, qui ne veut pas se laisser surprendre. Tout part d'un pressentiment. Il sent la mort proche et passe au menuisier la commande d'un cercueil. Deux jour avant son décès, Mutzeke se rend chez le menuisier, s'installe dans le cercueil et exprime sa satisfaction, l'œuvre conviendrait à son goût. Il dit avoir la sensation d'« habiter [sa] propre case »[72], avant de se faire livrer. Cela illustre bien la quiétude chez ce

[71] Bemba, Sylvain, *Le Soleil est parti à M'Pemba, op. cit*., p. 69-70.
[72] Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba, op. cit.,* p. 142-145.

personnage, qui n'aborde pas sa mort avec un sentiment de résignation ou d'angoisse.

Il n'y a pas chez ces personnages l'expression d'une révolte, qui laisse entendre l'aveu d'un refus de la mort, qu'on estime venir trop tôt, contrariant la réalisation d'une tâche inachevée. C'est sans doute la marque de dignité et de hauteur de ces personnages devant la mort qui motive les romanciers à décrire ses rares cas de mort naturelle, qui nous apparaissent comme des attitudes exemplaires dans la mesure où ils parviennent à dominer l'angoisse que nous éprouvons devant la mort.

Mais ces personnages appartiennent à la société traditionnelle, et pour ainsi dire à une époque où l'on savait mourir. Les cas de mort violente qui sont de loin les plus nombreux dans le roman donnent le sentiment d'une offense permanente de la vie de la société moderne, où « l'homme ne sait plus mourir ». La mort le fauche toujours de façon brutale, sans qu'il ait le temps de l'accepter. La description de ces cas de mort violente donne un éclairage sur l'horreur d'un climat social qui cristallise l'attention du lecteur. Et ce sont ces cas de mort violente que nous allons maintenant présenter, sans prétendre à l'exhaustivité.

La destruction par cataclysme naturel

Nous avons la mort causée par la nature, non moins violente par ailleurs. Notamment la mort du personnage central d'Amadou Hampaté Bâ dans *L'Etrange destin de Wangrin* où les forces de la nature se déchaînent. Wangrin trouve la mort à la suite d'un orage. Une pluie torrentielle le

renverse dans un fossé. Comme il est déjà affaibli par l'alcool, l'eau boueuse a raison de ses efforts désespérés. On retrouve également Samba le vendeur de vin mort dans un caniveau dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* (p. 28). Mais il n'est pas précisé si c'est un orage qui l'y a précipité. Il semble que Samba buvait plus que de raison. Cette mort peut donc relever de l'alcoolisme.

Tout aussi tragique est cette catastrophe naturelle dans *La Vie et demie*. A la suite d'un séisme, trois cents personnes trépassent.

La mort accidentelle

La mort tragique du père Gilbert de la Mission de Dagan dans *Une vie de boy* est en effet un accident (p. 26), bien que les villageois l'interprètent comme la vengeance des esprits. Une branche d'un fromager géant écrase le malheureux prêtre sur sa motocyclette. Les villageois avec un penchant mystique appellent cet arbre « le broyeur des Blancs ». Il aurait déjà fait de deux Grecs ses victimes ; et la décision d'abattre l'arbre n'a jamais dépassé le stade des intentions. Dans *La Vie et demie*, nous avons la mort par accident d'automobile de Jean Calcaire[73] ; et la catastrophe aérienne qui coûte la vie à Jean Cataracte.

La ville de Tanga[74] nous est présentée comme le théâtre des collisions spectaculaires de camions, où les hommes trouvent la mort. Les transactions de bois et de cacao favorisent une augmentation de la population toujours en effervescence, et une circulation abondante. Il ne se

[73] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*., *op. cit*., p. 178.
[74] Mongo Beti, *Ville cruelle*, *op. cit*., p. 19-20.

passe de jour, selon le narrateur, sans qu'une automobile n'écrase un homme.

Le suicide

La Vie et demie met en scène les tribulations des dictateurs qui se succèdent ; il faut donc s'attendre à tout. Le dictateur Jean – Cœur - de – Père a sur la conscience un assassinat qui lui fait perdre sommeil et sérénité. La victime apparaîtrait sous différentes formes à son bourreau, dont les crises hallucinatoires et l'hypocondrie développée vont lui faire prendre une décision plus que curieuse !

« - Qu'on me brûle vif, décida Jean – Cœur – de – Père ».[75]

La « cérémonie du bûcher », dont les préparatifs ont été rigoureusement menés, s'étale sur quatre nuits, mais c'est aussi quatre nuits de bombance et d'allégresse décrétées « fête nationale ». Le candidat au bûcher a mis à profit ces quatre jours pour saluer, pour remercier. Jean-Cœur-de- Père a dû par ailleurs choisir son nom de mort. Les quatre jours qui ont précédé la cérémonie, baptisés « journées nationales de méditation », ont été fastes. Il monte avec assurance sur le bûcher, et a le temps d'expliquer aux sceptiques le bien fondé de sa démarche, dans une ultime allocution qu'il adresse à son peuple :

---

[75] Sony Labou Tansi , *La Vie et demie, op. cit.*, p. 140.

Chers frères, chères sœurs ! Je meurs pour vous sauver de moi. Là-dedans (il frappait sa poitrine), oui, là-dedans, je constate que ça n'est plus complètement humain. Là aussi (il montrait sa tête), oui, là aussi ce n'est plus humain. Alors j'ai décidé de mourir pour vous sauver de moi.[76]

Mais Jean-cœur-de Père eut mieux fait d'accorder à ce peuple qu'il martyrise la justice, la paix et le bien être social plutôt que de spectaculaires scènes d'autodafé, qui visent par ailleurs le but d'une gloire posthume en marquant les esprits par un courage à nul autre égal. Du reste, sa mort ne permet pas de sortir le peuple de la servitude. Au contraire, le fils qui lui succède installe un régime effroyable, dans la continuité de celui du père. Toutefois, par cet exemple, nous avons une idée du climat de violence qui règne dans l'économie romanesque, et surtout de mort violente et itérative.

C'est une violence généralisée qui cause la mort. Une violence exercée même par les bêtes sacrées. Les pythons sacrés se ruent sur les hommes dans *Le Chant du lac*. Le totem de Fama ne lui est d'aucun secours dans *Les Soleils des indépendances*. Il avance avec confiance vers les caïmans sacrés qui ne le reconnaissent pas comme authentique Doumbouya. Au contraire, les sauriens se jettent sur lui. Il trouve la mort dans leur agression comme une quelconque proie. De même les caïmans du fleuve Niger, qui sont considérés comme des divinités de la justice dans *Le Voile ténébreux*, broient littéralement Quini-Quini dans une sorte de « cirque sanglant ».

[76] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 142.

Le meurtre

Il y a quasiment une mythologie de la violence qui prédispose les protagonistes du roman au meurtre inutile et gratuit. Une ivresse de sang qui dompte les personnages, fascinés qu'ils sont par le crime qu'ils commettent avec une facilité déconcertante. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Ateba se libère de son compagnon qui la contraint à meubler sa nuit d'une singulière façon, trouvant même dans la méthode une sorte de quiétude :

> Elle s'est accroupie, a saisi la tête de l'homme et la cogne à deux mains sur le dallage. Le sang jaillit, éclabousse, souille, elle frappe, elle rythme ses coups, elle scande « Irène, Irène » et, comme elle perçoit encore la vie sous ses mains, elle ramasse un canif, et, envahie de joie, elle se met à frapper, à frapper de toutes ses forces. Enfin, le dernier spasme. Ses reins cèdent, la pisse inonde le cadavre sous elle. Les yeux hagards, le souffle court, elle s'affale sur lui.[77]

Senhor F.[78] ne peut s'abstenir du recours à la violence. Contrarié par sa sœur qui n'entend pas satisfaire à ses manœuvres de souteneur, Senhor F. organise un enlèvement. Il ligote Bikala, l'amant de sa sœur, le bat furieusement et l'enfouit dans un sac avant de le plonger dans la mer.

[77] Beyala, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Éditions Stock, 1987, p. 152.
[78] Tchichellé Tchivela, *L'Exil ou la Tombe, op. cit*., p. 203.

La torture

La violence brute s'applique sur autrui avec un certain zèle par ceux qui sont investis du pouvoir de l'exercer : le policier, le gendarme, ou les « Forces Spéciales ». Leur œuvre traduit le substrat du discours du pouvoir ; car ces régimes autoritaires n'ont d'autre langage que celui de la contrainte par la force. Elle se déploie sans contrôle « pour un oui ou pour un non », allant jusqu'au bout d'elle-même, elle ne cesse qu'au moment propice où la mort intervient. Et c'est cette triste expérience que fait le vieux Pioka, un paysan sans histoire qui est jeté dans le cachot du commissariat pour avoir hébergé un homme en fuite et qui se trouve être un mutin. Il succombe de sévices corporels dans *L'Exil ou la Tombe*.

Mais cette violence sans nom ne s'exerce pas que dans les souterrains des commissariats. Elle apparaît au grand jour sans discrétion et broie sans décence les hommes qui osent dire autre chose que le discours qui prévaut. Et dans l'angoisse permanente des complots imaginaires, n'importe quel individu peut devenir comme Atan la victime expiatoire dans une exhibition publique de violence bestiale :

Au moment où un agent allait lui donner par surprise un coup dans la nuque, Atan l'évita et lui envoya un fulgurant coup de pied dans la figure. Les mains agrippées sur sa bouche en sang, le milice s'écroula. Ses acolytes se jetèrent sur Atan, le criblant de coups de crosse. Atan se dégagea d'un premier assaut. Les tueurs excités comme des requins à la vue du sang y allaient de bon cœur. L'un d'eux prit son fusil par le canon et frappa Atan qui porta ses mains à la tête et s'écroula, pendant que les autres membres de la milice, toutes griffes dehors, se précipitaient sur lui. Il essaya de se relever. Poussé par une force surhumaine il

réussit à se mettre sur les genoux, mais un coup de pied le plaqua de nouveau à terre. Atan cria de douleur, puis haletant il murmura :

- Vous… me faites mal… mon Dieu…

Pendant tout ce temps d'autres sbires tenaient la foule en joue. Atan ne pouvait plus se défendre, mais ses assaillants donnaient leurs coups de grâce. Il ne remuait plus. La milice avait gagné, gagné au nom de la dignité, de la liberté et de l'indépendance des Marigots du Sud. Le responsable regarda le corps affalé par terre, satisfait il s'adressa à la foule en montrant Atan du doigt :

- Nous ne manquerons pas à notre devoir, quiconque portera préjudice au Parti et au Messie-Koï subira le sort de ce charognard.[79]

Le Fratricide

Ces démonstrations de force qui attentent à la vie humaine sans pudeur et sur la place publique par des dictatures sanglantes ne manquent pas d'inspirer les protagonistes du roman. Il y a chez ces derniers une promptitude dans le passage à l'acte, mais l'acte du crime crapuleux souvent cyniquement revendiqué avec héroïsme. Il leur manque désormais l'idée de recourir à la justice, ils rendent justice eux-mêmes dans leurs interprétations exclusives des événements. Il en est ainsi de Essola, qui organise son enquête autour de la mort de sa sœur Perpétue dans *Perpétue et l'habitude du malheur.* Sorti d'un camp de déportation où il apprend la mort de sa sœur, il va de ville en ville à la rencontre des personnes qui ont connu Perpétue pour recueillir leur témoignage. Mais l'enquête ne donne

[79] Fantouré, *Le Cercle des tropiques, op. cit*., p. 248.

rien de concret, personne ne sait exactement de quoi est morte Perpérue. Or Essola a sa petite idée : Martin son aîné n'a pas rempli son devoir, il n'a pas protégé Perpérue. C'est ainsi qu'Essola organise un festin à l'intention de son frère Martin, qui n'a pas l'occasion de goûter aux mets, rendu à dessein dans l'état d'ébriété. S'étant assuré que son frère a perdu l'autonomie de ses mouvements, Essola exécute méticuleusement son fratricide. Il ligote minutieusement son frère Martin; il l'abandonne en forêt « pendu à l'arbre-à-Mammy-Ndola »[80], une sorte de « fourmis brunes », qui achèvent la phase d'agonie. Il déclare avoir ainsi vengé sa sœur Perpétue.

L'assassinat

La Vie et demie nous présente également un cas de coup d'État qui coûte la vie au président Jean-Cœur-de-Pierre. Le coup de force est organisé par son fils, alors soutenu par des puissances étrangères. Le fils et ses alliés justifient leur opération par la nécessité de se débarrasser d'un dirigeant sanguinaire. Cet assassinat se révèle être aussi un parricide. Les cas de coup d'État occasionnent des assassinats politiques. Il en est ainsi des massacres qui interviennent après le putsch auquel participe Mayaka-Mba dans *L'Exil ou la Tombe*. En effet, la famille de Mayaka-Mba est assassinée, et dans la fuite ce dernier apprend la mort du président Nzasi Makandi qui se suicide. Il en va tout autrement du président Bwakamabé Na Sakkadé, qui ne se donne pas la mort mais châtie sévèrement les mutins qui manquent leur cible principale dans *Le Pleurer-rire*. Il assiste lui-même aux

[80] Mongo Beti, *Perpétue et l'habitude du malheur*, *op. cit*., p. 293.

exécutions, donne des ordres. Pour que le supplice dure le plus longtemps possible, Bwakamabé ordonne de tirer d'abord sur les membres inférieurs, ensuite sur les bras, le ventre, la poitrine et enfin la tête. Et pour s'assurer du succès de l'opération, il donne lui-même le coup de grâce. (p. 309) Ces scènes d'exécution sommaire et sans procès abondent dans le roman négro-africain d'expression française. Elles montrent la force écrasante et aveugle des régimes autoritaires qui tuent « pour un oui ou pour un non ». Ces régimes dictatoriaux aménagent un univers infernal ; et les habitants de Katamalanasie ont vite fait de donner à leur pays le nom « enfer » dans *La Vie et demie*. Mais donner le nom d' « enfer », c'est porter un jugement sur la gestion du président Jean-Oscar-Cœur-de-Père, qui interdit l'usage du mot. Or, par mégarde, les membres du clergé ont prononcé le mot interdit dans leurs homélies. C'est ainsi qu' « On exécuta quatre cent soixante-douze prêtres et pasteurs et on tira sur la foule aux obsèques de l'évêque Dominique Roshimanito ».[81]

Cependant, cette « mort sale » qu'exhibent les régimes sanguinaires, souvent pour servir d'exemple, ne décourage pas les peuples en lutte contre l'injustice et la barbarie. Du moins, c'est ainsi qu'on peut interpréter le défi que Zeyang, encore appelé « Le Vampire », lance aux forces gouvernementales jusqu'aux instants critiques de la mort dans *Perpétue et l'habitude du malheur*. Membre actif de la dissidence au régime de « Son Excellence Bien-Aimé Cheik Baba Toura », il profite de sa notoriété du plus grand footballeur du pays et le plus aimé du peuple en ravivant la flamme

[81] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit*., p. 133.

d'espoir dans le résistant Ruben, sans doute déjà assassiné, qui éprouva le régime et laissa traîner une légende tenace. Il est très vite arrêté :

Après avoir été longuement torturé par la sécurité de Fort-Nègre, dans les locaux flambant neufs de l'ancien stade et sous la direction d'assistants techniques européens (certains disaient israéliens), il fut à la fin amené par avion à Oyolo pour y être fusillé, [...] dans son pays natal et sous les yeux des membres de sa tribu.

Vociférant d'une bouche convulsée les hymnes de la résistance rubéniste, hurlant fréquemment *Ruben seul est le père de la patrie !*, il marcha sans aucune défaillance jusqu'au poteau d'exécution. A l'instant suprême, fidèle à lui-même jusqu'au bout, il refusa de se laisser bander les yeux.

Il trouva même la ressource de lancer, une dernière fois, le nom de Ruben comme ultime et titanesque défi à la formidable et fatale décharge du peloton.[82]

Cette ultime bravade montre qu'aucune force brutale n'arrête définitivement la marche du peuple vers la liberté.

Ces différentes formes du mourir affirment la prégnance de la mort dans le roman négro-africain d'expression française.

[82] Mongo Beti, *Perpétue et l'habitude du malheur, op. cit*., p. 268-269.

CHAPITRE II

La mort et les différents personnages

1. Le personnage de la prostituée et la mort
2. Le héros et la mort
3. Le mendiant, le fou et la mort
4. La mort comme personnage
5. L'écrivain et la mort

1. Le personnage de la prostituée et la mort

Le roman africain réaffirme l'affinité entre la mort et la sexualité. Ce thème n'est pas nouveau. Le rapport entre Éros et Thanatos est vieux comme le monde ; sa présence dans différents mythes et dans différentes sociétés témoigne de son universalité, comme le montre Gilbert Durand qui en trace la genèse dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire.*[83] Ainsi, la symbolique de la mort dans le cycle lunaire est associé aux menstrues de la femme. Michel Picard établit une homologie entre « Gésir » [« ci-gît »] et « gésine », laissant apparaître la figure anthropologique de la mort: « L'enfant, qui se distingue d'abord mal de sa mère, parvient progressivement à la concevoir comme Objet total différent de lui ; le Père n'existant dans ces débuts qu'à l'intérieur du discours de la Mère, celle-ci constitue la référence essentielle, à jamais inscrite ensuite en chacun. Et voilà pourquoi le vampire est féminin, pourquoi aussi la mort est femme, pourquoi l'imagination se la figure sous des traits maternels ».[84] La femme qui donne la vie, par l'accouchement non médicalisé, n'est-elle pas l'être le plus proche de la mort ? Elle donne la vie pour nier la mort en perpétuant l'espèce. Elle deviendrait pleinement femme en donnant la mort puisqu'elle est associée à la mort, au Mal. L'enfant, le langage et toute l'organisation sociale ne sont que la grammaire de cette dialectique qu'entretient la tension

[83] Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1987, 10è édition, p. 71-134.
[84] Michel Picard, *La Littérature et la mort*, P U F, 1995, p. 104.

entre Éros et Thanatos. Le père ne fait qu'enclencher un processus qui longtemps lui précède et le transcende. Le père est l'adjuvant de la mort, mais « la mort est femme ». Ce qui apparaît là, c'est l'image même de « la femme fatale, qui allie à une apparence charmante une foncière cruauté et une grande dépravation ». [85] Cette association entre la femme et la mort n'est pas exempte de misogynie comme le remarque Gilbert Durand. Et on voit dans le roman comment la femme condense les forces maléfiques entraînant la mort. Son charme attire le personnage central et l'expose au péril. Toundi est la victime expiatoire du Commandant dont le prestige est largement entamé auprès de ses administrés par les inconduites de sa femme volage dans *Une vie de boy.* Domestique du Commandant, Toundi est un témoin gênant des infidélités de la femme de son patron. La femme du Commandant est le prototype de la femme fatale. Très belle, les hommes succombent à son charme, tandis que les femmes expriment à son égard des sentiments d'animosité. Elle domine son mari, et, assurée du pardon de ce dernier, elle peut s'autoriser des infidélités répétées avec M. Moreau, le régisseur de prison de Dangan. Éperdument amoureux de la femme de son patron, Toundi ne peut plus entendre le conseil qu'on lui donne au moment où, ses rapports avec son employeur étant dégradés, ses congénères lui suggèrent de quitter la résidence du Commandant. Cette hypothèse constitue un péril, une déchirure intérieure pour Toundi puisque sa vie, dit-il, a pris un tout autre intérêt depuis l'arrivée de Madame le Commandant. Lui étant inaccessible, à sa seule vue Toundi se sent vivre, sa vie a désormais un sens. Mais si le Commandant pardonne à sa femme (la mort dans l'âme) ses

[85] Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit*., p. 114.

inconduites, la présence de Toundi devient un tourment pour le couple, elle est même insupportable et intolérable pour M. Moreau. Aussi ce dernier propose-t-il à son amante de démettre Toundi de ses fonctions de boy. Étant investi d'un pouvoir de terreur puisque de sa prison les « indigènes » sortent au mieux à l'état de charognes sinon morts, il n'aura pas de mal à trouver un domestique qui sied à leur liaison :

> Il me saisit par le cou et me força à le regarder. Il n'eut aucun mal pour cela et dit en détournant la tête :
>
> - C'est étrange… Vous feriez mieux de le congédier. Je vous trouverai autre chose. La place de celui-ci est chez moi…à Bekôn (la prison)[86]

Un alibi est vite trouvé et Toundi est fait prisonnier. Il meurt des sévices corporels subis dans cette prison. Sa dévotion pour la femme du Commandant lui coûte la vie. Le Commandant n'en sort pas pour autant indemne, le ternissement de son prestige et de son autorité peut-être considéré comme une mort métaphysique, si l'on entend par là un processus de dépersonnalisation qui lui ôte toute réalité sociale. L'épisode où le Commandant prend conscience de l'effondrement de son autorité en découvrant les infidélités de sa femme est une scène très significative à cet égard: il choit de son fauteuil tandis que son domestique Toundi essaie de le relever. Ce dernier abandonne tout secours devant les protestations du patron. Toundi se trouve debout, il regarde son pitoyable patron qui gît par terre. La femme sentant alors la gravité de la tournure des événements demande au boy de les laisser seuls :

[86] Oyono, *Une vie de boy*, *op. cit.*, p. 121.

- Nous laisser ! rugit le commandant. Quel secret y a-t-il encore entre nous ? Tous les boys de Dangan sont au courant ! Oui ! tu couches avec Moreau ! le Monsieur que tu trouvais très paysan !.. [...] Tu n'as pas attendu longtemps pour me tromper encore ici... Les indigènes étaient au courant bien avant moi ![...]
- Pour eux, je n'étais plus que le « Ngovina ya ngal a ves zut bisalak a be metua » ! Sais – tu ce que cela veut dire ? Bien sûr que non ! Tu as toujours méprisé les dialectes des indigènes... Eh bien, partout où je passe, je ne suis plus que le commandant dont la femme écarte les jambes dans les rigoles et dans les voitures.[87]

Il arrive aussi que la femme fatale trouve la mort dans des conditions hideuses autant que les hommes qui tombent sous son charme. Mais dans le cas de Perpétue, elle est la principale victime et non pas ses amants ; du moins la mort de ces derniers ne découle pas directement de leurs liaisons. L'héroïne de Mongo Beti dans *Perpétue et l'habitude du malheur*, est une jeune fille placide, ingénue et surtout très belle que des circonstances malheureuses vont faire subir un destin implacable. Dès l'instant où sa mère l'a contrainte à consentir à un mariage, il en était fini pour ainsi dire de sa vie. La mère contracte ce mariage au moment où Essola, le frère seul capable d'infléchir l'autorité tyrannique de la mère et le défenseur de Perpétue, est déporté dans un camp de concentration construit à l'intention des opposants au régime dictatorial de Baba Toura. Or, le fils qu'elle croit mort a survécu. Avant de quitter le camp de concentration, un déporté alors agonisant apprend à Essola la mort de sa sœur Perpétue, sans cependant donner de détails sur les circonstances de cette mort. De retour parmi les

[87] Oyono, Ferdinand, *Une vie de boy*, *op. cit*., p. 149-150.

siens, le prisonnier entreprend une longue enquête. Le récit raconte les péripéties de cette enquête dont l'objet est de déterminer le coupable de la mort de Perpétue. Pour cela, Essola va de ville en ville à la rencontre de tous ceux qui ont connu Perpétue pour recueillir leurs témoignages. Pour les uns, Essola doit porter la responsabilité de la mort de sa sœur Perpétue. Il a abandonné une sœur sans défense, s'intéressant plutôt à ses activités politiques. Cette position est adoptée par tous les membres de la famille d'Essola. Pour les Rubenistes, opposants au régime de Baba Toura, la faute incombe au gouvernement incapable d'approvisionner les hôpitaux en médicaments, qui auraient permis à Perpétue de bénéficier d'un suivi médical au cours de sa grossesse fatale. Pour d'autres, dont Martin, c'est la mère cupide qui a échafaudé ce destin malheureux pour la jeune fille. Mais personne ne sait avec exactitude de quoi Perpétue est morte. Zeyang, l'amant de Perpétue, accuse avec véhémence Édouard, le mari négligent qui n'a pas entouré sa femme d'affection, la délaissant au contraire bien que cependant jaloux, au point que Perpétue s'est laissée mourir.

La vie du couple tout comme leurs derniers moments constituent un épisode trouble. Il est raconté à Essola par Anna-Maria, la femme de Jean-Dupont éprise de sympathie pour la jeune fille qu'elle a assistée jusqu'à sa mort. La famille Dupont témoigne de la sagacité intellectuelle de Perpétue qui a tôt fait de révéler les complexes de son mari Édouard. Les échecs répétés de ce dernier aux concours internes de la fonction publique lui ont inspiré des méthodes lui permettant de contourner la difficulté et de rabaisser sa femme en même temps. Édouard se rend vite compte que la connivence au régime de Baba Toura se récompense mieux que la

compétence. Il fait allégeance au régime de Baba Toura et devient souteneur. De fait, il réussit aux concours où il échouait naguère et grimpe rapidement les échelons. Édouard compte désormais parmi les hommes influents du régime en place et son ambition est alors sans borne.

Mais en voulant résoudre les problèmes structurels et organisationnels de leur société par le sexe, les habitants de Zombotown ouvrent les portes du malheur. Naguère vertueuse et timide, Perpétue se hisse en reine dans la luxure. Elle s'y habitue :

> Que fût devenu Perpétue autrement ? Pour le savoir, il suffit d'ouvrir les yeux sur Zombotown, ce cimetière des morts vivants du sexe féminin grouillant de fantômes éloquents de Perpétue. Malaxée, broyée par la vie, avilie, aveulie, à trente ans gonflée d'eau et de mauvaise graisse, ayant cessée d'inspirer le désir, troquant le salaire d'une noble peine contre la tiède caresse d'un éphèbe hautain, sucée par l'égoïsme avide de ses enfants grandis, cette admirable femme n'eût survécu qu'au prix d'incarner l'avatar trivial de la femme profanée.[88]

Profanée, Perpétue l'a été tout au long de ses frasques et même bien avant, avec un mari jaloux qui la promène toute nue devant une foule intéressée autant que scandalisée. Édouard entend ainsi punir sa femme de ses infidélités répétées, lui qui pourtant les a suscitées. Pareilles dérives ne peuvent que préfigurer un épilogue sombre. En effet, la mère proxénète ne tire aucun profit de la dot qu'Édouard lui a versée pour le mariage de sa fille. Son fils Martin subtilise l'argent et le dépense dans l'alcool et les petits plaisirs de la vie. Il n'a que faire des souffrances de sa sœur; seul l'argent

---

[88] Mongo, Beti, *Perpétue et l'habitude du malheur*, *op. cit*., p. 265.

provenant de ce mariage non désiré par Perpétue l'intéresse. Il est assassiné à son tour par son frère Essola qui croit ainsi venger sa sœur Perpétue.

Au moment où Essola boucle l'enquête celle-ci demeure toujours ouverte puisqu'elle donne lieu à plusieurs interprétations. La seule certitude c'est que Perpétue est bien morte avec l'enfant qu'elle portait. La jeune fille montrait une réticence au mariage précoce ; elle présentait une sagacité intellectuelle qui eut satisfait aux exigences requises pour devenir infirmière si elle avait pu bénéficier d'un encadrement, vœu auquel elle s'était attachée avec une dévotion quasi démentielle. A ce titre elle est martyre comme son frère Martin sur qui Essola s'acharne en désespoir de cause.

Martin sombre dans l'alcoolisme et le sexe pour noyer ses frustrations face à l'ordre implacable d'un système politique inique et les pesanteurs d'une tradition qui n'est pas en phase avec les conditions de vie du moment, avec les aspirations de la jeunesse. Ce réflexe qui consiste à recourir à l'alcool et au sexe a pu être constaté au cours de l'épisode où un leader de l'opposition sur qui les jeunes portaient leur espérance est appréhendé et exécuté par les sbires du dictateur Baba Toura (p. 231)

Céder sa femme à un homme influent du système pour se voir accorder des avantages notoires, même les plus immérités, est une pratique courante selon Édouard, le mari de Perpétue. C'est sans doute ces dérives qu'Essola entend sanctionner, et avec lui le policier, quoique présentant une attitude ambiguë, qui se montre complaisant en déconsidérant le crime de l'ancien prisonnier. Dès lors l'un des grands enseignements de cette enquête est qu'Essola finit par se rendre compte que son engagement politique aurait dû commencer au sein de la cellule familiale même. C'est en quoi ce récit

peut être considéré comme le roman d'un drame familial qui finit par instituer un nouveau genre de relations filiales. Nous en avons l'illustration au moment où Essola avoue avec cynisme à sa mère être l'auteur du meurtre de son frère Martin :

- Ma mère ! Tu n'es que ma mère. Ruben, était, lui, un homme juste. Quelle vénération ses assassins ont-ils eue pour Ruben ? Quand un peuple accepte le lâche assassinat de son seul Juste, quelle vénération désormais les mères attendront-elles de leurs fils, les pères de leurs filles, les maîtres de leurs valets, les chefs de leurs subordonnés ? Vous avez tué Ruben ou bien vous vous êtes accommodés de son meurtre pour continuer à vendre vos filles, sans pour autant avoir à répondre des souffrances infligées à ces esclaves par la cruauté de leurs maris.[89]

Cette lâcheté décriée et sévèrement punie par Essola va l'emmener à commencer par le commencement : c'est-à-dire éduquer son peuple qui n'a jamais rien compris au sens de son engagement. Il migre à Mimbo dans l'Est pour y exercer le métier d'enseignant.

Chaïdana l'héroïne de Sony Labou Tansi se prête à l'affrontement en rentrant dans un état de belligérance. Il lui faut venger son père et les humiliations qu'on lui a fait subir. Ainsi, elle est la prostituée qui sème la mort dans *La Vie et demie*. Dans ce roman, l'effroyable dictature que mène Le Guide Providentiel tourne au délire. Après avoir assassiné son opposant Martial, Le Guide Providentiel le transforme en pâté (au sens propre) et convie sa progéniture à un repas macabre sous la menace. Pareille

[89] Mongo, Beti, *Perpétue et l'habitude du malheur*, *op. cit*., p. 294-293.

humiliation ne peut que susciter un sentiment de révolte, lequel engage à la vengeance Chaïdana, la fille de Martial à qui le Guide Providentiel fait subir ce supplice outrageant. Les corps nourris à la chair du cadavre éprouvent, peut-on dire, la soif de la mort, une avidité du sang.

Le Guide Providentiel pratique de ses propres mains les assassinats, se donne le régal des massacres et des pendaisons publiques. De son côté, Chaïdana entame l'œuvre de destruction. Tous ceux qui succombent à son charme connaissent la mort. Elle déclare la guerre au régime du Guide Providentiel. Quelle force et quelle arme peut avoir une petite fille de quinze ans, devenue orpheline de surcroît, pour défier une dictature fortement armée et soutenue par « la puissance étrangère qui fournissait les guides » ? Chaïdana a un atout, elle est belle, « infernalement belle » :

…elle se dénuda devant le grand miroir de la salle de bains, se regarda longuement tout le corps, c'était un corps parfaitement céleste, avec des allures et des formes systématiques et carnassières, des rondeurs folles, qui semblaient se prolonger jusque dans le vide en cuisante crue d'électricité charnelle, elle avait le sourire clef de fille de la région côtière, les hanche fournies, puissantes, délivrantes, le cul essentiel et envoûtant, puis son regard s'arrêta sur ses lèvres – elle les avait garnies, provocantes, appelantes.[90]

Chaïdana prend confiance en ses moyens ; elle se met en poste au cinquième étage de l' « Hôtel la vie et demie ». C'est là, postée dans une chambre, que commence son œuvre de mort. C'est une bête carnassière, une « mère dévorante » qui tète au poison :

[90] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit*., p. 42-43.

Chaïdana était nue, avec deux coupes de champagne, l'une posée sur le sein droit, l'autre sur le sexe.[91]

Elle transforme son corps en un autel où elle immole les dignitaires du régime. Elle les abreuve du champagne empoisonné. Tous y passent. Elle décime tout un gouvernement, s'attaque aux généraux. Toute cette armée jamais ébranlée, cette machine de la mort qui écrase tout et met en prison ou tue ceux qui lui résistent, connaît une débâcle sans précédent. On suspecte les décès successifs. Les autorités politiques du pays construisent des isoloirs. La soldatesque mobilisée y effectue des contrôles pour démasquer cette femme vorace et cruelle, qui cause la mort à son passage. La seule indication par laquelle Chaïdana peut être identifiée est un signe qu'elle porte à la cuisse droite. Mais ceux qui mènent les recherches succombent au charme des femmes auxquelles ils font subir ces contrôles outrageants. Le pays enregistre un boom démographique, qui traduit l'envergure du phénomène que le narrateur désigne par l'« épidémie du sexe ». Car en déshabillant les femmes, ils ne peuvent contenir l'ardeur que la plastique de ces corps déclenche en eux. Mais Chaïdana a le temps d'exterminer les membres influents du régime. Elle déjoue les recherches et prolonge l'action de destruction en changeant d'identité civile. De l'assassinat du père et du repas macabre où Chaïdana a été contrainte à consommer sa chair, il lui reste une fêlure enclenchant une soif de vengeance aveugle, vengeance qui a perdu la cause noble de départ, n'ayant plus pour ressort et pour but qu'elle-même. Elle est à son tour transformée

[91] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit*., p. 68.

et transmutée en Guide Providentiel, qui tue pour tuer, ne pouvant plus donner de sens ni de justification à ses assassinats. Chaïdana donne la mort, elle est devenue la mort même. Dès lors elle ne peut manquer de rencontrer cette mort dans les conditions abominables où elle la fait subir aux autres. Et puisque c'est par le sexe que Chaïdana donne la mort, c'est bien par le sexe qu'on la lui retourne :

Elle resta inanimée pendant trois nuits et pendant trois nuits elle encaissa treize cascades des miliciens, soit un équivalent en hommes de trois cent soixante-trois. Elle avait le bas mort.[92]

Le viol par le père zombi précède celui des miliciens. Sans doute le père justifie-t-il cette manière singulière de punir sa fille par l'extravagance de sa méthode. Chaïdana fait l'amour avec les bourreaux du père ; elle prend un réel plaisir, bien qu'elle les tue par la suite. Et pourtant, la méthode du père paraît tout aussi répréhensible. Mais de ce viol naît une fille. Élevée par des pygmées dans la forêt, la fille porte les attributs de la mère. La mort de la mère sur le champ de bataille réaffirme sa soif de vengeance :

- Si temps le veut, je repartirai, et je prendrai la ville avec mon sexe, comme maman. C'est écrit dans mon sang.
- Qu'est-ce que cela veut dire, demandait Kapahacheu.
- Une bagarre. Une guerre. […]
- Mon grand-père avait perdu la guerre. Il avait perdu une guerre. J'en inventerai une autre. Pas celle que ma mère avait perdue. Si je ne gagne pas, la Terre tombera. Ces

[92] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit*., p. 72.

choses me viennent comme si elles m'avaient habitée longtemps avant ma naissance. Mon sang les crie. Va vaincre ![93]

La farouche détermination d'inventer une guerre ne peut qu'entraîner une escalade de violence, en tout cas Chaïdana ne se soucie pas de la préoccupation qu'avait son grand-père Martial, celle de sortir le pays de la banqueroute que le paranoïaque Guide Providentiel a causée. Ce sang qui « crie » « va vaincre » semble porter en lui le souvenir du viol. En lui circulent les éléments que Freud[94] a notés au sujet de la pulsion de mort, notamment le sadisme et le masochisme. Chaïdana II, fille de sa mère, est une fille de la mort. La mère paralysée par le viol l'enfante dans la mort. Il est d'ailleurs difficile de savoir si Chaïdana II a été conçue au cours du viol incestueux de Martial qui précède celui des trois cent soixante-trois miliciens. Cette naissance qui porte des zones d'ombre finit par étendre les ombres de la mort. Chaïdana II meurt après avoir semé la mort. Une autre Chaïdana, issue aussi d'un viol, prend la relève.

Sony Labou Tansi récuse fortement aussi bien la dictature que *les moyens extraordinaires* (l'expression est de Machiavel) de la combattre ; ou si l'on préfère, les méthodes qui bafouent la dignité humaine, fussent-elles efficaces sur le moment. Pour Sony Labou Tansi, de telles méthodes témoignent de la mécanique de « la viande » qui, non encore habitée par

[93] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.,* p. 99-100.

[94] « Tournées d'abord vers l'intérieur et tendant à l'autodestruction, les pulsions de mort seraient secondairement dirigées vers l'extérieur, se manifestant alors sous la forme de la pulsion d'agression ou de destruction.» Plus loin les auteurs notent : « […] Freud dit parfois de la pulsion de mort qu'elle « …se soustrait à la perception lorsqu'elle n'est pas colorée d'érotisme. », Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967, p. 371-374.

l'esprit, pâtit au lieu de penser. Chez Sony Labou Tansi la fin ne justifie pas les moyens ; au contraire, les moyens devraient refléter la justesse et la noblesse de la cause :

On n'éteint pas le feu avec du feu. On ne brûle pas la dictature, c'est elle qui brûle.[95]

Lorsque Sony Labou Tansi dit : « On ne brûle pas une dictature, c'est elle qui brûle », il laisse entendre que la fatalité est indissociable de toute dictature, condamnée d'avance à l'auto-destruction. C'est pourquoi il faut résister à la tentation d'user « *des moyens extraordinaires* », dont on ne se débarrasse pas à si bon compte par ailleurs.

L'engagement de la prostituée, sa lutte contre l'oppression et les injustices sociales n'est pas un thème nouveau en littérature. A travers le personnage de Nana, Zola nous montre comment l'aristocratie et la bourgeoisie sont réinvesties par le « mal »[96] qu'elles ont laissé se développer. C'est avec ses « complaisances, écrit Zola, qu'une société va à l'abîme ».[97] « Aussi, dans la personne de ses amants, aura-t-elle sapé les piliers du grand monde, et réussi la ruine complète de toutes les valeurs : la finance et l'argent dans la personne de Steiner, l'aristocratie dans celle de Vandeuvres, l'Église, le gouvernement et la famille enfin dans celle du comte Muffa. La corruption même de Nana, bouc émissaire chargé de tous les

[95] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit*., p. 137.
[96] Michel Serres reprend cette assimilation de Nana à une mouche faite par Zola, une mouche venue du « peuple fumier » et qui propage le virus qu'elle porte, le virus qu'elle est (« Vénus virus »), à la haute classe qui se croyait préservée de la souillure et de la corruption. *Feux et signaux de brume. Zola*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, p. 237 et suivantes.
[97] Zola, Émile, *Nana*, Bibliothèque des chefs-d'œuvre Au Sans Pareil, Éditeurs, p. 193.

péchés du monde, devait servir le bonheur ultime des peuples : « c'était bien, c'était juste », tel est le jugement moral porté sur son œuvre de mort, « elle avait vengé son monde, les gueux et les abandonnés » ».[98] On peut émettre des réserves sur cette œuvre charitable de Nana qui se traduit parfois par le don de soi à des gueux qui ne peuvent pas payer ses précieux services.(p. 403) Sans craindre de se contredire Nana exprime le mépris pour ce petit peuple qu'elle prétend défendre. Elle s'insurge contre les républicains :

> Que voulaient-ils donc, ces sales gens qui ne se lavaient jamais ? Est-ce qu'on n'était pas heureux, est-ce que l'empereur n'avait pas tout fait pour le peuple ? Une jolie ordure, le peuple ! Elle le connaissait, elle pouvait en parler ; et, oubliant le respect qu'elle venait d'exiger à table pour son petit monde de la rue de la Goutte-d'Or, elle tapait sur les siens avec des dégoûts et des peurs de femme arrivée.[99]

Ce passage montre l'aspect protéiforme du personnage de Nana. L'instabilité psychologique de Nana est peut-être à comprendre dans ce thème de l'ennui[100], qui semble traduire en fait son angoisse de la mort. L'élan de sa ferveur charnelle s'accompagne souvent du mouvement inverse, celui de la destruction. Elle aime les hommes et déclare cependant : « je mangerais l'homme qui me toucherait ». (p. 241) Elle procède à la destruction des précieux cadeaux qu'on lui offre et qui ont pourtant porté au paroxysme sa cupidité. Elle est toujours en manque d'argent tant elle se lance dans l'organisation de cérémonies dispendieuses, de banquets aussi quotidiens que nécessaires, par exemple. Et voilà la colossale fortune de

[98] Bertrand-Jennings, Chantal, *L'Éros et la femme chez Zola*, Paris, Éditions Klincksеick, 1977, p. 69.
[99] Zola, Emile, *Nana*, *op. cit*., p. 329.
[100] Sur ce thème de l'ennui, voir J.-M. C. Lanskin, *Le « scénario sans amour » d'une fille de joie. Analyse transactionnelle de Nana*, Paris, Lettres Modernes, 1996.

Vandeuvres amassée des années durant qui vole en éclat en un temps record. Dans ce tumulte s'entend l'écho d'une lutte intérieure qui laisse parfois échapper des interrogations :

« Chéri, tu crois au bon Dieu ? » demanda-t-elle après un moment de réflexion, la face grave, envahie d'une épouvante religieuse, au sortir des bras de son amant.

Depuis le matin, elle se plaignait d'un malaise, et toutes ses idées bêtes, comme elle disait, des idées de mort et d'enfer, la travaillaient sourdement. C'était parfois, chez elle, des nuits où des peurs d'enfants, des imaginations atroces la secouaient de cauchemars, les yeux ouverts. Elle reprit :

« Hein ? penses-tu que j'irai au ciel ? »

Et elle avait un frisson, tandis que le comte, surpris de ces questions singulières en un pareil moment, sentait s'éveiller ses remords de catholique. Mais, la chemise glissée des épaules, les cheveux dénoués, elle se rabattit sur sa poitrine, en sanglotant, en se cramponnant.

« J'ai peur de mourir… j'ai peur de mourir… »[101]

On ne peut pas en dire autant de la prostituée du roman négro-africain d'expression française. Sans doute retrouve-t-on chez Zola tout comme chez les romanciers négro-africains l'expression d'une critique véhémente des injustices sociales, la tendance à fustiger les abus de la classe dominante. Mais il apparaît chez lui des considérations religieuses qui assimilent au péché inexpiable une sexualité mal maîtrisée. D'où la fatalité qui accompagne les scènes d'amour. Il en est tout autrement chez les romanciers négro-africain, qui ne mettent pas en avant la moralité chrétienne dans le traitement du sexe. Ils font cependant ressortir

[101] Zola, Emile, *Nana*, *op. cit*., p. 375-376.

l'effondrement de la société comme conséquence inéluctable qu'entraînerait le désordre sexuel. C'est ainsi que la prostituée apparaît plus comme une victime qu'une pécheresse. Qu'il s'agisse d'Ateba dans *C'est le soleil qui m'a brûlé*, de Ya dans *Le Bel immonde,* de *Perpétue* ou de Chaïdana, la femme a le statut de martyr ou de souffre-douleur. Sa lascivité, souvent tardive, ne découle pas d'une filiation génétique[102] mais bien d'une contingence historique. Et pour bien montrer que ce n'est pas que la prostituée ou les personnages bouffons qui par leur concupiscence exposent la société à un cataclysme total, Sony Labou Tansi reprend ce thème dans *Le Commencement des douleurs*. Le sexe et la mort ouvrent un champ de recherche dans son œuvre. En radicalisant cette problématique dans son dernier roman, Sony Labou Tansi nous destitue de la position de suffisance qui anime nos sarcasmes au sujet des personnages loufoques des œuvres antérieures. Cette fois-ci, le personnage mis en scène est un savant dont la réputation est ternie par un rapport jugé illicite avec une enfant.

Hoscar Hana jouit d'une notoriété scientifique que la distinction que les Français projettent de lui attribuer consacrera. Voilà que cette figure emblématique à laquelle Hondo-Noote associe l'honneur et le respect est retournée sur sa face d'ombre, qui ternit la fin d'une vie entièrement vouée à la recherche. Signes crépusculaires qu'indiquent d'emblée les débuts du roman :

[102]La prostitution semble être une maladie héréditaire chez Zola : « La Mouche d'or, était l'histoire d'une fille, née de quatre ou cinq générations d'ivrognes, le sang gâté par une longue hérédité de misère et de boisson, qui se transformait chez elle en un détraquement nerveux de son sexe de femme. Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien ; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle est le produit. Avec elle la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple remontait et pourrissait l'aristocratie. Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même, corrompant et désorganisant Paris entre ses cuisses de neige, le faisant tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait. », *Nana*, *op. cit*., p. 214.

Tout avait commencé par un baiser. Baiser de malheur. Baiser du démon. Baiser puant. Nous pouvions tout penser, tout envisager, nous à qui l'histoire avait piqué cinq siècles. Mais cette fois-ci, personne ne voulut croire ses yeux ni ses oreilles. Que diable ! L'affaire nous sembla trop belle, le temps trop mou, les circonstances trop mesquines.[103]

Les phrases nominales « Baiser de malheur. Baiser du démon. Baiser puant » réaffirment le caractère irréversible des événements cataclysmiques qui vont suivre et dont le titre: « Un grand trou dans le ciel » établit le constat. Le sort est scellé, le « grand trou dans le ciel » n'est pas à venir, il est là, bien là. Hoscar Hana fait un baiser jugé illicite à l'enfant ; il n'a pas tenu compte des lois qui régissent la sexualité à Hondo-Noot. Ni sa fuite dans la folie simulée ni le procès qu'on lui intente ne peuvent rétablir l'ordre désormais renversé. En même temps la notoriété de Hoscar Hana se trouve compromise. Bien entendu, il ne s'est agi que d' « un baiser pour rire » ! C'est que dans la concupiscence nous sommes plutôt intéressés. Un procès « même pour rire » pourrait conjurer, sinon atténuer l'impact de la tragédie :

« Nous jugeons Hoscar Hana pour un baiser donné au-delà des normes, câlin malheureux pour notre malheur donné à une gamine de neuf ans même pas ». [104]

Cet acte qui paraît anodin a des conséquences terribles :

---

[104] Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, *op. cit*., p. 14.

A notre insu, le baiser avait pris cette fois-ci les tournures d'un cataclysme. Il avait écroulé les bouches, emmêlé les sorts, mis en branle tous les ressorts d'une effroyable tragédie. [105]

Les forces conjuguées de la terre, de la mer et du ciel se mêlent à celles des esprits, mais aussi les morts et les ancêtres dans la réprobation générale de l'infamie. Jean-Michel Devésa a très bien montré comment Sony Labou Tansi construit avec minutie son texte, en faisant ressortir le caractère déstructurant de l'organisation sociale si le rapport au sexe n'est pas reconduit aux fondements de la culture :

Dans la première version du texte, Sony Labou Tansi terminait son troisième paragraphe par cette phrase : « Et la terre commencera à se cabrer et à geindre comme une femme ». Elle a totalement disparu dans le manuscrit M2. Le manuscrit M3 la réintroduit mais en lui apportant deux modifications de première importance : « Le ciel commencera à geindre et à se cabrer comme une femme en joie nuptiale ». D'abord le ciel se substitue à la terre. Ensuite l'accent est mis sur l'amour et non sur l'enfantement.
Les gémissements sont ceux d'une femme dans l'amour et non pas d'une mère dans la douleur de l'accouchement. Il ne peut en être autrement : l'enfantement, quand il vient, se produit bien après l'acte d'amour. Le trou noir dans le ciel est par conséquent emblématique : il est un immense sexe féminin ; il est aussi une fenêtre ouverte entre la vie et la mort.[106]

Mais il y a aussi les lignes qui précèdent :

[105] Sony Labou Tansi*, Le Commencement des douleurs, op. cit*., p. 17.

[106] Devésa, Jean-Michel, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo,* Paris, Éditions L'Harmattan, 1996, p. 132.

La mort devrait être la punition infligée à Hoscar Hana. En donnant un baiser d'homme à Maya l'enfant, il a en effet perdu la conscience de la collectivité à laquelle il appartient. Toutefois le châtiment ne viendra pas du tribunal mais des véritables gardiens de la tradition (les morts, les esprits de l'au-delà). Hoscar Hana est le premier à le savoir. Il voit en effet le trou (celui du ciel et celui du sexe de la femme ; celui de la matrice originelle et celui du vagin maternel). Hoscar lui-même est transpercé, atteint par la vérité folle. Il fait le fou pour s'en défendre, s'en préserver peut-être. […] Tous dans ce monde, jouent la farce. C'est sur ce mode que sont proférées les vraies paroles, celles qu'on n'aurait pas pu dire autrement car elles révèlent une vérité insoutenable : la mort par et dans l'amour.[107]

Ce n'est pas la lubricité en tant que telle que les habitants de Hondo-Noote récusent, mais un rapport au sexe qui, non indexé aux normes de la culture, provoque des cataclysmes causés par les forces déchaînées de la nature. La luxure à Hondo-Noote est un fait banal, et les habitants s'en réclament :

…Wema suggéra-t-il qu'on fît suivre les noces en catimini par de vraies noces à la manière de nos ancêtres, avec bombances, beuveries et bacchanales. Ce qui fut fait.
On avait donné à manger, à boire et à baiser à toute la contrée [mais] selon les us et coutumes de la Côte.[108]

Le coït en se répétant se socialise, suscitant des règles d'usage et des attitudes attendues et prisées dans les relations interpersonnelles. Mais en son principe initial, l'instinct sexuel est le plus « désordonné » des instincts selon Herbert Marcus. « Un ordre non-repressif, écrit-il, n'est possible que si les instincts sexuels peuvent, de par leur propre dynamique et dans des

[107] Devésa*, Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo, op. cit.,* p. 131-132.
[108] Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, *op. cit*., p. 139.

conditions sociales et existentielles transformées, fonder des relations érotiques durables entre individus adultes. Nous devons nous demander si les instincts sexuels, après l'élimination de toute sur-répression, peuvent développer une « rationalité libidineuse » qui soit non seulement compatible avec le progrès, mais l'entraîne vers des formes supérieures de la liberté civilisée ».[109] Or, une sexualité sans normes sociales conduirait à l'anarchie, à l'effondrement des supports sur lesquels reposent les institutions qui organisent la sociabilité. Une telle orientation pourrait « confirmer la prévision selon laquelle la libération instinctuelle conduirait à une société de maniaques sexuels, c'est-à-dire à l'absence de toute société ».[110] Les romans de Sony Labou Tansi illustrent cette désintégration de la société causée par une pratique anarchique de la sexualité. D'où chez lui cette formule :

L'amour ne peut que deux choses : sauver ou tuer[111].

Si la femme en tant que support essentiel est fragilisée, alors s'accélère la désagrégation de la société, qui présente un univers en perpétuelle crise. Un tel environnement concentre tous les ferments de valeurs négatives. Les institutions sociales se gangrènent ; elles assemblent tous les facteurs d'anéantissement des personnages. Et le héros ne peut plus « prétendre aux niveaux les plus élevés de la grandeur humaine » comme le voulait le maître des Diallobé dans *L'Aventure ambiguë*. Au contraire, il choit inévitablement dans les miasmes insoutenables de la société dans laquelle il évolue. Il finit

[109] Marcuse, Herbert, *Éros et civilisation*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, P. 184.
[110] Marcuse, *Ibid*., p. 187.
[111] Sony Labou Tansi, *L'Autre mode. Écrits inédits*, *op. cit*. p. 70.

par amorcer inexorablement la descente vers la mort, qui est le terme des actes d'automutilation, de conflits psychiques et des crises hallucinatoires.

2. Le héros et la mort

Le héros du roman négro-africain apparaît comme un personnage condamné d'avance. Les héros du roman négro-africain sont des « êtres de l'oppression » selon l'expression de Puis Ngandu Nkashama. La mort est toujours là, attenante à leur parcours. Exception faite de *L'Autre monde. Écrits inédits*, qui rassemble des textes épars qu'on a trouvés dans le bureau de Sony Labou Tansi peu après sa mort, le recueil de nouvelles intitulé *L'Exil ou la Tombe* de Tchichellé Tchivela et le recueil de contes de Birago Diop intitulé *Les Contes d'Amadou Koumba*, sur vingt-sept (27) romans de notre corpus d'étude nous avons onze (11) dans lesquels le héros meurt. Ils meurent bien souvent de mort violente, à l'instar d'Ahouna brûlé vif dans *Un piège sans fin*, de Samba Diallo assassiné par le Fou dans *L'Aventure ambiguë*, de Fama mordu par les caïmans dans *Les Soleils des indépendances* ou de Toundi qui meurt tragiquement après un séjour en prison, où son corps n'en sortira qu'à l'état de charogne. C'est que tous ces personnages sombrent dans la catégorie de *l'anti-héros*. Mais on n'a pas toujours songé à éprouver la capacité de la nouvelle société à produire des héros. D'emblée ces personnages sont considérés comme des traditionalistes et/ou des inadaptés ! Mais à quoi devraient-ils s'adapter ? Pourquoi le héros

est-il condamné à la mort ? N'est-ce pas sa société, pour l'essentiel une société oppressive, qui en serait responsable ? Nous proposons une série de réponses qui, sans être exhaustives, donnent une idée de l'univers dans lequel le héros évolue.

a /*L'impossible autonomie*

Il y a chez Magamou pour ainsi dire un sort qui conduit au destin fatal le personnage central de *La Plaie*. Sans doute Magamou a-t-il l'âme d'un aventurier, lui qui se présente volontiers « insoumis ». Mais Magamou veut conquérir sa liberté ; il recherche un épanouissement qu'il ne trouve pas dans son village. Penser par soi-même et agir librement est ce qui détermine la rupture que Magamou opère avec son milieu. Magamou récuse les entraves à la liberté que sont les institutions de la société traditionnelle. Notamment le droit d'aînesse, les lois et les interdits qui se rapportent aux initiations. Il entreprend courageusement de se libérer de la tutelle des institutions traditionnelles, de rompre le cordon ombilical et de briser la monotonie du cycle des saisons agricoles. Il aspire à un mieux, un bien-être qu'il entrevoit à la ville. Cependant, son accident de circulation sur le chemin de la ville le handicape gravement. La ville a plutôt besoin d'hommes valides. Il ne peut donc pas prétendre à l'autonomie économique, il est réduit à la mendicité.

Avec plus de détermination, Vaouta manifeste la même motivation dans *La Palabre stérile* de Guy Menga. Il ne se libère pas seulement de l'ordre moral que lui imposent les institutions traditionnelles. Insensible à la

pédagogie de soumission que son ami Sita se met en devoir de lui inculquer, il entreprend d'assurer par lui-même son autonomie économique en ville. Après avoir réuni un capital en travaillant chez un patron blanc, il veut créer son entreprise de transport au moyen d'un rudimentaire outil : la brouette. La mise en œuvre du projet (sa faisabilité) n'observe pas l'étude de projet et le recours aux institutions que le libéralisme réclame. Il ne vient pas à Vouata l'idée d'une étude de projet qui intégrerait la concurrence par exemple.

De même que l'envers porte l'endroit, le libéralisme économique a son pendant philosophique. La liberté d'entreprendre présuppose des sujets libres. En effet, souligne Lucien Jaume, « l'unité du libéralisme politique s'accompagne de fortes divergences, qui sont bien de type philosophique, car on s'aperçoit qu'elles mettent en jeu une idée de la raison, une idée du droit, une idée de l'homme et de sa liberté ».[112] La pensée philosophique construit des schèmes qui proposent des cadres dans lesquels la garantie de la liberté peut être envisagée. Elle fournit un débat critique qui nourrit la liberté et la loi. C'est ainsi qu' « à travers la période qui s'étend de la Renaissance à nos jours, le libéralisme est porté par les mouvements du scepticisme (Montaigne), du rationalisme (Descartes),de la critique empiriste (Hume) et des Lumières (Kant) ».[113]

Le cadre conceptuel fait défaut aux velléités d'esprit libéral de Vouata. Dès lors son entreprise ne pouvait aboutir qu'à un échec puisqu'elle n'a de support que le volontarisme. Il n'y a pas de mécanismes qui assurent la protection de l'esprit libéral pour laisser supposer la viabilité théorique de

[112] Jaume, Lucien, *La Liberté et la loi. Les Origines philosophiques du libéralisme*, Paris, Fayard, 2000, p. 10.
[113] Jaume, *La liberté et la loi. Les origines philosophiques du libéralisme*, *op. cit*., P. 13.

l'entreprise. De fait, à peine Salimata dans *Les Soleils des indépendances* prétend-t-elle à une autonomie financière en allant vendre la bouillie de riz au marché, qu'elle est vite encerclée par des mendiants. La tentative de s'assurer cette autonomie, de conquérir une dignité vis à vis de son mari sinon dans sa société se transforme en un cauchemar :

> Besaciers en loques, truands en guenilles, chômeurs, tous accouraient, tous tendaient les mains. Rien ! Il ne restait plus un seul grain de riz. Salimata le leur avait crié, le leur avait montré. Ne voyaient-ils pas les plats vides ? [...] Ils accouraient quand même, venaient de tous les coins du marché, s'amassaient, se pressaient, murmuraient des prières. Ils dressèrent autour de Salimata une haie qui masqua le soleil. La vendeuse comme du profond d'un puits leva la tête et les regarda [...] Elle s'effara. Se jugeant perdue, elle ferma dur la main sur son argent, tenta de se lever et de rompre l'encerclement. Les murmures s'amplifièrent, s'élevèrent en clameurs et brusquement comme à un signal tous s'abattirent sur Salimata, l'attaquèrent en meute de mangoustes, la dépouillèrent, la maltraitèrent et avant qu'elle n'eût poussé trois cris, se dispersèrent, se débandèrent et disparurent dans le marché comme une volée de mange-mil dans les fourrés. Ils abandonnèrent Salimata seule au soleil, seule dans la poussière, les bras croisés sur la tête, le pagne tiré, les fesses nues, les cuisses serrées, les seins à découvert. [114]

Le symbole même du cercle que décrivent les mendiants justifie l'idée d'une société de l'enfermement, du reste suggéré métaphoriquement par le titre du roman d'Alioun Fantouré : *Le Cercle des tropiques*. Et le travail ne produit pas de richesses dans *Le Cercle des tropiques*. Les efforts des paysans sont anéantis par la détérioration des termes de l'échange. Ils vivent

[114]Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, *op. cit*., p. 62-63.

une situation stationnaire quand ils ne régressent pas tout simplement avec finalement un pouvoir d'achat quasi inexistant.

b / Les dieux personnalisés

On a souvent abordé l'étude des sociétés africaines en les comparant avec les sociétés européennes : c'est-à-dire au moyen des langues et des représentations des peuples de l'Occident. Le résultat consiste à produire un discours sur l'Afrique sans jamais dialoguer avec elle. Dans cette optique, les sociétés africaines ne sont pas pensées pour elles-mêmes. Ainsi oublie-t-on souvent que ces sociétés connaissent des conflits, des ruptures et des mutations internes.

La pénétration brutale de l'Occident – du fait même de cette brutalité et des changements rapides qu'elle a entraînés – fait que les critiques négligent de considérer les mutations internes auxquelles toute société est soumise. On met côte à côte deux termes « tradition » et « modernité » : il faut associer le sens de fixité à l'un et de progrès à l'autre. L'anti-héros serait le prototype du personnage traditionaliste qui ne s'adapterait pas au dynamisme du renouveau et au progrès s'il ne leur résiste pas tout simplement, étant entendu que par définition le terme de tradition (on parle de société traditionnelle) renvoie au fixisme supposé de l'état des sociétés africaines avant l'arrivée des européens en Afrique.

Et pourtant, ces peuples ont souvent accueilli favorablement et même très facilement tout changement venant de l'extérieur. Les conversions des masses paysannes au christianisme, dans *Le Roi miraculé* par exemple,

laissent entrevoir le regard critique que ces peuples avaient par rapport à leurs traditions et la détermination qu'ils ont pour le changement. Et les jeunes étudiants tuent les dieux dans *Le Chant du lac* au nom du « modernisme », dont Samba Diallo est le martyr dans *L'Aventure ambiguë*. Paradoxalement l'engagement du personnage central pour ce « modernisme » devient la cause de son péril. L'ordre bâti sur l'argent et la puissance sans maîtrise et sans projet social produit à profusion des exclus, des damnés, des fous et des morts. L'individu et les pouvoirs ne se rejoignent pas autour des représentations collectives, des valeurs communes clairement établies. Le rôle d'unification que les mythes assuraient n'a plus cours. Les divinités topiques désormais dévoyées sont accaparées par les instances du pouvoir qui les emploient à des fins personnelles :

> Il demeurait bien connu que les dirigeants des soleils des Indépendances consultaient très souvent le marabout, le sorcier, le devin ; mais pour qui le faisaient-ils et pourquoi ? Fama pouvait répondre, il le savait : ce n'était jamais pour la communauté, jamais pour le pays, ils consultaient toujours les sorciers pour eux-mêmes, pour affermir leur pouvoir, augmenter leur force, jeter un mauvais sort à leur ennemi.[115]

Rien n'est moins sûr que cet avenir d'un monde où des comportements individuels ne sont pas validés par les institutions reconnues par tout le monde et édifiées sur un patrimoine commun.

[115] Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, *op. cit.*, p. 163.

c / Des langages contradictoires

A des titres divers, les institutions traditionnelles engendraient des discours qui s'organisaient autour du mythe comme parole de la *Totalité*. L'individu y trouvait son équilibre du fait de la cohérence que le mythe permet en reliant tous les éléments du cosmos. L'individu adhère avec confiance aux instances du pouvoir. Il a un support direct avec la loi. Tous les mécanismes du pouvoir sont intériorisés individuellement et collectivement puisque la pratique des rites peut être considérée comme un exercice quotidien du pouvoir et du contrôle du sens.

Les institutions de la société moderne et ses lois, au contraire, n'exercent qu'une obligation externe de coercition par la force du pouvoir étatique. Étant conçues en dehors de lui, l'individu ne peut que les subir sans jamais en jouir ni tirer profit. Il n'y a pas que leur nature qui lui est préjudiciable. Il faut encore considérer leur mode de fonctionnement. Dans *Le Roi miraculé* de Mongo Beti, les desseins du Révérend Père Le Guen, Supérieur de la mission catholique d'Essazam, divergent du projet de l'Administration coloniale, sur lequel il doit pourtant se reposer en vertu de l'unicité de la mission, ainsi que le lui rappelle la Métropole. Le Père Le Guen se déclare volontiers appartenir à une nouvelle génération de missionnaires chez qui « un sentiment sincère de fraternité pour le Noir précède le désir de le baptiser… ».[116] Il espère voir ce coin perdu de brousse se transformer en une « nouvelle Jérusalem ». Pour cela, il lui faut la conversion du roi des Essazam, à qui il recommande d'abandonner ses croyances, ses

[116] Mongo Beti, *Le Roi miraculé*, *op. cit*., p. 31.

superstitions ainsi que ses nombreuses femmes. Encouragé par sa hiérarchie, le Révérend Père Le Guen n'est guère impressionné par les menaces (d'abord voilées, puis ouvertes et suivies de sanctions) de l'Administration coloniale, qui trouvait déjà subversives les idées de liberté, d'égalité devant Dieu et de fraternité répandues par le prêtre chez ce peuple déjà pacifié et qui, selon Lequeux, le représentant de l'Administration coloniale, n'a plus qu'à être administré. Ainsi, le projet de l'Administration s'oppose au projet de l'Église catholique. Ces deux discours opposés et qui cependant s'appliquent au même peuple provoquent des émeutes dans *Le Roi miraculé*. Ils créent la confusion, du reste dénoncé par le Père Le Guen dans une lettre à sa mère :

…Le grand satrape [Lequeux, Chef de région] vient de me quitter. Nous sommes fâchés à mort et il m'étonnerait qu'il ne me punît pas de mon insolence. Figure-toi, maman, que je lui ai dit crûment que ses boniments m'ennuyaient : il me parlait sur le mode tantôt dramatique et tantôt larmoyant du Vietnam dont il est, paraît-il, originaire. Il voulait aussi me faire jurer que je renoncerais à tenter de convertir ton roi bantou – ton roi miraculé ! C'est que tout ne va pas pour le mieux dans ce royaume. Une histoire bien compliquée, crois-moi…

…Ainsi que tu peux en juger, la confusion est extrême ici : mes supérieurs hiérarchiques me pressent d'accélérer, Monsieur le Satrape exige que je freine. Va donc savoir…

…Pour en revenir à la confusion qui règne ici, nul n'y échappe, au vrai. Je ne saurais te dire moi-même, maman, où j'en suis exactement. Je m'étais donné bien de la peine pour innover et sortir des sentiers battus, pour éviter les facilités dans lesquelles, à mon gré, chacun se complait ici.[117]

Pris entre deux forces opposées, le Révérend Père Le Guen en fait les frais. Quant au peuple des Essazam, son destin se décide en dehors de lui. Avec un chef fantoche et la confusion semée par des discours contradictoires et opposés mais auxquels les populations doivent désormais faire référence, on ne peut raisonnablement conjecturer un avenir radieux.

Dans la même cité, Vouata, le personnage central de *La Palabre stérile*, relève de deux juridictions distinctes (aux projets confus): la juridiction du chef Kitingué et le poste de police du colon. Leurs langages qui se superposent du fait de leur évolution parallèle s'excluent en même temps sur le plan de leurs visées et sur celui de leurs représentations. Ils sèment pour le moins la confusion. Signe des temps, la confusion est à l'origine de la rixe au cours des funérailles de Koné Ibrahima dans *Les Soleils des indépendances*. Fama est en effet un prince Malinké de la tribu des Doumbouya au totem panthère et non des Keita qui ont, eux, plutôt l'hippopotame pour totem. Le griot, qui s'est mépris sur ces considérations, dit le narrateur, a été coupable d' « une faute, une très grande faute pour les coutumes et la religion ».[118] Le tumulte général qui a suivi marque la disharmonie des langages des temps modernes. Sur le plan symbolique, la juridiction du chef Kitingué est une survivance des institutions traditionnelles. Elle tente de rendre tant bien que mal la justice, à l'inverse du poste de police du colon qui ne distille que brimades et sévices.

---

[117] Mongo Beti, *Le Roi miraculé*, *op. cit*., p. 244-245.
[118] Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, *op. cit*., p. 12.

Le jeu de mot est malicieux, car ce que l'on appelle « la Palabre africaine » est non seulement le déploiement d'une parole édificatrice de la société – puisqu'il est question d'un débat contradictoire et public – mais aussi une voie de recherche de vérité et de justice. Ainsi par le titre, le roman de Guy Menga *: La Palabre stérile*, établit le constat de stérilité de la société moderne. Dans sa forme actuelle la société ne peut pas générer de véritable héros. C'est que les personnages du roman africain sont privés de liberté ; ils vivent dans une société de l'enfermement, une société oppressive. Que ce soit du point de vue des institutions de la société traditionnelle, que ce soit du point de vue des institutions de la société moderne échafaudées par le colon (et en dépit des changements successifs des gérants africains), l'autonomie du héros est improbable, en tout cas elle apparaît comme une gageure. Les institutions initiatiques du village maintiennent l'initié dans la sphère bien déterminée de l'irréfragable droit d'aînesse, donc des Anciens, qui forment une gérontocratie soucieuse de ses prérogatives. Le système colonial quant à lui entend garder le monopole des industries d'extractions et le pouvoir d'administrer. Il prend soin d'installer subrepticement des mécanismes stratégiques de *servitude volontaire* au gré des mutations politiques et historiques.

Sans venir à bout d'une tradition qui toujours renaît de ses cendres pour ainsi dire, très vite le héros se heurte au « modernisme ». Et ne pouvant jamais triompher de ces deux entités qui entravent sa liberté, il meurt sans engendrer de perspective nouvelle. Et puisque le personnage central est déclaré *anti-héros*, la société qui le considère comme tel l'a déjà relégué au tombeau. La société a déjà fait le deuil de ces estropiés, de ces mendiants, de

ces fous avant de les avoir ensevelis. Leur mort effective, la mort biologique, n'est pas suivie de rituel funéraire, du moins en milieu urbain. Salimata n'envisage pas de se rendre aux funérailles de son défunt mari Fama à Togobala et encore moins d'observer les rites du veuvage. Aux yeux de Salimata, Fama passait pour un homme « inutile et vide la nuit, inutile et vide le jour, chose usée et fatiguée comme une vieille calebasse ébréchée » [119] ; autant dire une momie, un homme déjà mort.

L'échec du héros laisse perdurer le chaos social. Sa mort pourrait signifier la fin de tout espoir. Il n'en est rien. Les écrivains africains sauvegardent l'espoir, car la mort du héros est souvent précédée par une période de folie: soit c'est la foule hystérique (la foule comme personnage) qui propulse le héros dans la mort (Ahouna dans *Un piège sans fin*), soit le héros est un fou (Nara dans *L'Ecart*), ou, tout simplement, c'est un fou qui lui donne la mort (Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë*). « La prolifération des personnages fous dans la littérature africaine, écrit Utudjian, relève chez les auteurs une conscience aiguë des forces de désintégration à l'œuvre dans leur univers. Dans un monde caractérisé par des crises incessantes, la société en délire est plus folle que les malheureux aliénés ou supposés tels, qu'elle persécute. Les écrivains dressent le plus sombre bilan de la condition humaine. Mais, comble de l'ironie, c'est en même temps dans le fou que les écrivains placent leurs ultimes espoirs ».[120] Car, ainsi que l'écrit Michel Foucault, « « La Sagesse, comme les autres matières précieuses, doit être arrachée aux entrailles de la Terre ».

[119] Kourouma, *Les Soleils des indépendances, op. cit*., p. 55.
[120] Saint-André Utudjian, Eliane, « Le thème de la folie dans la littérature africaine contemporaine (1960-1975), in *Présence Africaine*, n° 115, 3è trimestre, 1980, p. 138.

Ce savoir, si inaccessible et si redoutable, le Fou dans sa niaiserie innocente, le détient. Tandis que l'homme de raison et de sagesse n'en perçoit que des fissures fragmentaires - d'autant plus inquiétantes - le Fou le porte tout entier en une sphère intacte : cette boule de cristal qui pour tous est vide, est pleine, à ses yeux, de l'épaisseur d'un invisible savoir ».[121] Nous allons maintenant nous arrêter pour apprécier ce personnage à la fois mendiant et fou dans le roman négro-africain.

3. Le Mendiant, le Fou et la mort

En procédant à une comparaison entre l'Europe et l'Afrique, nous pouvons mieux comprendre la mutation qui se fait jour dans la société africaine moderne en ce qui concerne les rapports entre le mendiant, le fou et la mort ainsi que le présente le roman. La mutation que nous entendons montrer est celle du passage du rôle fou en tant que messager de la mort dans la société africaine traditionnelle, au rôle de symbole de la mort dans la société moderne. Il en est ainsi de Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë*, qui est le symbole de la mort de la tradition puisqu'il ne peut la sauvegarder comme le veut le maître des Diallobé. Mais il est aussi la victime de la société moderne, société qui se caractérise par l'oppression. Il en va de même pour Magamou dans *La Plaie*.

[121] Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Editions Gallimard, Coll. « TEL », 1972, p. 31-32.

Très tôt l'espace urbain s'est trouvé dans l'embarras, quant à la gestion d'une catégorie d'habitants plus que problématique : le fou et le mendiant. Mais dans l'ordre de succession, comme le montre Michel Foucault, il s'agit du lépreux, du malade atteint de la syphilis ou autre maladie vénérienne, et du fou. Il a fallu parfois prendre des décisions courageuses, qui souvent se transforment en coutume. Ainsi de cette décision des autorités municipales : « … à Francfort, en 1399, on charge les mariniers de débarrasser la ville d'un fou qui s'y promenait nu ».[122] Car « La folie, c'est le déjà-là de la mort ».[123] Mieux vaudrait donc « la maintenir dans une distance sacrée ».[124]

Cependant, la folie et ces « maladies incurables » se maintiennent dans l'histoire même de l'Europe, dans la construction des villes européennes, dans leurs institutions, dans leurs discours, selon Michel Foucault.

De fait, en 1601, l'Angleterre conçoit la « Loi sur les pauvres », dont le substrat est l' « interdiction de la mendicité et du vagabondage, assistance institutionnelle, travail obligatoire », loi qui restera en vigueur jusqu'en 1834. En revanche, comme le rappelle Michel Sénellart, c'est en 1656 qu'eut lieu la « Fondation à Paris de l'Hôpital général qui avait pour tâche d'empêcher la mendicité et l'oisiveté, sources de tous les désordres ».[125] Et Foucault parlera du « grand enfermement » et de la naissance de la clinique. Finalement la folie est au centre de la culture.

---

[122] Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit*., p. 19.

[123] Foucault, *Ibid*., p. 26.

[124] Foucault, *Ibid*. p. 26.

[125] Sénellart, Michel, *Machiavelisme et raison d'État*, P U F, 1989, p. 121.

A l'inverse de l'Europe, le fou et le mendiant vivent à l'air libre en Afrique. Paradoxalement, les gens fort sensés et en bonne santé et les chefs d'État vivent « le grand renfermement ». [126] Les premiers réclament la protection de l'État, tandis que les seconds vivent dans la forteresse moderne : le palais présidentiel. Ils ont besoin de gardes. La moindre sortie nécessite des garanties de sécurité. Or, le fou et le mendiant se promènent librement. Ils errent ; ils vagabondent. Ils traversent le territoire de part en part, sans compagnon. Ils sont sur la place publique, sur la place du marché. Ils sont devant la cathédrale. Gardiens du Temple en un sens. La littérature négro-africaine en a fait des personnages importants du roman. Dans *La Plaie,* Magamou est non seulement le mendiant mais encore le fou.

Le rôle du mendiant dont le romancier se sert a effectivement existé dans les sociétés initiatiques traditionnelles. Cheikh Hamidou Kane reprend dans son roman *L'Aventure ambiguë* ce motif de formation dans la société traditionnelle. L'Afrique traditionnelle pose la mendicité aux fondements des institutions qui structurent la société. Ainsi la mendicité devient une modalité de la formation, du devenir homme. Elle dépasse la matérialité des biens; elle chemine vers la recherche de l'Autre, de l'Être, et, plus radical encore, la recherche de Dieu. Du moins, tel est l'enseignement de cette litanie que les jeunes disciples Diallobé à l'école coranique doivent psalmodier chaque matin dans *L'Aventure ambiguë*:

[126] Foucault, *Histoire de la folie à l'äge classique, op. cit.,* p. 56.

Les trois autres disciples reprirent en chœur « Qui nourrira aujourd'hui les pauvres disciples ? Nos pères sont vivants et nous mendions comme des orphelins.
Au nom de Dieu, donnez à ceux qui mendient pour Sa Gloire. Hommes qui dormez, songez aux disciples qui passent !»
(…)
Les disciples circuleront ainsi, de porte en porte, jusqu'à ce qu'ils aient rassemblé suffisamment de victuailles pour leur nourriture du jour. Demain, la même quête recommencera, car le disciple, tant qu'il cherche Dieu, ne saurait vivre que de mendicité, quelle que soit la richesse de ses parents.[127]

Dans les sociétés africaines, mendier est un principe fondamental de l'initiation. Au cours de son initiation, l'enfant doit apprendre à mendier. Les jeunes Diallobé à l'école coranique ne vivraient que de mendicité. Une mendicité institutionnalisée, et la société à travers ces jeunes disciples se pense comme « Mendiant ». Par des litanies à la mort, les jeunes mendiants interpellent la communauté ; ils invitent celle-ci à veiller. Veiller ! exercice difficile auquel l'intellectuel est astreint. Voilà que les jeunes mendiants le recommandent à la communauté tout entière :

- « Gens de Dieu, songer à votre mort prochaine. Éveillez-vous, oh, éveillez-vous ! Azraël, l'Ange de la mort, déjà fend la terre vers vous. Il va surgir à vos pieds. Gens de Dieu, la mort n'est pas cette sournoise qu'on croit, qui vient quand on ne l'attend pas, qui se dissimule si bien que lorsqu'elle est venue plus personne n'est là. [128]

[127] Kane, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit*., pp. 23-24/

[128] Kane, *Ibid*., p. 23.

Il s'agit de vivre dans la familiarité de la mort. La société doit intégrer la mort dans son vécu quotidien. Et les jeunes disciples ont pour tâche d'improviser des litanies sur la mort. Ces litanies rappellent aux hommes le tragique de l'existence. Leur répétition quotidienne a pour but de prédisposer les hommes à accepter la réalité de la mort. C'est parmi ces jeunes mendiants que la société choisit ses futurs maîtres. C'est lorsque le disciple assume pleinement sa fonction de mendiant qu'il est coopté par la communauté, à l'instar de Samba Diallo, le personnage central de *L'Aventure ambiguë :*

> Lorsqu'il mendiait sa nourriture et, comme ce matin, passait dans toutes les demeures, des plus humbles aux plus cossues, chacun, en lui apportant les restes pourris des repas, lui manifestait par un signe ou par un geste que sous ses haillons le pays reconnaissait et saluait déjà un de ses guides futurs.[129]

Mendier s'apparente alors à une forme de noblesse, à un motif de promotion de l'homme. Ce n'est pas tant le mendiant qui quémande l'aumône, mais la société qui mendie le tragique de l'existence que du fait du travail de l'homme ou de sa distraction elle aurait perdu. En effet, la vie est solidaire de la mort chez les Diallobé. L'exaltation de la vie ne doit pas se faire au prix d'un désintéressement de la mort que l'on voudrait reléguer dans tout ce qui est digne d'être oublié. Pour les Diallobé, vivre comme si la mort n'existait pas serait le moyen le plus sûr de subir sa loi : l'angoisse. A l'attitude qui consiste à refouler la mort – au risque de la dépression – les

[129] Kane, *L'Aventure ambiguë, op. cit.*, p. 26.

Diallobé opposent la domestication de la mort pour ainsi dire. La mort est alors assimilée aux scènes de la vie quotidienne. Plutôt que de placer la mort dans un espace du secret, les Diallobé la socialisent très vite. En mettant la mort au centre de la formation, ils en font la première étape de socialisation du jeune adolescent. En effet, les disciples sont les serviteurs de la mort ; ils en sont les messagers. Les jeunes mendiants parlent de la mort naturellement, sans manifester de signes de peur ni d'angoisse :

- Gens de Dieu, vous êtes avertis, reprit Samba Diallo. On meurt lucidement, car la mort est violente qui triomphe, négation qui s'impose. Que la mort dès à présent soit familière à vos esprits… [130]

La forme prisée du mourir est celle à laquelle le mourant s'est préparé comme à un voyage. Et les jeunes mendiants préparent les hommes à cet événement. Au contraire, la mendicité à laquelle est réduit Magamou, le personnage de Malick Fall dans *La Plaie*, est imputable à la forclusion dans laquelle le maintient le système colonial. Nous avons donc un changement qui intervient dans la société. La déchéance que vit Magamou crée chez lui des frustrations qui le forcent à la soumission ou le poussent à la révolte. Mais la révolte de Magamou ne peut égaler la puissance de l'Administration coloniale. Sa logique de la force brutale qui écrase ou contraint à la soumission, installe une autre logique chez Magamou, celle de la destruction et de la mort. Du reste, Magamou est plus un destructeur dément qu'un mendiant :

[130] Kane, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit.*, p. 24.

Même au marché, au plus fort de ses déboires, il n'avait pratiquement jamais tendu la main ; sa mendicité revêtait une telle arrogance, qu'on eût dit que l'homme collectait des redevances, percevait une dîme.[131]

Nous avons donc un nouveau type de mendiant. Il n'est plus délibérément choisi par la société comme la forme la plus élevée des modalités de la culture. Le mendiant devient une catégorie sociale. Celle-ci renferme des individus qui ne peuvent pas s'insérer dans l'organisation économique. Cette mendicité résulte des facteurs externes à la société autochtone, facteurs qui déterminent désormais son existence. Il en est ainsi de la monnaie, qui, introduite dans l'économie, implique d'autres logiques. Il y a un rapport entre l'aliénation et la mort postérieure du héros et la société dans laquelle il vit. On constate que Magamou désapprouve le rôle de fou que lui fait jouer sa société. D'où le lien étroit entre le malaise social et la folie du personnage, la mort symbolique de la société et la mort réelle du héros. Le héros représente le prototype d'une société qui vit un malaise. On pourrait presque se référer au *Portrait du colonisé* dressé par Albert Memmi pour décrire la psychologie du personnage central et la société dans laquelle il vit en général :

N'étant pas maîtresse de son destin, n'étant plus sa propre législatrice, ne disposant pas de son organisation, la société colonisée ne peut plus accorder ses institutions à ses

[131] Malick, Fall, *La Plaie*, Paris, Éditions Albin Michel, p. 114.

besoins profonds. Or ce sont ces besoins qui modèlent le visage organisationnel de toute société normale, au moins relativement. Mais si la discordance devient trop flagrante, et l'harmonie impossible à réaliser dans les formes légales existantes c'est la révolution ou la sclérose. La société colonisée est une société malsaine où la dynamique interne n'arrive plus à déboucher en structure nouvelle. Son visage durci depuis des siècles n'est plus qu'un masque, sous lequel elle étouffe et agonise lentement.[132]

Les personnages du fou et du mendiant sont interchangeables dans la littérature africaine. Ces deux personnages bientôt n'en font plus qu'un dans *Les Soleils des indépendances* de Ahmadou Kourouma ; et le Mendiant Magamou est précisément le Fou dans *La Plaie :*

…il n'était personne pour douter de la folie de l'homme-à-la-plaie. Il se souvient aussi que sa tête se cabrait constamment, ne s'adaptait pas, se hérissait comme un étalon à l'entraînement. Magamou reconnut qu'il était tout le temps en porte -à- faux, en déséquilibre instable. Un singulier, quoi ! C'est être dément que d'être singulier, sans doute. L'ancien pensionnaire continua sa promenade. Il tenta de mieux voir en lui-même, d'aller plus avant dans la connaissance de soi. Il n'enregistra aucun progrès. Toujours cette certitude, qu'il n'avait rien réussi : ni sa vie d'homme lucide, ni sa carrière de fou, ni sa période de maladie, ni sa tentative de suicide.[133]

L'échec de la vie individuelle s'explique largement par l'échec sur le plan collectif, celui d'édifier un espace de culture nouvelle. Le héros tente d'échapper à son univers par tous les moyens. Il en vient même à désirer la folie :

[132] Chevrier, Jacques, « L'écrivain africain devant la langue française », in *Notre Librairie*, n°53, mai-juin 1980, p. 37-38.
[133] Fall, Malick, *La Plaie*, *op. cit*., p. 169.

Je savais bien que les routes étaient parallèles. Les deux. Pas d'autre moyen de se déferrer : la mort ou la folie. La folie, ça ne s'invente pas ; j'avais poussé jusqu'au bout. Ils m'avaient poussé à bout ; ça ne répondait toujours pas. Ma tête se cabrait, refusait de jouer le jeu. La têtue ! Oh ! Comme j'aurais été heureux de me dissoudre dans une insondable névrose et d'entrer dans le paradisiaque juron de la démence.[134]

Finalement, l'espace de parole libre ne se trouve que dans la folie, à la fois comme exutoire et possibilité de régénération, car l'autre choix de l'alternative est la mort. Choix ultime et téméraire auquel le héros a recours et qui pourtant semble paradoxalement deboucher sur une aurore.

La paix qu'il cherche, le personnage central ne peut la trouver que dans la mort. Il en est ainsi de Nara dans *L'Écart*, de Magamou dans *La Plaie* ou de Fama dans *Les Soleils des indépendances*. Les forces oppressives qui agissent sur eux ouvrent la voie du péril. On dirait que l'existence du héros s'encadre parfaitement dans l'espace clos de l'antichambre de la mort : la folie.

La folie est le processus de la mort hautement accéléré. Une marge sépare le fou et la société qui, d'une certaine façon, l'a déjà relégué au tombeau. La société pose sur le fou un regard de commisération. Il faut lui pardonner ses impertinences. Pourtant, une certaine inquiétude contrebalance la condescendance qu'on manifeste à son égard. Et puisque la folie dont il est question ne présente pas de cas clinique, les formes de démence observées peuvent s'interpréter comme le jaillissement à la surface

[134] Fall, Malick, *La Plaie, op. cit*., p. 156.

de « la face du désordre social »[135], selon l'expression de Genette. La déraison des langages dans le roman et l'incoordination des actes ne relèvent pas de la volonté délibérée des personnages ; c'est l'expression même du malaise d'une société qui a perdu la maîtrise de son destin historique.

Dans *Les Soleils des indépendances*, Fama a bien conscience de la précarité du choix que lui fait faire sa société. Ce n'est pas tant la témérité qui gouverne ses actes qu'un sentiment de supériorité face à la mort. En effet, Fama ne manque pas de lucidité lorsqu'il fait le bilan de sa vie au sortir du « camp sans nom », où il est resté longtemps avec d'autres détenus politiques. Tout comme Magamou[136] dans *La Plaie*, il refuse dorénavant de jouer le rôle du mendiant et du fou comme le veut la société dans laquelle il vit. C'est que Fama

> était prêt pour le rendez-vous avec les mânes, prêt pour le jugement d'Allah. La mort était devenue son seul compagnon ; ils se connaissaient, ils s'aimaient. Fama avait déjà la mort dans son corps et la vie n'était pour lui qu'un mal. A Mayako tout était sûr. Alors que cette surprenante libération et cet enrichissement soudain étaient une sorte de résurrection, relançait Fama dans le monde et l'obligeait à rebâtir des projets, à espérer de nouveau, même à aimer, détester, regretter et à combattre de nouveau. De tout cela, Fama en avait assez.[137]

[135] Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, 1991, p. 9.

[136] Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, *op. cit.,* p. 193. Par ailleurs, Magamou affirme clairement que sa folie est une fonction que la société lui impose, charge qui cependant est au-dessus de ses moyens : « La folie, ça ne s'invente pas ; j'avais poussé jusqu'au bout. Ils m'avaient poussé à bout ; ça ne répondait toujours pas. Ma tête se cabrait, refusait de jouer le jeu. […] Mais j'avais dû renoncer aux fonctions décidément ingrates de maître fou. Je ne croyais pas à mon rôle et avais conscience de le mal remplir. », *op. cit*., p. 156.

[137] Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, *op. cit*., p. 193.

Cette surprenante attitude n'est pas que de l'agacement ou de la lassitude. C'est bien là une conscience aiguë de l'étrangeté de la vie, de son absurdité même. L'éternel recommencement installe Sisyphe dans une sorte de jeu dont il est le joueur et le jeu, le perdant et le vainqueur. Fama entend s'en détacher. Il comprend bien que le président-dictateur ne libère pas les prisonniers politiques par exigence de justice, mais pour redorer son image de marque fortement ternie sur la scène internationale. Fama ne se prête pas au jeu du dédommagement ostentatoire promis aux ex-détenus dans la capitale. Il décide de regagner les terres de ses aïeux. Comble de malheur, le libérateur a fermé toutes les frontières. Et c'est presque dans une entreprise suicidaire que s'engage Fama qui veut les traverser, non sans fanfaronnade, liant la prestance au jeu, l'ironie au courage, la candeur à la lucidité :

Après quelques pas, craignant que tous ces enfants de la colonisation et des Indépendances n'identifiassent son départ à une fuite, il s'arrêta et cria à tue-tête comme un possédé : « Regardez Fama ! Regardez le mari de Salimata ! Voyez-moi, fils de bâtards, fils d'esclaves ! Regardez-moi partir ! »

Des cris de stupeur échappèrent aux voyageurs. Les gardes en faction dans les miradors lancèrent la première sommation :

- Halte-là !

Vassoko se précipita du poste de douane et en courant cria à l'intention des sentinelles :

- Ne tirez pas ! Il est fou ! fou !

Fama, avec sa dignité habituelle, marcha encore quelques pas, puis s'arrêta encore et scanda les mots :

- Regardez Doumbouya, le prince du Horodougou !

Regardez le mari légitime de Salimata ! Admirez-moi, fils de chiens, fils des Indépendances ! [138]

La détonation des coups de feu a finalement l'écho d'une vaine autorité. Comme le dit si bien Foucault, « ce qu'il y a dans le rire du fou, c'est qu'il rit par avance du rire de la mort ; et l'insensé en présageant le macabre, l'a désarmé ». [139]

Ce qui est plus essentiel encore c'est le rôle que va jouer le fou dans les conflits sociaux dans la littérature négro-africaine moderne.

Significative est donc la pathétique mutation du pays des Diallobé où le Fou a le dernier mot en portant un coup mortel à Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë.* Ce coup mortel devient un coup d'accélération de l'histoire face à l'indécision des Diallobé.

Dans *L'Aventure ambiguë* le fou tient son nom de son rapport au langage. Fils du Diallobé, il a quitté le pays pour prendre part à « la guerre des Blancs ». On devine aisément ici qu'il s'agit de la deuxième Guerre mondiale, au cours de laquelle de nombreux Africains avaient combattu au côté des Alliés sous le nom bien connu de « Tirailleurs Sénégalais ». De retour au pays, le fou fait part de son expérience. Mais au-delà de « l'extravagance du récit, c'était la mimique de l'homme qui inquiétait. En effet, à mesure qu'il racontait, le fou se mettait à revivre, comme dans un délire, les circonstances de son récit ». L'horreur des images qui revenaient à

[138] Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, *op. cit.*, p. 199.

[139] Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit*. p. 26.

lui fut telle qu'un jour il fit entendre « un râle d'agonie ». L'admiration qu'il suscitait chez les badauds alors se transforma en inquiétude. Puis, soudain, il se tut :

Un jour, il sut qu'on l'avait surnommé « le fou ». Alors, il se tut. Le surnom lui resta néanmoins».[140]

Et pourtant, la cohérence du récit laisse entendre que l'homme a vécu ces événements traumatisants. Notamment le récit du débarquement en Europe. Il décrit l'Europe comme « un monde de parfait ajustement mécanique » où, selon lui, s'édulcoreraient progressivement les valeurs humaines.

L'expérience occidentale du Fou va être déterminante dans le conflit que vit le pays Diallobé. Le pays Diallobé connaît les soubresauts des mutations historiques. Naguère habitué à l'enseignement de l'école coranique, il lui faut désormais intégrer « l'école nouvelle », celle des Occidentaux. Les Diallobé soupçonnent l'école nouvelle d'être une nouvelle forme de domination de l'Occident. Cependant ils apprécient, non sans lucidité, les apports de cette nouvelle institution de formation.

L'école coranique, qu'on appelle encore « foyer ardent », est le lieu où les Diallobé apprennent « la parole incandescente », lieu de la célébration de la gloire infinie de Dieu et de sa grandeur. Le choix de société chez les Diallobé est la formation spirituelle qui permettrait à terme « la domination

[140] Kane, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit*., p. 99.

de la vie et de la mort », tandis que l'école occidentale forme l'esprit scientifique en vue de la transformation de la matière. La proposition « lier le bois au bois… pour faire des édifices de bois… » suggère la maîtrise de la science, la nécessité d'élaborer une mécanique, et surtout, le caractère industriel de la production en série : « pour faire des édifices de bois… »

Mais pour les Diallobé, la science n'est qu'une maîtrise de surface. Ils pensent que la plénitude spirituelle ne peut être atteinte que dans une approche presque mystique de Dieu. La recherche et l'accumulation des biens matériels que procure la science pourraient détourner le croyant du travail d'ascèse nécessaire à l'élévation de l'esprit. Pour les Diallobé, la plénitude serait dans la contemplation de l'âme, qui nécessite un long et rigoureux travail d'ascèse, dans la familiarité avec la mort. La tension de ces deux positions est rendue par la confrontation entre la Grande Royale et le Maître Thierno dans le roman de Cheikh Hamidou Kane. La Grande Royale, sœur aînée du Chef des Diallobé, est le personnage qui défend les valeurs de la modernité, en l'occurrence « l'école nouvelle » et la science. Son adversaire est le maître Thierno, le guide spirituel des Diallobé, qui milite pour les valeurs traditionnelles fondées autour de la mort. En évoquant les circonstances de la mort du chef des Diallobé, le maître Thierno réaffirme le choix de société des Diallobé. Mais la Grande Royale combat ce choix au bénéfice des perspectives nouvelles :

- Je vénère mon père et le souvenir que vous en avez. Mais je crois que le temps est venu d'apprendre à nos fils à vivre. Je pressens qu'ils auront affaire à un monde de vivants où les valeurs de mort seront bafouées et faillies.

- Non, madame. Ce sont des valeurs ultimes qui se tiendront encore au chevet du dernier humain. Vous voyez que je blesse la vie dans votre jeune cousin, et vous vous dressez en face de moi. (...) Vous verrez de quelle stature, lui aussi, dominera la vie et la mort.[141]

Ce choix de société a cependant quelques incommodités. Le primat du spirituel et des valeurs de mort sur le corps au point de reléguer le corps à l'arrière-plan installe les Diallobé dans un dilemme. Il est à l'origine de la fracture du corps social. Il y a ceux qui pensent que la grandeur de l'homme est dans l'acquisition des valeurs morales et spirituelles. Il y a ceux qui nuancent et soutiennent qu'il n'y a pas d'esprit désincarné, et que les Diallobé courent de grands risques en accordant peu d'importance à la science qui, elle, assure la santé du corps.

L'existence chez les Diallobé se pense comme accomplissement séculaire de l'ordre et de l'unité. « L'école nouvelle » apparaît comme un élément perturbateur. Cependant, prémunir le pays Diallobé d'une nouvelle défaite de la part des « envahisseurs » qui, au premier matin, l'avaient conquis par le canon, est une tâche urgente. Elle nécessite une orientation nouvelle de la société. C'est la raison pour laquelle la Grande Royale qui, dans une espèce de prophétie, fait le choix de « l'école nouvelle » presse les Diallobé d'acquiescer. Mais les Diallobé doivent prendre une décision sage, non préjudiciable au pays et à Dieu, d'autant plus qu'ils croient être les derniers humains à lui rendre un témoignage authentique. C'est pourquoi les Diallobé hésitent, retournent la question dans tous les plans. Ils vont

[141] Kane, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit*., p. 38.

sans cesse consulter le guide spirituel. Mais chacun semble avoir pris son parti.

En effet, les Diallobé ont envoyé leurs jeunes enfants à « l'école nouvelle » par l'entremise de La Grande Royale qui en a décidé ainsi pour la communauté. La mutation qui s'opère en pays Diallobé par l'introduction du modèle occidental va bouleverser les valeurs séculaires. Car la frénésie dans la volonté de dominer et de posséder la matière peut faire naître de nouvelles vocations, qui relégueraient les préoccupations spirituelles et les valeurs de mort qui constituent les fondements de la société Diallobé.

Quand intervient la mort du maître Thierno, de retour au pays Diallobé, Samba Diallo n'est accueilli que par le Fou. Le Fou est le seul personnage qui le considère comme le successeur du maître des Diallobé.

« - Maître des Diallobé, te voilà revenu ? C'est bien. L'on rit autour d'eux.

- Mais non, je ne suis pas le maître des Diallobé, je suis Samba Diallo.
- Non, dit le fou. Tu es le maître des Diallobé. Il embrassa la main de Samba Diallo.
- On n'y peut rien , dit le chef en souriant. Samba Diallo retira sa main qu'il avait sentie humide. Il releva la tête baissée du fou, et vit qu'il pleurait.
- Il est comme cela depuis la mort du maître, dit le chef. Il pleure tout le temps ». [142]

En somme, la succession du guide spirituel n'est plus une préoccupation pour les Diallobé. Seul le fou en fait un élément important, un repère indispensable. Et pourtant, les Diallobé ont envoyé Samba Diallo en Occident pour qu'il en revienne suffisamment préparé pour succéder au

[142] Kane, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit*., p. 182.

maître. Ils lui recommandent d'abandonner ses études et de rentrer au pays suite à la mort du maître Thierno. Cependant, une fois de retour au pays, la question n'est même pas évoquée si ce n'est le Fou qui la pose en invitant Samba Diallo à prier à la Mosquée.

La société Diallobé n'a plus d'issue. C'est une société sclérosée. Elle entrevoit son salut par l'entremise de « l'école nouvelle ». D'où une sorte de messianisme dévolu à Samba Diallo. Il devra être au terme de sa formation à l'école européenne le dépositaire des valeurs séculaires que les Diallobé se transmettent de père en fils. Il devrait être celui qui authentifierait les valeurs occidentales et en constituerait en même temps le contrepoids. Tel est du moins le sens de la décision de la Grande Royale lors de l'Assemblée des Diallobé.

En décidant d'envoyer Samba Diallo à « l'école nouvelle », puis en Occident pour acquérir la maîtrise de la science, les Diallobé espéraient sauver ce qui est essentiel. « L'école nouvelle » est une sorte de laboratoire. Ce n'est pas un lieu de méditation futile mais de travail, de transformation, d'organisation et de réorganisation de ce que la nature présente sans ordre. « L'école nouvelle » permet la maîtrise de la science qui émancipe l'homme de la tutelle de la nature. La science donne à l'homme le pouvoir de transformer la nature, de l'assujettir et de répondre aux besoins du moment, voire futurs.

A l'opposé, l'école coranique apprend au disciple la « parole étincelante » des « saints versets » du Coran. C'est le lieu d'exaltation des valeurs de la mort.

Ces deux écoles sont au centre du drame des Diallobé. Il y a une première rhétorique menée par le langage de la méditation et de la prière qui ouvre sur le visionnaire. C'est le moment de l'école coranique. Il y a un deuxième moment où le langage va se « techniciser ». Notamment avec la Grande Royale qui prône la nécessité de « lier le bois au bois », de se faire violence, de casser le cordon ombilical avec la nature en entrant dans une physique dynamique qui transforme la matière. C'est le moment de « l'école nouvelle » qui porte le discours de la science occidentale.

Le fou est héritier de ce double langage. Fils du Diallobé, il est allé en Occident. Il en est revenu en ayant perdu quelque chose de l'ordre de l'espérance. C'est la raison pour laquelle il ne pouvait pas comprendre ni admettre un seul instant que le dernier des Diallobé, celui qui en est revenu lucide refusât, de prier :

« Tu ne saurais m'oublier comme cela. Je n'accepterai pas, seul de nous deux, de pâtir de Ton éloignement. Je n'accepterai pas. Non… »[143]

Le Fou a le même itinéraire que Samba Diallo. Ce n'est donc pas un hasard que ce soit lui qui commette le forfait. En portant le coup mortel à Samba Diallo, par ce geste, le Fou refuse la double victoire de l'Occident ; interprétant la folie comme la violence de l'Occident sur les authentiques héritiers de la spiritualité Diallobé. La tâche dévolue à Samba Diallo était de préserver cette spiritualité et de sauvegarder une culture basée sur les

[143] Kane, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit*., p. 187.

valeurs de la mort. La technique devrait tout simplement permettre aux Diallobé de construire des « demeures qui durent ».

Le meurtre commis par le Fou sort la communauté Diallobé de l'indécision. En effet, le cadavre exige qu'on s'occupe de lui tout de suite ; il n'autorise ni hésitation ni report. Faute de quoi il faudra faire face à sa pourriture.

Cet homicide entérine la mort de la tradition puisque Samba Diallo que le Fou croit être l'authentique héritier meurt en même temps que cette espérance. Par ailleurs, ce geste dément ruine les espoirs placés dans « nos meilleurs graines et nos champs les plus chers »[144] ; car la graine meurt en terre et ne donne pas de semence. D'où l'épaisseur symbolique prise par cette mort. Elle insinue et suggère une expérience historique autre. Le Fou accélère ainsi l'histoire, le processus de fondation d'une nouvelle communauté.

En considérant la production romanesque ultérieure à *L'Aventure ambiguë* (1961), ce n'est pas la prophétie de la Grande Royale qui se réalise, celle qui dissocie la vie de la mort et entrevoit précisément « un monde de vivants où les valeurs de mort seront bafouées et faillies ». Il semble que c'est bien l'objection du maître des Diallobé qui finit par s'imposer, lui qui estime que les valeurs de mort « sont des valeurs ultimes qui se tiendront encore au chevet du dernier humain ». On peut en effet constater une évolution dans le roman négro-africain d'expression française, où la mort n'est plus seulement

[144] Kane, *L'Aventure ambiguë, op. cit.*, p. 58.

un thème mais devient le sujet de l'œuvre. Elle acquiert même le statut de personnage à part entière.

4. La mort comme personnage

La mort constitue la toile de fond du roman africain. Elle est le thème majeur de son économie. Mais cette prégnance de mort qui s'y manifeste, dans la mesure où elle marque les points saillants à travers le procès de l'énonciation - quand elle n'est pas le point de départ à partir duquel le récit se construit comme dans *Les Soleils des indépendances* - donne à penser qu'elle dépasse le seul aspect thématique. Cette présence permanente de la mort invite à proposer une autre interprétation. En effet, « la « mort » est toujours là, proche, tentante. On dirait que le seul personnage réel, « actantiel » est bien la mort. Ils [les personnages] ne peuvent jamais en triompher, encore moins y échapper. Même lorsqu'ils la font subir aux autres, quelles que soient les conditions (ignominieuses et atroces bien souvent), ils s'imposent irrémédiablement comme des êtres de la mort, comme des *êtres morts* ».[145]

La mort dans le texte symbolise métaphoriquement le visage hideux, agonisant, sinon spectral d'une Afrique qui a perdu sa splendeur, d'une Afrique désormais « ambiguë ». De ce point de vue la représentation de la mort dans le roman fournit des données historiques et sociologiques, emblématiquement exprimées par le titre de Chinua Achebe : *Le Monde*

[145] Ngandu Nkashama, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 172.

s'effondre. Mais aussi, ces éléments ont donné lieu à une littérature « engagée », dont la mort nourrit fortement le discours idéologique. Le discours littéraire fait de la mort le point nodal du récit où viennent échouer nécessairement les personnages, du fait de « la mise au tombeau » de leur culture d'origine par le système colonial, qui ne peut se révéler, en quelque sorte, que comme un précipice pour le colonisé ainsi que le souligne Albert Memmi. Des romans comme *Une vie de boy* de Ferdinand Oyono illustrent parfaitement la violence qui conduit à la mort les personnages. Le système colonial finit presque souvent par broyer les personnages, même quand il procède par des actes de séduction comme le fait le Révérend Père Gilbert en offrant des bonbons et en apprenant à lire et à écrire au jeune Toundi. On sait à quel point ces bonbons que le Révérend Père jette à la vue des enfants pour attirer leur sympathie et sur lesquels les bambins se précipitent sèment la discorde chez les parents quand des rixes éclatent entre les enfants. Le motif de l'écriture comme élément de séduction chez l'enfant est en partie décisif dans le départ de Samba Diallo pour l'Europe, bien que cette décision ait été prise par d'autres. Mais c'est en Europe qu'il perd pour ainsi dire la familiarité avec la mort. Dès lors son expérience n'est plus qu'une « aventure ambiguë », qu'il vit comme une mort métaphysique. Il fait au pasteur Paul Martial qu'il rencontre en France l'aveu de son échec :

> Quand j'y réfléchis maintenant, je ne puis m'empêcher de penser qu'il y a eu aussi un peu de l'attrait morbide du péril. J'ai choisi l'itinéraire le plus susceptible de me perdre.[146]

[146] Kane, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit.*, p. 125.

Et un peu plus loin :

- Il me semble encore qu'en venant ici, j'ai perdu un mode de connaissance privilégié. Jadis, le monde m'était comme la demeure de mon père : toute chose me portait au plus essentiel d'elle-même, comme si rien ne pouvait être que par moi. Le monde n'était pas silencieux et neutre. Il vivait. Il était agressif. Il diluait autour de lui. Aucun savant jamais n'a eu de rien la connaissance que j'avais alors de l'être.

Après un court silence, il ajouta :

- Ici, maintenant, le monde est silencieux, et je ne résonne plus. Je suis comme un balafon crevé, comme un instrument de musique mort.[147]

Il connaîtra la mort physique à son retour au pays des Diallobé. D'autres romans, tel que *L'Écart* de Mudimbe, bien que ne mettant pas en scènes les brutalités du système colonial montrent les conséquences néfastes à long terme de ce système qui aliène les personnages. On pourrait par exemple relever cet effort permanent tout au long du roman de « déracialiser » la science, préoccupation qui n'est pas sans rapport avec le conflit contre lequel le héros-narrateur lutte dans sa relation amoureuse jamais pleinement assumée avec Isabelle :

Cette blonde, avec sa vieille leçon…Une philosophie de la frivolité contre l'angoisse d'être. Le recours à l'Afrique amuse. Évidemment, elle pourrait me trouver des centaines d'ouvrages pour le justifier… Des bibliothèques entières…L'Afrique de la danse… de l'émotion… du désir[148]

[147] Kane, *L'Aventure ambiguë*, op. cit.., p. 162-163.
[148] Mudimbe, V. Y., *L'Écart*, *op. cit*., p. 111.

Le racisme que Nara croit trouver dans le discours de l'autre et qui est aussi la cause de ses inhibitions, du moins dans ses rapports avec Isabelle, va susciter chez le héros un discours nationaliste. Il valorise les traditions Kuba qu'il juge à même de fournir les jalons d'un discours scientifique africain. Il combat tout aussi bien les rites de cette même société traditionnelle dont il fustige des croyances désormais désuètes, notamment la scène de réconciliation de deux tribus au moyen d'une femme et d'un chien qu'ils enterrent vivants.[149] Dans ses conversations avec ses amis « gauchistes » Soum et Camara, il attaque l' « intellectualisme scientifique », sévèrement qualifié de « bourgeois et stérile » de l'élite africaine qui à ses yeux se lance dans des discours creux sans jamais saisir l'urgence du développement de l'Afrique. Ces différents combats, Nara les livre en même temps. Dans le roman, le passage d'un thème à l'autre se fait sans transition réelle, ce qui atteste de l'instabilité psychologique du héros. Il finit par devenir lui-même son propre conflit.

L'Écart présente non seulement le rapport entre l'écriture et la mort qui se trouvent au cœur des méditations du héros-narrateur mais encore une continuité entre la société coloniale et la société de l'Afrique d'après les indépendances politiques, plutôt nominales, où les sujets, n'étant jamais tout à fait libres, sont des « *êtres de la mort* ». Ils en viennent étrangement presque à souhaiter leur propre mort. C'est qu'ils considèrent finalement la mort comme le seul espace de liberté. Cet aspect d'une société qui étouffe et enserre les sujets jusqu'à la mort constitue par ailleurs la justification

[149] Mudimbe, V. Y., *op. cit*., p. 114-115.

théorique du titre du roman[150]. Il est dit dans l' « Avertissement » que ce titre est de Mudimbe et que son ami Salim, l'archiviste à la bibliothèque où travaillait quotidiennement Nara, l'approuve. En revanche, le texte est le journal de Nara. *L'Écart* élargit le motif de la mort comme élément d'idéologie du discours romanesque, qui appelle à la réprobation de la violence meurtrière du système colonial et des dictatures africaines, du reste soutenues par une politique néocoloniale, dénoncée autrement avec plus de véhémence par des auteurs comme Mongo Beti, Ferdinand Oyono, Sony Labou Tansi, Alioun Fantouré et Mudimbe pour ne citer que ces noms.

Mais à travers le procès de l'énonciation, une réflexion sur la mort, quoique tenue, déborde la contingence historique de « Cette Afrique-là ». Elle est déjà perceptible dans *L'Enfant noir* (1953) de Camara Laye. Elle se précise dans *Un piège sans fin* (1968) d'Olympe Bhêly-Quénum. Par le titre même, la mort est ce « piège » auquel le héros n'échappe pas. Mais déjà dans *L'Aventure ambiguë* (1961), la mort est abordée comme un élément structurant de la société Diallobé. Car il ne s'agit plus pour le romancier de traiter le thème de la mort mais de faire de la mort un véritable personnage et le sujet de l'œuvre. Deux romans illustrent parfaitement ce changement dans la construction des œuvres, du moins parmi le corpus que nous avons retenu. Ils présentent par là même les problématiques du réalisme socio-historique qui ont constitué jusque-là l'intérêt majeur des récits comme des thèmes périphériques. Nous avons ainsi *Au bout du silence* (1987) de Laurent Owondo et *Le Récit de la Mort* de Jean-Baptiste Tati-Loutard (1987)

[150] Cf. Luhaka A. Kasende, de Jean-Christophe, *Le Roman africain face aux discours hégémoniques*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 110-111.

Les titres sont assez suggestifs ; ils indiquent la thématique de la mort. Bien souvent la mort (non violente par exemple) intervient au terme du silence qui achève la période d'agonie du moribond. Mais dans le texte, le silence dont il est question est celui de l'impuissance de l'homme qui ne peut nommer « l'être de la mort ». La mort est « l'innommable ». La mort est toujours « au bout du silence ». Pour contourner cette difficulté, Owondo aborde la méditation sur la mort sur fond de mythe. D'où la nécessité de décrypter la symbolique de l'arrière-plan mythique qui structure le roman pour situer les personnages dans le récit.

En revanche, chez Tati-Loutard, il n'y a pas lieu de conjecturer puisque la présentation de l'œuvre faite par l'éditeur (le quatrième de couverture), donc avalisée par l'auteur, indique clairement le contexte socio-discursif de l'œuvre : « *Dans ce récit, l'auteur tente vainement de se débarrasser de l'obsession de la mort présente dans sa vie dès l'âge de raison. Orphelin de père de bonne heure, il est resté marqué comme d'une sorte d'infection psychique.*

C'est pourquoi la mort est le personnage central de ce livre. Personnage à la fois réel et imaginaire, banal et extraordinaire. C'est par elle que le scandale arrive. Son avènement laisse toujours un homme pantois. Grande consommatrice des formes, elle s'attaque à tous les supports de la vie. Elle revêt plusieurs apparences. Il existe une mort physique, une mort intellectuelle, une mort politique et tant d'autres ».

Ainsi à travers l'œuvre se profile le rapport à la mort de l'auteur, qui est lié à une expérience familiale douloureuse jamais surmontée, celle de la

mort du père. Au-delà de la fiction romanesque il y a un vécu, celui de l'écrivain : comment l'écrivain réagit-il face à la mort ? A ce titre la comparaison entre Jean-Baptiste Tati-Loutard et Laurent Owondo est éclairante sur le comportement adopté par les écrivains africains.

En effet, pour Laurent Owondo, l'écriture est un moyen de ressourcement. Il confiera au cours d'un entretien qu'après s'être expatrié pour poursuivre sa formation universitaire, son œuvre lui a permis de reprendre racine avec sa culture d'origine : « C'est seulement en revenant au Gabon que le livre s'est imposé à moi avec plus de précision. Ce roman, c'est un peu mes retrouvailles, mon « samba », comme on dit ici, avec le pays, la terre africaine ».[151] Mais ces « retrouvailles » font suite à une longue « Saison d'absence ». Il y a dans ces propos d'Owondo plus qu'un simple déplacement spatial qui fait qu'un individu parte d'un lieu pour un autre qui lui est particulièrement plus familier.

L'activité psychique a tendance bien souvent à éviter le déplaisir ; sans l'éradiquer cependant, celui-ci ne cesse, néanmoins, de faire retour sur les lieux du deuil. Il en est ainsi de la mort que l'activité humaine occulte quotidiennement. Notre mort est à venir ; et nous n'y songeons que dans les termes d'un futur lointain. Elle interviendra le plus tard possible ! On peut donc penser que les « retrouvailles » dont parle l'auteur ont un tout autre sens, du moins leur signification n'est pas le seul fait de faire « retour au pays natal ». Du reste, comme si le mot « retrouvailles » ne rendait pas assez de force l'intensité de l'expérience qu'il est alors en train de vivre, Laurent Owondo précise que son roman est son « samba », comme on dit ici, avec le

[151] « Un nouveau romancier : Laurent Owondo », Interview réalisée par André Tolofon et Jérôme Ndzoungou, in « Littérature gabonaise », *Revue Notre Librairie*, n°105 avril-juin 1991, p. 96.

pays », et de façon plus générale encore avec « la terre africaine ». Cette juxtaposition sémantique met en présence deux langues (puisqu'il exprime son expérience dans la langue du pays aussi : « comme on dit ici »).

L'usage de l'expression « Samba !» en langues gabonaises s'impose lorsque deux ou plusieurs individus se retrouvent après qu'un temps relativement long de séparation s'est écoulé. Les deux individus, par exemple, accourent l'un vers l'autre et s'enlacent dans une étreinte chaleureuse et très forte pour exprimer la joie de leurs retrouvailles. Et pour Owondo, son roman est son « Samba ! » au pays.

Or, précisément, le roman est construit autour du mot « étreinte », mais il s'agit d'une étreinte qui en l'occurrence est le sacre des « retrouvailles » entre l'homme et la mort après « une saison d'absence ». La « saison d'absence » étant effectivement la carence d'étreinte.

Il appartient cependant au texte de donner crédit à une telle interprétation.

La quête initiatique dans *Au bout du silence* est l'interprétation privilégiée des critiques. Du reste, elle est la plus manifeste et s'impose tout au long du roman. Le personnage central Anka est un adolescent de quinze ans, dont l'aïeul Rèdiwa s'occupe plus spécialement de l'éducation. Rèdiwa apprend à l'enfant l'histoire du groupe auquel ils appartiennent, l'histoire de la fondation du village ancestral, situé entre le fromager et la rivière de gros galets. Et « Anka [se mit] à égrener d'une voix monocorde les noms de ses ancêtres. L'aïeul hochait la tête, visiblement satisfait de ce que disait l'enfant. Parfois, il l'interrompait pour rectifier une erreur tandis que la mère,

non loin de là, surveillait les morceaux de poisson sur le gril au-dessus de l'âtre et que le père raccommodait un filet accroché à une poutre ».[152] Mais l'enfant est davantage intéressé par le pouvoir qu'a l'aïeul de voir ce qu'il y a derrière toute chose. Ce désir est amplifié par le fait que le regard de l'aïeul qui va au-delà de l'aspect apparent des choses s'enveloppe d'un silence pesant que l'enfant ne supporte pas. Or, voir derrière les choses nécessite un parcours initiatique qui ne peut se faire que par étapes successives. Entre temps, l'aïeul meurt sans avoir livré les secrets que lui réclame Anka. Il lui faut alors attendre l'âge où les masques livrent leurs secrets. Puis vient la révélation qui permet de voir autrement que par le passé.

En contrepoint de cette découverte à laquelle accède l'initié est raconté le « drame familial » des Rèdiwa qui constitue un élément du processus initiatique d'Anka. La mort de l'aïeul est le point de départ d'une série d'événements qui font éclater l'unité de la famille et brisent l'harmonie. C'est tout d'abord cette décision gouvernementale qui détruit le village ancestral, car ses cases sommaires, de l'avis des gouvernants, « choquent les visiteurs étrangers » ; sous-entendu qu'on y construirait des logements sociaux plus modernes. L'exécution de cette décision contraint la famille à migrer en ville où, paradoxalement, elle n'a pas d'autre choix que de se cloîtrer dans un bidonville sordide appelé « Petite Venise ». Là, Kota, le père du héros, s'enferme dans un mutisme qui prélude à sa démence. C'est alors que Anka réalise que l'aïeul est bel et bien mort sans lui avoir livré ses secrets. Quant à Nindia la femme de Kota, elle décide de quitter le foyer et s'en va dans

---

[152] Owondo, Laurent *, Au bout du silence*, *op. cit*., p. 28.

l'arrière pays dans la région des Lacs, en quête de thérapeutiques qui viennent à bout de sa stérilité secondaire.

Résumé comme tel, on ne révèle pas l'objet réel de la quête que seul le décryptage de la symbolique des divinités mythiques permet de déceler. Il faut convenir avec Jacques Chevrier qu'il est davantage question des mythes que du mythe dans *Au bout du silence*. Chevrier a le premier signalé le style poétique, incisif, volontiers allusif, comme pour pouvoir correspondre au langage du silence qui en dit long plus qu'il n'exprime. Cela oblige à s'attarder sur les images et les symboles qui brisent l'apparente linéarité du texte.

Dès le début de la première partie, le lecteur sait que « Tout à présent semble si simple qu'Anka s'émerveille. […] Il s'émerveille de ce début de clarté, là où régnait le flou ».[153] Et plus loin : « Aujourd'hui, assis sur la digue qui longe le bord de mer, il est persuadé que ce qu'il sait ne va pas au-delà de ce que voulait dire l'aïeul quand son regard se posa sur l'horizon […]

Mais en ce temps-là, Anka ne pouvait voir comme il voit maintenant ».[154] L'objet de la quête s'est donc déjà révélé dès le début du roman. Autrement dit, le récit n'est qu'une *analepse* ou, plutôt, le récit du silence retranscrit par le narrateur puisque sur la digue Anka ne dit mot, à peine répond-il aux salutations des passants, lesquels ont fini par le prendre pour un fou, tant l'aspect figé qu'il adopte l'assimile à un élément du paysage. Anka contemple tout simplement la ville, cette fois le dos tourné à la mer, et c'est bien une des clés du texte sur laquelle il faudra revenir.

---

[153] Owondo, Laurent, *Au bout du silence*, *op. cit*., p. 5.
[154] Owondo, Laurent, *Ibid.,* p. 8- 9.

La deuxième partie est intitulée « Une saison d'absence ». Dans cette partie, le narrateur met en scène tous les personnages « de chair et d'os ». Il faut cependant s'attarder sur la première partie, où il est plutôt question de l'errance d'une divinité appelée « Ombre ». Cette partie est non seulement dominée par l'errance de Ombre mais elle s'intitule en effet « Ombre ».

Ombre nous apparaît d'emblée comme un personnage féminin. Elle éprouve des sentiments, construit des projets, et plus spécialement celui d'aller à la recherche d'un amant qui fera d'elle l'heureuse épouse. Mais l'homme, du moins l'initié, est capable de reconnaître ce personnage mystérieux. Il en est ainsi de Rèdiwa dans ce passage :

> L'aïeul scrutait l'horizon et c'était en vérité Ombre qu'il cherchait. Elle n'était pas encore arrivée à son repas de noces. Il y avait longtemps qu'on l'attendait pourtant. La table dressée étalait une profusion de kaolin. C'était la table de paix où sont conviées les épousées. Elles seulement. Rèdiwa les interrogeait du regard : sereines, même dans l'attente, elles lui disaient qu'elles avaient accompli, elles surgies des crevasses qu'une montagne arbore quelque part, tel un saignement d'accouchée. Chacune à son tour avait pris le chemin qui mène là où la forêt est sombre et abrite tant d'amants. Chacune à son tour avait été étreinte et s'en était revenue s'asseoir à la table de noces. [155]

Ombre a donc des sœurs, notamment *Djouké* et l'*Ogresse*, qui ont satisfait aux recommandations qui les ont conduites chacune d'elles à l'amant. Le succès de leur démarche leur vaut le privilège de s'asseoir, dit le narrateur, à la table des épousées. Filles de la montagne, ces divinités savent que leur existence est vaine sans l'acquiescement de l'amant. C'est au

[155] Owondo, Laurent, *Au bout du silence*, *op. cit*., p. 11.

cours des migrations successives de la communauté à laquelle appartient Rèdiwa que *Djouké* et l'*Ogresse* se sont affranchies de cette exigence qui dans le texte s'assimile à l'accomplissement d'un devoir sacré. Ceci permet à l'auteur de faire le rappel de l'histoire mythique du peuplement du « village qui allait du fromager à la rivière de gros galets ». Mais ce n'est là en vérité que « poétique et tactique d'écriture sécuritaire »[156] au moyen desquelles, selon Fortuna Obiang, l'écrivain gabonais voudrait échapper à l'appareil répressif de l'État post-colonial qui juge subversif tout regard qui ne légitime pas l'ordre établi. Or, par endroits, l'auteur pose un regard critique, quoique bref, sur la société.

On se souvient encore des discours triomphalistes des « bilans globalement positifs ». Pourtant, la banqueroute, dont la paupérisation des populations est la conséquence, infirme ces discours des gouvernants. Et la misère du peuple en est un signe tangible. Dès lors on est encore plus sensible à la force de l'ironie au moment où précisément la divinité interroge la détresse du peuple dans ce passage :

> Qu'importe cette voix vindicative qui s'enroue à force de vouloir prouver le contraire en tenant des propos sur la progression constante du revenu par tête d'habitant ! A tous les bilans globalement positifs, Ombre criait grâce et demandait seulement pourquoi. Pourquoi encore les yeux chargés d'effroi ? Pourquoi les dents serrées, pourquoi ce dégoût alors que seulement le jour se levait ? En attendant une réponse qui tardait à venir, Ombre maintenait qu'elle était bien dans la vallée des amants[157].

---

[156] Obiang, Fortuna, « Poétique et tactique d'écriture sécuritaire dans la littérature gabonaise : le cas de Moussirou Mouyama », in *Revue Africaine d'études française*, n°2 – janvier 1997, p. 3-16.
[157] Owondo, Laurent*, Au bout du silence*, *op. cit*., p. 16-17.

Mais il y va aussi de la responsabilité de ce peuple, « Cette foule qui ne sait pas faire foule » [158], au demeurant amnésique. Il a perdu tout rapport avec son histoire et tout rapport avec l'Histoire. Dans son sommeil dogmatique, il croit à la fin du règne de *Ombre* !

Peuple à la vision scellée qui disait qu'un étang sans fond accapare tout songe ! Que lui restait-il hors du lent mais implacable glissement vers le fond ? Que pouvait-il puiser dans la sensation de sombrer ? Se cabrer ! Charger toute pensée du refus d'épouser la logique de cette pente funeste ! Se débattre !

C'est pourquoi il se mit à déferler. Ndjouké était à ses trousses. La hideuse aux mains lourdes de griffes respirait et son haleine effleurait les nuques. L'ogresse ! C'est elle qui poussait. C'est elle qui prêtait ces visages avares. Peuple sans songes ! Ce n'était pas un peuple d'amants : rien ne le retenait. Rien non plus ne l'attirait. Ndjouké seule était certitude.

Éparpillé dans les paysages à la démence fertile, chaque pas semblait inéluctablement le mener vers l'abîme.[159]

L'*Ogresse* est le « dieu de la Mort ». Dans les contes de fées, indique le Petit Robert, cette divinité est représentée par une « Géante à l'aspect effrayant, se nourrissant de chair humaine ». Quant à Djouké, en langue *Myènè* (la langue de première acquisition de l'auteur), il signifie la misère, souffrance, difficulté, adversité. Bien entendu Laurent Owondo ne parle pas de la misère de son peuple, en dépit du revenu autrement plus élevé par tête d'habitant. L'écriture est aussi une affaire d'initié, « comprenne qui peut comprendre !»

[158] Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1971, p. 35.
[159] Owondo, Laurent*, Au bout du silence*, *op. cit*., p. 18.

Ndjouké est la divinité de la mort, au demeurant doucereuse (à la différence de l'Ogresse qui est la divinité de la mort violente). Elle permet le renouvellement de génération. *Ndjouké* est la gardienne du pacte passé entre le peuple de Rèdiwa et la montagne pour la fondation du village ancestral. Ce pacte est honoré par un sacrifice rituel. En effet, l'anxiété se fait plus grande puisque « la fille de la montagne » tardant à se manifester : « Anka mesurait l'inquiétude de tout le village. Il comprenait soudain le sens des prières autour de l'agneau gavé de plantes sacrées et qu'on égorgeait, sans un bêlement, chaque fois que la lune était sur le point d'être pleine ».[160] Il y a aussi l'épisode de la danse des masques qui marque la levée du deuil rituel qui suit la mort de Rediwa l'aïeul. Tout d'abord les hommes ont remonté la rivière de gros galets afin de recueillir l'eau qui jaillit à la source pour se purifier, de sorte que « les larmes soient une semence qui germe là où elles sont tombées ». « Et puis, les masques avaient arpenté la cour de chaque case. Leurs yeux avaient balayé le sol, jusqu'au moindre de ses ravinements, étaient tombés d'accord : le village était bien lavé. Alors les masques avaient dansé, tout un après-midi durant, la danse dont le tournoiement du raphia reflète la vie. Et pour bien montrer que tout en effet était de nouveau vie dans ce village que la mort venait de visiter, les masques allumèrent eux-mêmes les torches de résine au seuil de chaque porte dès que le soleil se coucha. Qui pouvait les voir brûler ce jour-là sans songer qu'il était chaud le feu ? Chaud comme la mort ne l'est pas. Il palpite à l'image de la vie ». « La fille de la montagne » est comblée, les hommes attendent en retour la paix.

[160] Owondo, Laurent, *Au bout du silence*, *op. cit*., p. 8.

Ndjouké a pour rivale *Mboumba*[161], explicitement désigné dans le texte comme le « dieu de la mer », « le dieu de la fécondité ».

Mais qui peut être *Ombre* si ses sœurs représentent des divinités de la mort ?

Dès l'*incipit*, l'aïeul Rèdiwa scrute le ciel ; il cherche à voir *Ombre*. Et c'est ce regard éthéré qui voit au-delà de l'aspect apparent des choses que l'enfant voudrait acquérir. Et s'il ne peut pas encore voir, que l'aïeul veuille bien mettre un nom, qu'il hasarde une parole sur cette réalité mystérieuse qu'il recherche sinon contemple matin et après-midi !

Mais « N'est-ce pas que la bouche doit toujours taire l'impensable ? » [162] La mort est l'innommable même. Elle est précisément le silence. Et c'est pourquoi Rèdiwa ne peut pas rompre le silence en dépit des supplications de l'enfant.

L'exacerbation des désirs sexuels qu'enclenche chez *Ombre* la période de pleine lune la font accourir au moindre frémissement de l'amant. Et sa première apparition remarquable se fait au moment où, ayant omis l'interdiction de frapper un enfant pendant la nuit, Nindia donne un soufflet à son fils Anka. Les pleurs de ce dernier attirent *Ombre* à la recherche de l'époux : « Mais la rôdeuse était là. Comment croire qu'Ombre n'avait pas tendu l'oreille et froncé les sourcils en écoutant les sanglots d'Anka dans la nuit ? En levant les yeux, elle vit que la lune était pleine. Elle avait la

[161] «Mboumba (en mpongwè : arc-en-ciel) – Talismane du commerce et des richesses (2), autrefois très recherché par les traitants et courtiers indigènes. Dans la croyance populaire, les sept couleurs de ce météore seraient « vomies » par un énorme poisson », André Raponda Walker, Roger Sillans, *Rites et croyances des peuples du Gabon. Essai sur les pratiques religieuses d'autrefois et d'aujourd'hui*, Paris, Présence Africaine, 1962 et 1995, p. 85 On remarquera qu'Owondo ne donne d'explication qu'à propos de la divinité Mboumba. Il n'en fournit aucune lorsqu'il est question de divinités qui représentent la mort, car la mort est inexplicable.
[162]Owondo, Laurent, *Au bout du silence*, *op. cit*., p. 12.

rondeur parfaite d'un visage d'épousée penchée sur la table de noces ».[163] Ici, *Ombre* peut au mieux signifier le spectre, le fantôme qui hante la nuit, ce qui pourrait justifier la croyance selon laquelle frapper sur un enfant pendant la nuit c'est l'exposer à la menace des mauvais esprits. Du reste, lorsque Nindia allume la torche de résine, *Ombre* se retire aussitôt de la scène. Les fantômes n'aiment pas la lumière !

Mais l'identité de *Ombre* se précise au moment de sa rencontre avec l'aïeul Rèdiwa. Alors que l'aïeul exerce la mémoire de l'enfant en lui faisant réciter la généalogie du clan, son regard devient soudain absent, comme préoccupé par quelque chose que l'enfant ne perçoit pas :

> Pour la première fois, Ombre voyait se fissurer le rempart derrière lequel se claquemurait un amant. L'errance, la fatigue, la faim, s'évanouissaient soudain de sa mémoire pour ne laisser place qu'à la certitude de l'étreinte. Au sein de ses aînées, elle se voyait déjà. C'est pourquoi, sans plus de crainte, elle s'avança et alla se carrer devant Rèdiwa dont elle teinta la vision d'ocre et de kaolin. Et l'aïeul, considérant l'ocre et le kaolin qui jonchaient ses yeux, sut que Ombre était là. Il se dit qu'elle arrivait à temps. Que les mânes soient loués ! […]
>
> Alors Tat' pencha doucement la tête, comme pour signifier un oui à Ombre ; oui à son chatoiement fait pour surgir du plus profond des contrées où l'homme se lamente. Ils se regardèrent, Tat' et Ombre, en cette nuit de pleine lune. Tat' la souleva délicatement de sa voix qui savait emprunter toutes les nuances de ce qui bruit. L'aïeul parla et ce fut Ombre qui se crut conduite à l'étreinte.[164]

[163] Owondo, Laurent*, Au bout du silence*, *op. cit*., p. 27.
[164] Owondo, Laurent, *Ibid.,* p. 31-32.

Au petit matin, Nindia découvre Rèdiwa mort dans son lit, cependant que l'enfant dort profondément. Ce passage montre que *Ombre* est bien la divinité qui représente la mort.

La mort sinon la divinité qui la représente suit également un parcours initiatique. La tradition veut que la mariée jette derrière elle un bouquet de fleurs et que la jeune demoiselle qui s'en saisit déclare par ce geste même de nouvelles noces. Cette coutume ressemble étrangement au rite des invités à la table de noces chez « les filles de la montagne ». *Ndjouke* et L'*Ogresse,* les sœurs aînées de *Ombre* éprouvent des inquiétudes pour la dernière-née de la montagne, étant entendu que les amants se détournent du regard de *Ombre*. En d'autres termes, les hommes de la cité moderne occultent la mort. Elle est reléguée au dernier rang de leurs préoccupations. Au contraire, l'homme de la société traditionnelle la mettait au cœur même de sa vie, vivant avec elle pour ainsi dire dans une familiarité quotidienne. Il la vit symboliquement à travers les institutions initiatiques, où s'opèrent les différents passages de la mort à la re-naissance. Or, « Ombre savait que la montagne n'était rien sans le regard de l'amant ». [165] D'où une certaine agitation qui secoue *Djouké* et l'*Ogresse* devant l'errance à laquelle est condamnée *Ombre.* Elles peuvent donc douter de la sincérité de la démarche de leur sœur cadette. Mais *Ombre* s'en défend :

[165] Owondo, *Au bout du silence, op. cit.,* p. 17.

- Vous savez et ne savez pas, filles de ma mère, leur répondit Ombre d'une voix pleine d'entendement. Par l'ocre et le kaolin, vous savez et ne savez pas pourquoi je ne suis pas parmi vous.

  Le silence autour de la table de noces se froissa de murmures. Ombre avait-elle enfreint une quelconque prérogative ? A son corps défendant, elle affirmait qu'elle était conforme, en tous points conforme. Elle n'avait rien oublié. Il lui était même doux de se regarder avec les yeux de celles qui l'avaient précédée. Cela la ramenait au jour où elle fut parée, au jour où elle prit le chemin qui mène à l'amant. Elle se souvenait : son cœur qui battait si fort, non pas de peur, mais de mesurer la portée de son voyage. Son pas était sûr parce que porté par la certitude de l'étreinte.[166]

La mort subit effectivement une épreuve initiatique qui exige des préparatifs, des recommandations à observer. Le roman est donc construit autour de la rencontre de deux itinéraires initiatiques qui aboutissent à l'union mystique des amants.

Mais ce thème de la mort vécue plus intimement par l'homme avait déjà été abordé dans *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane. Les jeunes disciples dans leurs imprécations matinales rappellent le bien-fondé de la préparation de la rencontre avec la mort :

- « Gens de Dieu, la mort n'est pas cette nuit qui pénètre d'ombre, traîtreusement, l'ardeur innocente et vive d'un jour d'été. Elle avertit, puis elle fauche en plein midi de l'intelligence. » […]
- Gens de Dieu, vous êtes avertis, reprit Samba Diallo. On meurt lucidement, car la mort est violente qui triomphe, négation qui s'impose. Que la mort dès à présent soit familière à vos esprits… »[167]

[166] Owondo, Laurent*, Au bout du silence*, *op. cit*., p. 13-14.

[167] Kane, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit*., p. 24.

La mort dans *Au bout du silence* n'advient et ne s'accomplit que par l'acquiescement de l'amant. Le regard de consentement qui s'arrête sur la « fille de la montagne » la délivre de son errance. Il permet l'étreinte. Mais c'est aussi un regard qui permet l'aboutissement de soi. Ce regard n'appartient qu'à ceux qui ont la capacité de voir autre chose derrière les phénomènes. Et Rèdiwa l'aïeul est un initié. N'est-il pas dit dans le texte que « Rèdiwa ne parlait pas comme tout le monde. Comment le pouvait-il, puisque ses yeux voyaient ce qu'il y a derrière toute chose ».[168] C'est pourquoi l'aïeul peut alors chercher à voir *Ombre*, pressentir sa présence, la contempler et, surtout, acquiescer. Aptitude que n'a évidemment pas l'enfant qui doit attendre patiemment son initiation à « l'âge où les masques livrent leurs secrets ».

L'initiation d'Anka a lieu dans la dernière partie du roman intitulée « Les épousailles ». A ce stade de la narration, l'aïeul est déjà mort. Mais l'initiation va permettre à l'enfant de saisir l'unité et la portée de la parole de l'aïeul qu'encore à l'état d'innocence il ne comprenait pas. La métaphore du fil, en effet, suggère la structure harmonieuse du monde que construit la parole mythique (*muthos* veut dire parole), grâce à laquelle Anka échappe à « ce chœur des transistors, ce tintement d'ustensiles, ces huées, ces algarades, ces rires montant des arrière-salles où la bière et la sueur coulaient à flots sous les beuglements des haut-parleurs »[169] à Petite Venise.

---

[168] Owondo, Laurent*, Au bout du silence*, *op. cit*., p. 6.

[169] Owondo, *Au bout du silence*, op. cit., P. 62 Par l'initiation qui insère dans son processus la parole mythique ou fait découvrir son intérêt, Anka échappe plus essentiellement encore à ces personnages de la ville entrevus par

C'est ainsi que « Du fond du gouffre, dit Anka, j'ai entendu la voix de Tat' Rèdiwa surgir, tissant en un seul conte l'éparpillement des paroles semées au fil des saisons où j'allais m'asseoir sur ses genoux ».[170] Si cette initiation s'avère réussie, puisque l'enfant peut désormais voir ce qu'il y a derrière les choses et entendre autrement les paroles de l'aïeul, c'est bien le mode de cette initiation qui ne manque pas d'attirer l'attention.

En effet, nulle part dans le texte l'enfant n'est placé dans un espace de réclusion ou un sanctuaire lié à l'initiation, qui devrait au préalable le retirer de l'espace profane, du temps mécanique, pour que se répète le temps sacré du mythe, celui des origines. Étrangement l'aïeul ne l'évoque même pas, lui qui se plaint de ce « ciel inadéquat », qui « ne correspond à rien, surtout pas à octobre ».

Généralement chez les *Mpongwè,* groupe auquel appartient l'auteur, l'initiation des jeunes filles au *Djembè* (une religion traditionnelle) se fait entre la fin de la saison sèche et le début de la saison des pluies, c'est-à-dire entre fin septembre et début octobre. Les jeunes filles vont en réclusion dans la montagne (petite mort) et elles en ressortent après les rites de passage (re-naissance). Cette période correspond au changement des saisons, on passe de la sécheresse à la germination des plantes**.** Or, cette tradition n'a pas été respectée. Cette transgression de la tradition ne pouvait annoncer que de mauvais présages. Et lorsque les agents du cadastre inscrivent des croix sur les cases pour signifier la destruction du village ancestral, Rèdiwa l'aïeul n'est pas surpris. Pas plus qu'il n'est surpris de la stérilité secondaire de

---

Baudelaire dans « Tableaux parisiens » comme des spectres ambulants. (Cf. « Les sept vieillards », *Les fleurs du mal*). Anka deviendra l'amant de *Ombre*, non plus la victime de l'Ogresse.

[170] Owondo, Laurent, *Au bout du silence*, *op. cit*., P. 119.

Nindia qui n'a pas accompli le rite de l'initiation, raison pour laquelle elle s'en ira dans la région des lacs dans l'arrière pays pour reconquérir sa fécondité. Les différentes migrations sont emblématiques des soubresauts de cette société en mutation, dont la cellule familiale désagrégée est le symbole remarquable. Et Nindia n'est pas en reste dans ces changements puisque son nom signifie « sursaut ».

N'empêche, l'aïeul demeure dans l'assurance que son petit-fils Anka découvrira le visage de *Ombre* paré d'ocre et de Kaolin. Ainsi Anka pourra affronter les aléas de la vie dans la quiétude qu'offre le regard qui va au-delà de l'apparence des choses et embrasse ce qu'il y a d'essentiel. Pourtant, l'enfant n'est même pas convié à l'initiation des masques à laquelle tout jeune garçon de son âge est astreint. Tout ce que l'aïeul recommande à l'enfant c'est de ne pas avoir peur : « - Ne tremble pas, je te dis, répéta l'aïeul. Pourquoi retiens-tu seulement l'ocre là où je vois tes yeux posés ? L'ogresse t'enveloppe de son haleine puante. Elle dit qu'elle est ton unique épouse, et toi, tu crois en elle. Mais, mon Anka, crois-tu que j'ai conté pour cela ? Si je dis l'ocre, couleur de ton sang qui coagule, n'ai-je pas dis aussi kaolin, couleur de la sève, couleur du lait maternel ? Regarde Ombre et tu te rappelleras. Embrasse-la, Anka. Fais-la tienne ».[171]

Il est significatif qu'au moment où l'aïeul se décide à parler à l'enfant de ce qu'il voit celui-ci s'endort. C'est qu'aucune parole ne peut donner à voir *Ombre*. La mort n'est pas représentable. Qui plus est, ces choses qui relèvent de l'initiation n'ont pas à être dites, il faut les vivre.

[171] Owondo, Laurent, *Au bout du silence*, *op. cit*., p. 35.

Et c'est bien sur le mode du sommeil, du rêve et donc de l'imaginaire[172] qu'Anka accède à la vérité profonde qui fait de *Ombre* une énigme. Dans un rêve en effet, Anka étreint *Ndjouké*. C'est ainsi que se réalise l'union mystique entre le jeune homme et la divinité de la mort. A l'aube, devenu autre, Anka réveille son père Kota pour lui raconter les péripéties du rêve. Aussitôt, Kota appelle son fils par le nom de son propre père : « Rèdiwa » ; ce qui en *Myènè* signifie incarnation, renaissance, plénitude, totalité. En d'autres termes, Kota met sur un même pied d'égalité la modalité d'acquérir la connaissance et de s'accomplir par l'initiation traditionnelle et le rêve. Anka s'appelant désormais Rèdiwa connaît la symbolique de l' « ocre » et du « kaolin » :

Pris ensemble, Ombre, ocre et kaolin renvoient à des codages psychologiques et ontologiques. Ils constituent des réponses à un certain nombre de désirs :

- désirs cognitifs, avec le besoin de donner du sens, d'expliquer l'origine de l'univers et de la vie, la destination du monde, le mal et la souffrance, de répondre à la question de la mort et de la survie ;
- désirs affectifs poussant à obtenir la protection des puissances numineuses pour échapper à l'angoisse propre à la condition humaine.

Si l'on se réfère à la conception de Carl Jung selon laquelle l'ombre est la partie inconsciente de la personnalité, Ombre se définit alors comme la partie voilée de notre être. Aller à sa découverte, c'est partir à la connaissance de soi-même et réaliser sa plénitude par un travail intérieur.

Connaître Ombre, interpréter l'ocre et le kaolin consiste à saisir le sens de la vie, cette vie qui conjugue les contraires : bien et mal, espoir et désespoir, absence et présence,

[172] Le sommeil, le rêve, l'imaginaire sont des motifs structurants de la littérature négro-africaine, emblématiquement suggérés par le recueil poétique de Birago Diop : *Leurres et lueurs*, Paris Présence Africaine, 1960.

vie et mort… En fait Ombre constitue l'alliance paradoxale de l'être et du non-être, c'est-à-dire un oxymore. Élément structurant dans le texte, elle est pour le non initié un « rien », une illusion évanescente. Pour l'initié, elle se révèle au contraire comme « une réalité plus vraie que le vrai », c'est-à-dire le « tout ». [173]

Et c'est à la recherche de ce « tout » que propose le mythe et qui assure l'équilibre à l'homme que Laurent Owondo nous invite en interrogeant la tradition.

En revanche, il y a une analogie de démarche entre Jean-Baptiste Tati-Loutard et Arthur Schopenhauer dans leur rapport à l'écriture. On sait que « très frappé, en particulier, par la mort de son père, Schopenhauer semble en effet avoir été constamment hanté par l'idée de la mort et par le besoin irrésistible de lui trouver une explication, pour élucider cette opposition entre un monde de lumière et un univers de souffrance, entre le sentiment du caractère éphémère des choses et de la pérennité de l'Idée ». [174] Si Tati-Loutard se lance dans l'écriture comme exutoire devant permettre de surmonter sinon guérir cette « sorte d'infection psychique » qu'a causée la mort de son père dès son jeune âge, ce n'est pas à la philosophie qu'il s'intéresse mais à la poésie. Puis vient le moment où le projet de l'écriture ne présente plus d'ambiguïté : il signe *Le Récit de la Mort* (1987).

---

[173] Mathieu René Sanvée, « Mythe et création littéraire : lecture mythocritique de *Au bout du silence* de Laurent Owondo », art. cit., p. 168-169.
[174] Sans, Édouard, *Schopenhaue*r, P U F, coll. Que sais-je ?, 1993, 2è éd., p. 82.

Mais qu'est-ce qu'un « récit de la mort » ? « c'est une histoire où, écrit Gilles Ernst, la mort, saisissant le héros, est le moteur du procès narratif » .[175] La mort occupe une place de choix dans le texte, elle est le point nodal où les réflexions et les angoisses du héros se retrouvent, qu'il s'agisse de l'éventualité de sa propre mort ou de celle des autres personnages. D'un bout à l'autre du récit, la mort tient le fil de la narration. A l'articulation de ces mouvements du récit dont la mort est le moteur essentiel, il ne s'imposait à Jean-Baptiste Tati-Loutard qu'un titre : *Le Récit de la Mort*.

Le récit met en scène le personnage de Touazock qui « dans son obsession mortelle » emprunte « les pistes de l'obscur ». En effet, « Touazock voyait souvent la mort comme un point noir et lointain, le bout d'une longue route mise en perspective ». Et c'est cette route que le récit retrace, mettant en scène plutôt la mort que Touazocck qui lui n'est qu'un parangon, un être en définitive fragile face à l'action dissolvante de la mort. Face à l'angoisse obsessionnelle de la mort, Touazock comprend la nécessité de se libérer d'une telle anxiété. Il va à la rencontre de Malanda, homme qui a acquis la réputation d'avoir vaincu la peur de la mort. S'étant sorti d'une situation critique, lui apparut comme une révélation, l'utilité de soigner sa mise quotidiennement, « le besoin urgent et nécessaire du déchaînement de toutes les potentialités de la vie ». Pourtant, « Touazock le découvrit très préoccupé de quitter le monde à cinquante ans, à grande pompe. Pourquoi à cet âge ? Vient un moment où la comédie devient insupportable. Il voulait partir dans un costume d'un blanc éclatant, sa dépouille reposant sur des draps de soie

[175] « La mort comme sujet du récit : *Dianus* de G. Bataille », in *La Mort dans le texte*, Presse Universitaire de Lyon, 1988, p. 185.

pure de Chine dans un sarcophage de marbre ». (P. 37) Ce besoin de mort-spectacle (« sa pensée restait tournée vers des obsèques flamboyantes ») introduit plutôt admirablement celui de la mort dans les chapitres qui suivent. La mort est partout et a partout le dernier mot. Il en est ainsi du peu d'égard qu'elle a face à l'intelligence, au talent, à l'âge. Elle terrasse tout le monde sur son passage, sans discrimination.

La vie et la mort ne sont plus séparées par un clivage, mais rapportées au même objet, au point où la mort finit par engloutir la vie, elle est cette seule réalité envahissante, et on pourrait presque dire que Touazock « vit » la mort.

Il est envahi par une profusion d'images de la mort au point qu'il en est submergé. Il n'est guère de moment chez Touazock sans qu'aussitôt quelque appréciation vienne lui priver de la joie de la vie pour rétablir l'atmosphère morbide. Ainsi l'état de bonheur que procure « l'ivresse de la séduction » d'une femme déclenche immédiatement « la peur du précipice » (p. 84); songeant à la misère humaine, « Il se lança dans un rire destructeur. Les éclats sortaient de sa gorge comme une succession de bulles qui crevaient en touchant le palais. Tout s'arrêtait dans un rictus tragique ». (p. 15) La satisfaction qu'il éprouve à la fin d'une journée n'est pas moins en rapport avec l'angoisse de la mort, car il lui aura au moins échappé momentanément : « Et chaque nuit, quand Touazack se retrouvait au lit, le regard au plafond, il avait l'impression d'avoir échappé dans la journée à de nombreux périls ». (p. 39)

Envoyé en mission à Ouagadougou au Burkina Faso, il prend soin de confier à son amie Mme Pangala le manuscrit d'une œuvre de fiction

intitulée « Le grand exilé ». Il vaut mieux prévoir, car comme dit le proverbe, partir c'est mourir un peu. D'autant plus que l'actualité du pays hôte est essentiellement faite de luttes sanglantes qui accompagnent la crise politique dont le coup d'État est l'événement majeur.

Comme pour servir de thérapeutique, il s'investit dans l'écriture pour se guérir de ce qu'il faut ici appeler la maladie de la mort. Mais ce texte n'en constitue pas moins la transposition fantasmée d'un conflit psychique qui cherche à le libérer de la hantise de la mort. A défaut d'un exil pouvant constituer une diversion à la mort, Touazouck entend trouver l'évasion dans le rêve, la fiction littéraire.

En filigrane de cette saga de la mort se lit l'histoire contemporaine du Congo avec ses dirigeants voraces, surtout préoccupés par leur enrichissement illicite et rapide. La corruption apparaît comme une gangrène qui, inexorablement, plonge le pays dans l'agonie. Inapte à la pratique des passe-droits, la tentative d'enrichissement de Touazock dans les mines de diamants et d'or est un échec. Au Burkina-Faso où il croit trouver le repos, il est le spectateur d'un cycle infernal de la violence, avec des coups d'État successifs et sanglants.

Pour nous en tenir essentiellement à notre thème de recherche, il nous faut voir comment la personnification de la mort induit dans l'organisation de la personnalité de Touazock et dans son mode d'existence la paralysie et l'anesthésie.

Il faut en premier lieu remarquer que le récit est essentiellement à la troisième personne. Ce procédé prive le personnage de Touazock de parole,

la narration étant assumée par un narrateur *hétérodiégétique*. La technique du discours indirect pourrait éventuellement suggérer la mort métaphysique du sujet. Elle fait ressortir assurément la place que la mort occupe dans le mode d'existence de Touazock. Les passages abondent, où la pensée de Touazock demeure sans cesse attachée à la mort. « Souvent, il s'imaginait mort, le visage luisant, sur un lit d'apparat, objet d'admiration et d'étonnement ». (p. 37) et « La fragilité de la vie dominait alors son esprit. », se traduisant par une irrépressible « obsession, comme une maladie nerveuse » (p. 11). Il est souvent amené à s'interroger : « Mais qu'est-ce qui se passe quand la machine humaine soudain se détraque ? » (p. 42) Ne pouvant trouver de réponse satisfaisante, Touazock voit dans les moindres contrariétés de son corps sinon dans les phénomènes naturels une menace potentielle pouvant entraîner le péril. Sans doute a-t-il de « la mort une représentation [...] floue », (p. 43) mais il n'en fait pas moins une ennemie contre laquelle il lutte, une adversaire toujours à l'affût. La personnification de la mort atteste sa réalité attenante. Aussi la mort apparaît-elle comme un tueur à gage :

> Des amis d'enfance commençaient à disparaître l'un après l'autre. Il lui était difficile d'admettre que ceux qui étaient de son âge, qui avaient partagé avec lui tant de soucis et de coup de folie, puissent s'en aller si tôt. Touazock était profondément intrigué et désaxé par le jeu cruel de ce tireur caché qui décimait la bande. [176]

C'est sur son lit d'hôpital que Touazock a le sentiment d'être en « tête-à-tête avec la mort ». Touazock « craignait la mort : un être dur, coutumier

[176] Tati-Loutard, *Le Récit de la Mort*, *op. cit*., p. 36.

des coups bas ». (p. 111) C'est que « la mort [..] est un être très capricieux ; elle se moque de l'âge, de la beauté, de l'intelligence ». (p. 32) Mais ce n'est pas la mort seule qu'il faut craindre, il faut aussi se méfier des ses alliés et plus particulièrement du « temps ». Il a sur l'homme des effets néfastes et visibles. Touazock « comptait le temps parmi les forces de l'adversité : le véhicule discret de la mort ou tout au moins de l'insécurité » (p. 112). Prendre le temps pour ennemi c'est aussi se montrer résolu à combattre les éléments objectifs de sa représentation. Ainsi Touazock éprouve-t-il de la haine pour l'horloge de son bureau qui l'affole chaque fois qu'elle sonne, lui rappelant cette espèce d'écoulement, qui inexorablement conduit à l'extinction finale. Touazock dut abandonner son métier de postier pour, dit-il, sortir du « temps cumulatif », car ses journées se trouvaient alors « morcelées par le travail ». (p. 88)

Une telle hantise de la mort ne semble pas procurer des vues sereinement optimistes. En effet, Touazock a une vision pessimiste de la vie. A trente ans le bilan de sa vie présente un tableau sombre, « près de deux mille soleils éteints ». (p. 14) « A présent et sur tous les plans, la vie lui apparaissait comme une ligne brisée ». (p. 38) Dans cette misérable existence aucun signe n'indique la promesse d'un avenir radieux. Chez ce personnage, la mort est en lieu et place de la vie. Elle ne peut apparaître autrement que comme une pathologie. Touazock développe une *névrose*[177], présentant des affections organiques. C'est ainsi que « le sentiment du néant lui creusait l'âme devant ce petit tas d'ossements ». (p. 46) lorsqu'il les perçut dans un

[177] Nous nous en tenons ici au sens initial que Freud a assigné à la névrose, c'est-à-dire une «affection psychogène où les symptômes sont l'expression symbolique d'un conflit psychique trouvant ses racines dans l'histoire infantile du sujet et constituant des compromis entre désir et défense », J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, P U F, 10è éd. 1990, p. 267.

cimetière. « Touazock apprit la brusque disparition d'Antapol, et ressentit sur-le-champ comme un trouble digestif. Il s'en fut aux toilettes en revint comme il y était entré. Un peu de sueur se manifesta au visage. L'émotion semblait lui avoir bloqué les reins ». (p. 41) Et « Devant un mort, il avait l'impression d'une lampe éteinte. Et il laissait l'imagination vagabonder dans l'ombre, créer son théâtre avec sa scène et ses décors, ses personnages monstrueux : Dieu, Satan ou les Ancêtres totémiques ». (p. 36) Ces passages pris parmi tant d'autres montrent que Touazock est lié corps et âme à la mort et par la mort. La mort apparaît finalement comme le véritable personnage du récit. C'est en quoi le titre se justifie pleinement ; nous sommes en présence d'un « Récit de la Mort ».

Pris isolément, chacun des chapitres représente des scènes de vie dominées par la mort. La mort est la vérité ultime, « Car c'est bien elle qui finit par l'emporter, par rompre les digues de la médecine et assiéger les cours des miracles ». (p. 20) L'écriture constitue la seule possibilité pour Touazock de laisser une trace qui survivrait à sa mort physique. Ainsi la deuxième partie du récit, qui est précisément le manuscrit de Touazock, inspirée par la mort trouve en elle sa cohérence par rapport à la première partie. La mort assure les connexions entre les chapitres, elle marque les points saillants du récit.

La mise en scène de la mort comme personnage fournit en même temps l'information sur les attitudes des hommes devant elle et fait ressortir les évolutions sociales. Dans le texte apparaissent des personnages

présentant des comportements différents voire contraires, à même de renseigner sur l'existence de deux générations, à travers lesquelles on peut observer les mutations sociales. L'épisode de la visite du cimetière illustre parfaitement les changements d'attitudes devant la mort. Il intervient au moment où Touazock se rend dans l'arrière-pays. Ainsi peut-il s'éloigner de la ville où s'est édulcoré « le sens du sacré », pour rechercher dans le monde rural l'héritage spirituel de son peuple. Il est accueilli par l'oncle de son ancien camarade de classe. Le vieil homme en lui parlant de sa famille intègre également les morts et fait visiter à Touazock le cimetière où reposent les siens. Cette visite illustre la quiétude de ces populations rurales qui demeurent encore au plus près de leurs traditions :

- Ici, voyez-vous, nous ne craignons pas la mort. Nous savons, jusqu'aux petits enfants, que la terre est notre lit le plus sûr. [...]

« Nous avons fait la paix avec nos morts. Chacun a confessé ses torts, ses rancœurs, devant les cercueils et sur les tombes. Et c'est le cœur propre et serein que nous vivons ici ». [178]

Ce propos du vieil homme fait référence au rite de séparation qui implique la réconciliation entre le mort et les survivants. Quelles que soient les conditions dans lesquelles intervient la mort, les survivants se sentent quelque peu coupables ; ils auraient été peut-être négligents vis-à-vis du défunt. Ils auraient par exemple abandonné le disparu à lui-même ou ne lui auraient pas tout simplement accordé quelque attention pendant la période qui a précédé le décès. La cérémonie consiste à confesser ses torts, à faire entendre publiquement les récriminations qu'on entretenait secrètement à

[178] Tati-Loutard, *Le Récit de la Mort*, *op. cit.*, p. 33.

son égard. Ce rite de réparation des torts a pour but de rétablir l'harmonie entre le défunt (et d'une façon générale entre les morts) et les vivants. Ainsi les vivants sont apaisés et le désordre causé par la mort symboliquement aboli.

Or, ces pratiques rituelles semblent désormais étrangères à Touazock. Car chez lui, il y a « refus du deuil »[179], qui s'exprime par le désir d'un chagrin discret au moment où il apprend la mort d'Antapol :

> Touazock voulut s'enfermer pour pleurer à l'abri des regards indiscrets. Les larmes ne lui venaient pas.[180]

Il est fasciné par le personnage de Malanda, un homme qui « méprisait les pleurs, les regrets, les scènes de désespoir » ; ce qui montre une différence d'attitudes devant la mort par rapport au vieil homme qui a accueilli Touazock, encore soucieux de l'observance des rites funéraires traditionnels. On peut donc conclure que la peur obsessionnelle de la mort chez Touazock est due à l'abandon des funérailles traditionnelles.

A travers l'épaisseur métaphorique de la fiction littéraire s'entend l'écho insistant d'une interrogation sur la mort, qui laisse apparaître les angoisses, les fantasmes et les réflexions des romanciers. Les institutions du colonisateur (notamment l'école) ont remplacé les institutions initiatiques et peut-être finiront par y mettre un terme. Or, ces institutions qui assuraient la formation proposaient à la communauté et à l'individu des « actes de

[179] Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du moyen âge à nos jours, op. cit*., p. 178 et suivantes.
[180] Tati-Loutard, *Le Récit de la Mort*, *op. cit.,* p. 41.

langages » et des réflexes de survie essentiels face à la menace du péril et l'angoisse de la mort. Elles constituaient des éléments nécessaires et incontournables de la socialisation ; elles prenaient l'enfant depuis le bas âge jusqu'à la maturité pour le porter à l'immortalité qu'offrent les rites qui installent les défunts en ancêtres dans l'au-delà.[181] Bien plus que la symbolique du passage de « la mort provisoire » à la vie qui marque la sortie des lieux de réclusion de l'initiation, c'est le fait que celle-ci imprime dans la conscience des hommes un rapport immédiat et nécessaire avec la mort qui est essentiel. C'est ainsi que très tôt le jeune Diallobé devient le messager de la mort. Il l'exalte en psalmodiant quotidiennement des litanies. Il vit dans une familiarité avec la mort qui de ce fait ne l'effraie pas. Ce lien si essentiel avec la mort a fini par se briser dans *L'Aventure ambiguë*, plongeant le héros dans une détresse où la mort physique apparaît comme une délivrance. On pourrait dire que l'initiation qui marquait les étapes importantes de la vie d'un homme manque chez les deux auteurs, surtout quand Tati-Loutard fait l'aveu de ressentir un besoin impérieux de « se débarrasser de l'obsession de la mort dans sa vie dès l'âge de raison ». Le cursus universitaire remplace désormais le cycle des initiations de la société traditionnelle. Mais la résurgence de la mort chez Jean-Baptiste Tati-Loutard ou le retour de Laurent Owondo à la mort, son « samba ! », considéré ici comme la question la plus essentielle « s'inscrit davantage dans un itinéraire défini, où l'homme se prescrit un sens, non par des gestes ritualisables, […] mais par un acte de sa liberté ».[182] C'est pourquoi la quête spirituelle d'Anka dans *Au bout du*

[181] Louis-Vincent Thomas, *La Mort africaine, op. cit*., p. 241.
[182] Ngandu Nkashama, *Écritures et discours littéraire. Études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 60.

silence est une démarche on ne peut plus individuelle puisque son aboutissement se fait au moyen du rêve. Dans le roman, le personnage d'Anka a le regard rivé vers la mer au cours de cette quête où il éprouve le monde et s'éprouve. Une fois l'objet de la quête accompli, Anka tourne le dos à la mer qui représente le monde traditionnel, avec ses alliances mystiques qui scellent les pactes avec la divinité Mboumba, puis *Ndjouké* et l'*Ogresse* dans la vallée. Le regard d'Anka est désormais tourné vers la ville, étant toujours assis sur la même « digue qui longe le bord de mer ». Et « C'est par là qu'il fallait commencer. C'est de là qu'il faudrait partir pour donner à voir Ombre telle qu'il la voit ».[183] C'est de là aussi qu'il fallait partir pour que la représentation du monde donne à l'homme une assise dans l'univers.

Laurent Owondo commentant son propre itinéraire et relisant son roman dira : « Si, face à la peur, le mythe me dit que l'ancêtre a eu tel geste, en quoi ce geste peut-il me servir face à la peur d'aujourd'hui ? C'est à cela que je me suis intéressé dans *Au bout du silence* ».[184] Le dialogue avec la tradition a permis d'évincer la peur de la mort. Le héros au terme de la quête est en accord avec lui-même, un homme affranchi qui retrouve sa véritable identité : il s'appelle désormais Rèdiwa.

En revanche, Touazock demeure dans une sorte de paralysie que lui cause la peur de la mort, en dépit de la tentative de l'exorciser au moyen de l'écriture. Il est dit que « l'auteur tente *vainement* de se débarrasser de l'obsession de la mort présente dans sa vie dès l'âge de raison ». On pourrait dire qu'il n'a pas fait son « samba ! » avec le pays. Plutôt que de l'interroger pour en déterminer les raisons, Touazock est par exemple scandalisé par ce

[183] Owondo, Laurent, *Au bout du silence*, *op. cit*., p. 27.
[184] *Revue Notre Librairie*, n° 105 avril-juin, 1991, p. 94.

peuple qui rend un culte à ses ancêtres et reste pourtant insouciant de ses cimetières envahis d'herbes.

Le regain d'intérêt autour de la mort chez les écrivains dépasse la contingence historique et l'orientation idéologique du discours littéraire. Du point de vue de l'itinéraire du romancier, le cas de Laurent Owondo est autrement plus significatif encore. Son retour dans son pays le Gabon (les retrouvailles !) a été déterminant pour la vision d'ensemble que prend la configuration de l'œuvre comme il le souligne lui-même. La structure du roman présente trois parties : la première partie est intitulée « Ombre » (37 pages) ; la divinité de la mort est à la quête de l'homme dont elle doit faire un époux. Elle peut être reliée à la troisième partie intitulée « Les épousailles » (14 pages), où l'homme acquiert la capacité de reconnaître le visage ravissant (dans tous les sens du mot) de l'amante. Son acquiescement rend effective l'étreinte qui ratifie les épousailles. Le registre amoureux permet de sauvegarder de l'oubli la corrélation étroite entre la mort et l'amour, la relation intime qu'il y a entre la mort et l'homme (l'homme porte lui-même sa propre mort). Cette relation privilégiée entre l'homme et la mort à travers l'écriture du mythe ne peut que faire ressortir la magnificence de la vie puisque le rite initiatique introduit un cycle de renaissance par delà la mort.

La troisième partie porte un titre qui peut paraître curieux, voire étrange[185] : « Une saison d'absence ». Cette partie rend compte des turbulences de l'histoire qui exposent la famille à l'errance, depuis la mort de l'aïeul, la destruction du village ancestral, la migration à « Petite Venise » et finalement la désagrégation de la cellule familiale de Kota. Mais c'est aussi

[185] Cf. Mathieu René Sanvée, « Mythe et création littéraire : lecture mythocritique de *Au bout du silence* de Laurent Owondo », art. cit., p. 159.

l'errance des institutions qui apparaît à travers la narration avec cette longue marche des hommes opprimés vers plus de liberté.

Cette partie est la plus longue (75 pages), l'essentiel étant dans la brièveté (de la première et la troisième partie). Elle pourrait bien correspondre aussi à la période où l'auteur est hors de son pays, sur le plan spatial et sur le plan spirituel, jusqu'à ce moment du retour, où « l'étreinte », donc le « samba ! », fixe un point d'ancrage et libère le champ de l'imaginaire. Cette deuxième partie pourrait convenir au « divertissement » pascalien, si l'on considère que la mort est la question la plus essentielle qui se pose dans ce roman et à l'homme ; d'autres diront « la véritable question philosophique ». C'est ainsi que Schopenhauer a pu écrire : « Sans la mort, il serait même difficile de philosopher ».[186] Hans-Georg Gadamer dira de son côté que « Toute la tentative de penser de la philosophie semble ne rien être d'autre qu'un refus d'admettre la mort ».[187]

5. L'écrivain africain et la mort

C'est par le truchement des personnages romanesques que nous tenons l'information sur le rapport qui peut s'établir entre l'écrivain et le phénomène de la mort, son appréhension, ses angoisses. Mais il y a aussi les entretiens qu'il accorde aux magazines et au cours desquels il s'exprime plus clairement encore.

[186] Schopenhauer, cité par Morin, Edgar, *L'Homme et la mort*, Éditions du Seuil, 1970, p. 273.
[187] Gadamer, Hans-Georg, *Langage et vérité*, Éditions Gallimard, 1995, p. 120.

Oumarou, personnage de William Sassine dans *Le jeune homme de sable*, nous fait l'aveu de son projet :

… Je rêvais de pouvoir écrire un livre, un gros livre, imposant comme une tombe. [188]

Cette référence à l'œuvre où celle-ci assimilée à une tombe ne renvoie-t-elle pas à la conscience de la mort, Le romancier n'a-t-il pas conscience de sa mort à venir avec beaucoup plus de saisissement encore au moment où il écrit ? Dans tous les cas, vient le moment où il s'aperçoit que la mort, sa propre mort, est l'enjeu de l'écriture. Et par l'écriture, du moins espère-t-il, à force de travail, avoir « cette aptitude à pouvoir mourir content»[189] selon l'expression de Kafka ou à transcender la mort. A la question pourquoi écrivez-vous, Sony Labou Tansi répond :

J'écris sans doute à cause de cette impression maladive que j'ai de n'avoir jamais entièrement été. Autrement dit je me suis toujours senti un « corps étranger » dans ma vie.[190]

L'écriture pour Sony Labou Tansi devrait permettre un dépassement de soi. L'écriture excède les cadres du « devenu » et se déploie vers *Le*

[188] Williams Sassine, cité par Sewanou Dabla *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, *op. cit*., p. 107.

[189] Kafka, cité par Blanchot, *L'Espace littéraire*, Éditions Gallimard, 1955, p. 110.

[190] Sony Labou Tansi, *L'Autre monde. Écrits inédits*, Paris, Éditions Revue Noire, 1997, p. 34.

quatrième côté du triangle[191]. C'est là que l'artiste aurait une sérénité inébranlable, car de ce côté-là, il retrouve toutes ses dimensions :

Le monde est petit pour un cœur qui aime, jusqu'aux confins des étoiles ma pensée crée l'amour et l'âme, l'envie de mourir est passée, reste un mystérieux désir de vie.[192]

Mais le désir de vie est inséparable de la vie, elle-même indissociable de la pensée de la mort. L'attachement à la vie favorise la pensée de la mort :

Un jour, peut-être, au lieu de ce diadème de fronts, de ces mains qui s'ouvrent comme des fleurs, au lieu de ces yeux qui vous mordent doucement le cœur, c'est là-bas au cimetière, un énorme champignon de terre, ce sont des bougainvillées mauves, ou alors le bruit de la terre sur le cercueil. J'ai sursauté. Je n'ai pas le droit de penser ces choses-là, si elles font partie de la vie.[193]

Sony Labou Tansi est décédé le 14 juin 1995. Son dernier roman ne paraîtra qu'en octobre 1995 au Seuil; pourtant Sony dit avoir envoyé le manuscrit dès janvier de la même année[194].La mort de Sony a redonné un regain d'intérêt à l'ensemble de son œuvre. C'est sans doute Michel Devésa qui montre avec plus de pertinence l'étroite relation qu'il y a entre la mort et l'écriture chez l'auteur de *La Vie et demie déjà* éprouvé par la maladie, notamment dans son dernier roman au titre significatif : *Le Commencement*

[191] *Le quatrième coté du triangle* fait partie des textes épars retrouvés dans le bureau de Sony Labou Tansi après sa mort Ils ont été rassemblés et publiés dans *L'Autre monde. Écrits inédits* Mais ce texte dont la publication posthume ne nous donne qu'un extrait devait être, sans doute, un projet de roman.
[192] Sony Labou Tansi, *L'Autre monde. Écrits inédits, op. cit*., p. 63.
[193] Sony Labou Tansi, *Ibid*., p. 19.
[194] D'après l'interview accordée au magazine Jeune Afrique, cité par Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo,* Paris, L'Harmattan, 1996, p. 81.

des douleurs. Bien que Sony ait enveloppé son récit en substituant le « je » par le « nous », la prémonition de la mort se trouve déjà dans l'*incipit*, et cela n'a pas échappé au critique. Mais c'est sur son lit d'hôpital que Sony a une conscience aiguë de la mort déjà proche, et la poésie qu'il écrit en ce moment-là est prière et jubilation. Ainsi la douleur enfante et se transmue, par le mystère de l'amour, en une re-naissance post-mortem :

Dans ce pays de chair
Inconsolée
Au fond de cette viande
Naïve
Ma sœur nous construisons
Ton corps obscur
[…]

Le concept de « chair » chez Sony Labou Tansi désigne la matière à l'état brut. Pour Sony Labou Tansi, l'être humain doit se distinguer des autres êtres par sa capacité à gouverner ses actes par la raison ; l'entendement doit être la source de motivation de nos actes. Ainsi chaque fois que Sony Labou Tansi parle de « chair », il se place d'emblée dans le procès de la bêtise humaine. Non pas qu'il s'érige en moralisateur, mais il s'étonne devant le spectacle désolant qu'offre la société ; notamment celui des dictatures sanglantes qu'il dénonce dans ses romans. Pour Sony Labou Tansi, l'homme doit aller au bout de ses possibilités pour éliminer le mal qui est en lui. Le mal apparaît comme une malédiction que nous portons malgré nous. Et le poète va s'employer à se purifier, à purifier sa « chair » avant sa

mort. Le travail de « construction » vise d'abord à purifier la femme, la complice, la bien aimée. Une fois que la femme aura triomphé de sa « chair », elle enfantera par la suite le poète. La « chair » les a tous compromis. Pour préserver de la souillure sa bien aimée, c'est dans un autre monde qu'il faut aller la régénérer :

nous avons fait des trous
dans l'humanité
des trous profonds
dans chaque chose

énigme fille
corps imprécis
sourde panique
nous avons débarqué sur les mots

que de mondes
coulés
dans les flots de ton corps

Le poète et sa bien-aimée ont cependant connu le plaisir de la « chair », ce corps énigmatique qui fascine et répugne en même temps. Mais la poésie a pris le parti de la vie, et c'est dans l'autre monde qu'il faut survivre grâce au pouvoir du langage. Il n'est donc plus question de manifester de la nostalgie, l'ailleurs appelle les amants :

mais là n'est plus la question

l'homme est à venir

fille mère

[…]

je te fais parole

cette page

face à la nuit

je te prends pour celle qui

devait mourir face à la mort

pendant que tu tombes

dans le sable du mot

L'indissociable rapport entre Éros et Thanatos, évoqué de manière récurrente dans ces vers, réaffirme le pouvoir de la mort qui a toujours le dernier mot. Mais le poète, ce magicien des mots, dérobe à la mort sa souveraineté sur les êtres. Ainsi la femme qui « devait mourir face à la mort » renaît « dans le sable du mot ». Un travail de reconstruction réhabilite un corps soumis aux lois de la décomposition. Le poète qui a retrouvé toutes ses dimensions tel un démiurge travaille à l'édification d'une humanité en laquelle « l'homme est à venir». Sony écrit ces vers sur son lit d'hôpital.

Les moyens de conjuration de la mort sont analogues de Mudimbe à Sony Labou Tansi. Face à l'angoisse de la mort le personnage de *L'Écart* recourt à l'écriture et à la musique. Il lui faut dissiper les ombres de la « nuit » qui dans le texte représente précisément la mort. Mais la pratique de l'écriture révèle le caractère mortifère de la lettre. Rappelons une fois encore les propos de Nara :

C'est une biffure. Le texte de la vie est noir. N'importe quel écrit le prouve. Gommez le noir. Et vous comprendrez que la lettre tue. La nuit est une lettre[195].

La lettre renvoie à un référent au demeurant socialisé. Au contraire, en tant que langage qui se passe de concept, la musique saisit de l'intérieur nos affects sans médiation. Or cette « nuit » permet la rencontre avec soi sans autre forme d'extériorité. Précisément, par la commotion, la musique brise la frontière entre l'intellect et la sensibilité et saisit tout l'être en un rapport authentique. En sollicitant la sensibilité par émanation directe, la musique met en éveil toutes les ressources de l'être et par cela même, peut-être, repousse-elle les forces de la destruction. Et comme pour désamorcer l'irruption de « la nuit » et « l'angoisse de l'être », la musique vient à point nommé chaque fois que survient l'angoisse de la mort.

La solitude

L'engagement des écrivains africains est bien connu, la littérature africaine écrite est une littérature de combat. En lutte constamment contre l'idéologie en place, les écrivains sont considérés par le pouvoir politique comme des « ennemis publics à abattre ». Aussi n'acceptent-ils pas toute reconnaissance posthume tant ils ont été frappés d'ostracisme par ces mêmes pouvoirs politiques qui veulent leur rendre hommage. Tout récemment encore Mongo Beti a exprimé le refus des honneurs posthumes de la part du pouvoir camerounais.[196] C'est contre ces honneurs posthumes

[195] Mudimde, *L'Écart*, *op. cit.,* p. 152.
[196] Mongo Beti est décédé le 7 novembre 2001. cf. le Magazine *Africa International*, n°348 / novembre 2001.

que s'insurgeait déjà Mikanza dans un poème où se mêlent des instants de lucidité et de rancœur :

Mon Dieu Seigneur, au jour où votre serviteur rappellerez,
Ouvrez-lui la porte de votre paradis afin qu'il jouisse de la paix éternelle.
Bénissez, Seigneur Dieu, ce corps désormais inerte, vide sanctuaire,
Ysopet à tout jamais et pour l'éternité achevé.
Eloignez de lui les louanges hypocrites et les fleurs tardives.
Maudissez les langues fourchues ainsi que les plumes mensongères [...]
Ni fleurs, ni discours, ni hommages ne daignerez tolérer,
Zèles ostentatoires et inutiles sur une dépouille naguère dépourvue.
Amen [197]

Mikanza exprime ainsi un profond dégoût pour les honneurs posthumes. Bien souvent ceux qui versent dans un tel lyrisme sont ceux-là mêmes qui ont maintenu les artistes dans l'isolement. L'ostracisme dont l'écrivain est victime favorise le repli sur soi. C'est ainsi que le Guinéen Tierno Monénembo se considère comme « un écrivain de la fugue ». Répondant à un entretien qu'il a accordé à Patricia-Pia Céléier, Monénembo précise les conditions dans lesquelles il est venu à l'écriture :

Moi, je suis une espèce d'enfant perdu qui s'est raccroché à la littérature. J'ai commencé à écrire par nécessité physiologique, pour alléger la pesanteur de l'exil. En revanche, des éléments me lient à Williams Sassine ou au Sénégalais Boris Diop : nous appartenons à une

[197] « Notre sang », Kinshasa, As-Editions, 1991, cité par Puis Ngandu Nkashama, « *Ceux qui sont morts ne sont jamais partis*… », in *Revue Notre Librairie*. « Cinq ans de littératures 1991-1995-Afrique noire-2 », n° 126 avril-juin 1996, p. 13.

génération du dégoût beaucoup plus que de la révolte, un dégoût de la réalité africaine d'après les Indépendances, celle qu'on nous a imposée, celle des Bokassa, des Sékou Touré, des Amin Dada, des pendaisons publiques, etc.[198]

Même chez ceux qui ont été amenés à assumer des responsabilités politiques la solitude se fait sentir. C'est dans l'espace politique que l'ostracisme et la solitude ont encore plus d'âpreté puisque l'écrivain est tenu à l'écart de véritables projets de développement. Les écrivains ont été introduits dans le champ politique ni pour leur compétence ni pour la réflexion qui doit accompagner les projets de développement qu'ils étaient censés insuffler. Leur insertion dans les milieux politiques se justifiait davantage par le besoin que les politiciens ont eu de redorer leur image de marque souvent trop ternie. Du seul fait de leur présence, les politiciens retrouvaient quelque crédibilité sur la scène internationale. Sans doute les politiciens ont-ils profité de leur aura, mais les écrivains ont su sauvegarder l'essentiel. Birago Diop livre ainsi des souvenirs de son expérience d'Ambassadeur en Tunisie : « Déjà à Tunis, ma chancellerie était plus « un atelier littéraire » qu'une Ambassade, d'où sortiront [...] les poèmes *Reliefs* de mon conseiller feu Mallick Fall, et *Négristiques* de mon secrétaire Damine Niang, en même temps que mon troisième livre *Contes et lavanes* ».[199]

Bien entendu la marginalisation de l'écrivain et la brisure du lien social qui s'ensuit laissent à travers les textes des accents de souffrance

[198] *Revue Notre Librairie*, *op. cit.,* p. 114.
[199] cité par Ngandu Nkashama, « Le souffle des Ancêtres. « Ceux qui sont morts ne sont jamais partis… », in *Revue Notre Librairie*, n° 126, *op. cit*., p. 8.

morale. Mais c'est surtout à l'angoisse, à « la solitude de l'être » que l'écrivain doit faire face. Cette angoisse ontologique est d'abord exprimée par le truchement des personnages. Dans *L'Aventure ambiguë* Samba Diallo est saisi, en plein centre de Paris, par cette solitude qui ne le quittera plus jusqu'à sa mort. Le besoin d'écrire est tel que Chaïdana l'amazone de *La vie et demie* fait de son crayon de beauté un outil pour l'écriture. Le renversement du *narcissisme primaire* au moyen de l'écriture cherche à reconstituer l'univers de l'enfance qui préserverait naguère des angoisses que suscite l'existence. Pourtant l'écriture reconduit Chaïdana à « un véritable univers où le centre de gravité était la solitude de l'être ». (p. 76)

Par la suite, c'est l'écrivain qui exprime son désespoir et ses peines. La mort est alors la solitude absolue.

Pressions et répressions

Les institutions liées à la production littéraire sont les premières à ruiner les espoirs de l'écrivain. A la question combien d'exemplaires de vos œuvres votre éditeur a-t-il vendus, Birago Diop répond en ces termes : « Je n'en sais absolument rien. Demandez-le à mon éditeur de la rue des Écoles à Paris. Je doute fort que vous ayez une réponse exacte et satisfaisante. Tout ce que je sais c'est que mes contes y constituent un fonds et des fonds. Surtout maintenant qu'après l'Afrique noire, ils deviennent « classiques » en

France ». [200] Les maisons d'éditions tirent des bénéfices faramineux, tandis que cette forme d'escroquerie ruine les écrivains, eux qui ont déjà du mal à avoir un emploi et de s'y maintenir à cause de leurs prises de positions.

Le processus de création n'est pas toujours allé à son terme. Nombreux sont les manuscrits rejetés en raison des *a priori* littéraires des maisons d'édition, « ainsi qu'en témoigne Michel Vincent dans *Le monde romanesque de Tchicaya U Tam'Si* (Paris, Nouvelle du sud, 1994). « Le premier volet de la trilogie *Les cancrelats*, a été conçu dès 1954 et annoncé dès la première édition de *Mauvais sang*. Terminé en 1956, il sera refusé par les éditeurs français et restera dans les limbes presque un quart de siècle […] « Vous n'êtes pas un romancier », dirent alors les éditeurs et certains de ses amis français à Tchicaya U Tam'Si, ce qui signifie en clair : « Vos romans ne ressemblent pas à la conception de la littérature africaine qui est la nôtre : ils ne sont ni assez exotiques, ni assez simplistes…[…] »[201]

Autour des années soixante, l'atmosphère n'était pas de nature à permettre à l'écrivain de retrouver ses « vraies dimensions » selon l'expression de Sony Labou Tansi. Lomami-Tchibamba en évoquant cette époque montre comment par ses œuvres l'écrivain « en saison de parole » selon l'expression de Sony Labou Tansi récolte pour ainsi dire la haine et la violence : « A ce moment-là, au sein de toutes les couches de la population blanche, la réaction fut hostile et ma vie mise en danger. Après d'innombrables séances judiciaires accompagnées d'interminables coups de fouet, j'ai dû recourir au Gouverneur général qui ignorait le drame de ma

[200] Birago Diop, cité par Ngandu Nkashama, « Ceux qui sont morts ne sont jamais partis… », art. cit. , p. 10.
[201] Cité par Ngandu Nkashama, « Ceux qui sont morts ne sont jamais partis… », art. cit., p. 10.

situation. Puis trois ans sont passés dans un calme relatif. Le climat évidemment était toujours malheureux ; vous connaissez Lomami-Tchibamba ? Vous êtes expulsé…Vous connaissez Lomami-Tchibamba ? Vous êtes menacé…Et mes camarades, mes amis intimes, tous m'ont abandonné ! J'étais isolé, singulier dans ma société à Kinshasa ».[202]

Le cas de Sony Labou Tansi est beaucoup plus récent ; il donne certainement une indication à l'interprétation des exergues énigmatiques qui ouvrent et referment son roman posthume : *Le Commencement des douleurs*. Sony Labou Tansi a connu l'hostilité et le mépris des siens, qui interprétaient ses rapports avec certains organismes français comme de la trahison. Ces milieux n'ont pas toujours été des mécènes désintéressés. Jean-Michel Devésa rappelle entre autres les contours de la collaboration de Sony à la Francophonie : « En ce début des années quatre-vingts, les circuits de diffusion de la francophonie, dynamisés par la venue de François Mitterrand et la gauche socialiste, avaient besoin, pour asseoir leur crédibilité, de s'appuyer sur d'incontestables talents. Ils ont donc énormément sollicité Sony, « atypique et incontournable » selon le mot de Bernard Banos-Robles, lui apportant pendant quelques années une assistance qui, bien que l'enfermant dans un ghetto, lui a fourni les moyens de sa création. C'est dans ce cadre qu'il faut situer l'activité de Sony Labou Tansi à la tête de la compagnie théâtrale, le *Rocado Zulu Théâtre* ».

[202] Ngandu Nkashama, « Ceux qui sont morts ne sont jamais partis… », art. cit., p. 12.

L'écrivain se retrouve pris dans l'étau des intérêts politiques qui exercent une pression sans relâche sur lui. « Il se peut qu'on ait jugé avantageux, à un moment de relance de la coopération économique avec le Congo, d'utiliser Sony comme un coin enfoncé dans le système « marxiste » de Denis Sassou Nguesso. Des responsables ont misé en tous les cas sur lui parce qu'ils estimaient que sa lutte pour la démocratie favorisait objectivement leurs visées « libérales ». Dans leur optique, soutenir Sony à Brazzaville, c'était aussi travailler, sur les rives du Congo, à la chute du Mur de Berlin.

Quoi qu'il en soit, pendant que Sony était sous les feux de la rampe, les affaires importantes pouvaient se traiter dans l'ombre discrète des grands hôtels et des cabinets ministériels.

Sony ne l'ignorait pas ».[203] Autant d'enjeux et de pressions ne pouvaient-ils pas influencer la terrible décision que Sony a prise, celle de se laisser mourir pour ainsi dire ? Sony décida d'arrêter toute prise de médicaments pour ne s'en tenir qu'aux scéances de prières dirigée par une « prophétesse ». Le témoignage de David Mavouangui à ce propos est émouvant :

Nous avons accompagné Sony à sa dernière demeure jeudi dernier dans la dignité au cimetière du centre ville. Lors de nos deux dernieres entrevues à la veille de son évacuation, je le savais condamné parce que refusant volontairement de s'abreuver de médecines « scientifiques » modernes, sollicitant plutôt les forces de l'âme, de la tradition en lesquelles sa confiance fut totale. On aurait pu retarder l'échéance fatale pour quelques années peut-être, mais l'humaine finalité, l'humaine existence, l'humaine vie, est toujours un choix

[203] Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Congo*, *op. cit*., p. 23.

personnel, une loi vitale qu'on se donne pour tracer ses propres chemins de la vérité. Sony nous a montré l'exemple de la liberté de l'artiste, du dramaturge, de l'écrivain, de l'homme tout court…Au moins lui a existé et il continuera toujours d'exister.[204]

Peut-être bien, comme le Christ, s'est-il senti trahi et abandonné. En tout cas les deux exergues qui ouvrent et referment son texte posthume, *Le Commencement des douleurs*, suggèrent de renouveler les hypothèses :

« S'imaginent-ils que personne ne les voie ? »

Le Coran

« Pourquoi m'as-tu abandonné ?

Psaumes XXII[205]

Les épigraphes sont tirées des Livres saints. Sony avait-il fini par éprouver le dégoût pour notre monde fait d'enjeux et de pressions qui minent la vie, lui si amoureux de la vie ? Mais qui saurait donner des certitudes chez un artiste qui a toujours su brouiller les pistes chaque fois qu'il a été question de lui ? Rien n'interdit cependant d'indiquer des signes. Et le signe c'est Sony lui-même. Dans *Le quatrième côté du triangle* en lequel Sony s'est si fortement projeté, il a par le truchement d'un personnage balisé son itinéraire :

[204] Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Congo*, *op. cit*., p. 32.
[205] Cf Chouraqui, *L'Univers de la Bible Tome V*, Paris, Éditions Lidis, 1994, p. 196-197 « Eli, Eli, pourquoi m'as-tu abandonné, lion de mon salut / et des paroles de mon rugissement ? » Ce Psauma 22. a été rapporté par les évangélistes, qui insistent davantage sur la trahison et l'abandon du Christ par les hommes que par Dieu dans la mort.

- J'ai pris rendez-vous avec la vie, j'en prendrai un autre avec la mort, et un autre avec Dieu – C'est mon destin, il me paraît incomparable […] ».[206]

Le rendez-vous ultime avec Dieu ne s'actualise-t-il pas du fait que « Ce siècle est fatigué physiquement et émotionnellement [207]» ? Fait significatif, ses derniers poèmes, Sony les adresse à Dieu.

Les rapports entre la mort et les différentes instances narratives (temps, espace, personnages) nous ont permis de rendre compte de son importance dans le roman négro-africain d'expression française.

Le premier enseignement d'importance décisive que l'on peut tirer de cette première partie est que la mort cesse d'être irrémédiablement subie. Les personnages commencent à sortir de l'hébétude et de l'étourdissement où les ont plongés le système colonial et les dictatures militaires qui ont suivi. La mort « éruptive » et répétitive produite au cours de ces deux périodes, qui se jouxtent et forment un continuum, semble désormais sublimée. Les personnages peuvent dès lors penser à la mort, à l'éventualité de leur propre mort. Ils sont comme dans son attente, qu'ils l'acceptent ou au contraire la refoulent. Ainsi d'Ateba dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, d'Anka dans *Au bout du silence*, de Touazock dans *Le Récit de la mort*.

Mais cette pensée de la mort ne se fait plus par la médiation du mythe mais par le roman, qui implique un nouveau rapport au monde. Nous avons là le deuxième enseignement.

[206] Sony Labou Tansi, *L'Autre monde. Écrits inédits*, *op. cit*., p. 65.
[207] Sony Labou Tansi, *Ibid*., p. 49.

Le roman décompose et recompose les lois de l'existence, qui n'émanent plus de la sagesse mythique mais de la critique permanente de tout ce qui environne l'homme. Il vise la maîtrise du devenir par les normes de la rationalité. Et à travers le travail de sape des superstitions apparaissent des nouvelles attitudes devant la mort ; en même temps que s'opère la critique de la société moderne.

DEUXIEME PARTIE

La mort à travers le discours romanesque

A travers le discours du narrateur ou le traitement de la mort dans le roman, on peut dégager deux axes de réflexion : la *déritualisation* de la mort et les stratégies du renouveau autour de la mort. On voit par ailleurs, à travers la réflexion sur la violence[208] dans la littérature africaine, que d'autres pistes peuvent être proposées dans l'étude de la mort. Mais nous avons choisi de traiter dans cette partie tout d'abord de la *déritualisation*, corrélative à une évolution des attitudes face à la mort. Par la suite, nous tenterons de comprendre comment les romans exploitent la mort pour renverser les idéologies de la violence et de la mort, comment ils entendent surmonter la mort symbolique, celle de la tradition, afin de proposer une culture beaucoup plus dynamique.

[208] « Penser la violence », *Revue Notre Librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002.

CHAPITRE I

La déritualisation de la mort

1. La mort des dieux
2. La mort des nouveaux dieux
3. L'effondrement des mythes
4. L'espace urbain et la mort
5. La *déritualisation* de la mort et le pessimisme de la vie dans *Un piège sans fin*
6. Un antidote à la *déritualisation* ?

Ce chapitre est consacré à la *déritualisation* de la mort, qui s'inscrit dans un mouvement où s'institue une période historique fort significative, celle de l'avènement de la littérature africaine écrite. L'émergence d'une littérature moderne qui se caractérise tout d'abord par l'écriture redimensionne l'espace conquis par une littérature orale millénaire. Cet avènement (événement) par lui-même pourrait expliquer[209] l'étiolement du pouvoir du mythe dans l'imaginaire des hommes. Le roman ironise sur le dogmatisme des rites et l'absurdité des croyances. Il pourfend les personnages de la mythologie et précipite leur mort. Il n'y a plus de conciliation ni de duplicité entre les « héros » et les divinités topiques dans le roman. Et le héros du roman en vient à tuer les dieux de la mythologie. La mort des « dieux », qui représentent d'une certaine façon les héros de la mythologie, favorise l'effondrement des mythes, et avec eux les rites. Or le besoin d'une mythologie persiste toujours dans la société moderne. Et celle

[209] Gusdorf a montré que c'est l'étiolement du mythe qui engendre la littérature, si ce n'est l'émergence de la littérature qui favorise l'effondrement du mythe : « L'intelligence, qui s'est affirmée pour elle-même, a pu prendre du recul, elle se donne du jeu, elle introduit un retard dans le passage à l'acte, qui faisait du rite l'inscription directe et incessante du mythe dans la conduite humaine. Dès lors le mythe, qui n'est plus agi, est seulement joué. Il devient prétexte à l'imagination et à la poésie. Il donne naissance à la littérature, qui, dans son développement progressif, consacre l'humanisation, la profanation du mythe. Ainsi se forment peu à peu l'épopée et la ballade ; le drame liturgique, associé au culte, s'en désolidarise plus ou moins et prend la forme du théâtre, qui émigre du sanctuaire pour s'affirmer plus librement dans un espace spécialisé. L'autel du dieu y demeure sans doute comme un signe d'une présence transcendante, mais, cet autel même, on l'oublie de plus en plus ; l'horizon mythique de la tragédie (et à plus forte raison celui de la comédie) se réduit à n'être plus qu'un cadre pour la mise en œuvre de la sensibilité et des passions humaines.

On retrouverait sans trop de peine un schéma de développement analogue à l'origine de la plupart des grandes littératures, et par exemple de la littérature française au cours du Moyen Age ou de la littérature russe. » *Mythe et Métaphysique*, Flammarion, 1984, p. 190.

qui semble s'imposer dans la société moderne à travers le roman est « la mythologie de la violence », qui cause la mort, une mort *déritualisée*. Cette « mythologie de la violence » est aussi un continuum dans l'axe du temps, elle prolonge la lutte sanglante et mortelle entre le « héros » du roman et les divinités topiques, telle qu'on peut l'observer dans *Le Chant du lac* par exemple. Dès lors le chapitre ne peut que prendre l'organisation qui va de la mort des « héros » (du mythe et du roman) à l'effondrement des mythes et aux implications que cela entraîne dans la société.

1. La mort des dieux

Les sacrifices offerts pour apaiser le courroux des dieux constituent une action trop limitée des hommes sur les divinités topiques qui en demandent toujours davantage. Les dieux ont toujours raison, la faute incombe invariablement aux hommes. Le pouvoir des dieux n'a ni limite ni contre-pouvoir véritable. Au contraire, il est de nature à incliner les hommes à la résignation. Un tel pouvoir ne peut que donner libre cours à des attitudes fantasques et à une certaine incurie qui a si bien inspiré Sondé Coulibaly avec ce titre évocateur : *Les dieux délinquants.*[210] Les dieux se retournent contre les hommes qu'ils sont censés protéger. Les caïmans sacrés mordent mortellement Fama Doumbouya dans *Les Soleils des*

[210] Cité par Robert Pageard, « Mythologie moderne : « Les dieux délinquants » d'Augustin Coulibaly, Haute-Volta 1974 » in *L'Afrique littéraire*, n° 54-55, 4è trimestre 1979-1er trimestre 1980.

indépendances. Dans tous les cas, le caïman du fleuve Niger qui représente la divinité de la justice est un dieu qui tue dans *Le Voile ténébreux*. Dans *Le Chant du lac*, les dieux du lac engloutissent les hommes. L'obscénité et la perversion du rôle qu'ils jouent désormais finissent par interpeller ces dieux:

» Mangeons les poissons, mais plus d'homme.

A terre ! à terre ! rejoins la terre si tu l'oses, et tu verras ce que sont les hommes !

[…]

» Laisse-moi.

» Nous nous étions malgré tout unis pour

la vie ; nous voici noués pour la mort. Je dis

la mort car je ne crois plus à la possibilité d'aucun autre avatar : nous avons violé trop de lois divines.[211]

Les dieux trop orgueilleux et assurés de leur immortalité perdent leur flegme et se déchaînent contre les hommes. Les pirogues qui chavirent, les cadavres qui gisent pêle-mêle entre les poissons que le lac rejette sur la grève, tout ceci suggère un univers apocalyptique. L'action destructrice des dieux entame également leur mort. Car le lac qu'ils protègent contient le poisson qui attire les hommes, lesquels vouent un culte aux dieux. En causant la mort des hommes et en saccageant le poisson qui fait la richesse du lac, les dieux s'anéantissent eux-mêmes puisqu'ils n'ont plus finalement de raison d'être. S'ils devaient demeurer éternels, ils se condamneraient à la solitude. La surdétermination de la puissance des dieux se révèle être une

[211] Bhêly-Qénum, Olympe, *Le Chant du lac*, *op. cit*., p. 110-111.

menace perpétuelle pour le personnage central et la société dans laquelle il évolue.

Il faut aussi considérer l'impénitence des hommes. Toujours enclin à la faute, le personnage central finit par inverser le destin scellé par le pacte initiatique. Non sans vanité, il s'engage dans des projets qui tournent souvent à des plaisanteries bouffonnes. Plutôt que de progresser, il marche à rebours ; il faut même dire qu'il vrille. Fama entreprend un voyage risqué en dépit des présages funestes que le devin Balla lui demande de prendre en considération dans *Les Soleils des indépendances***.** En effet, Fama n'a pas progressé en ville où il s'imaginait faire fortune. Il revient au point de départ ; c'est-à-dire à Togobala dans le Horodougou, affaibli par les tortures subies en prison. A proprement parler, on ne peut pas dire que ce retour est glorieux puisqu'il permet simplement de réaliser le seul projet qui reste au héros : revenir sur la terre de ses ancêtres pour y mourir en paix. Houngbé qui s'était engagé pour la Grande guerre (14-18) et pour Dien-Bien-Phu n'a pas davantage connu de gloire dans *Le Chant du lac.* Il en revient mort, « emballé dans ses couvertures, ficelé et ligoté de la tête aux pieds telle une gigantesque motte de beurre de karité qu'on aurait voulu conserver au frais et en bon état au cours de la longue traversée. On alourdit le paquet de l'un des énormes morceaux de granit »,[212]pour mieux l'enfoncer au fond de la mer. Sa dépouille n'accèdera pas au rivage de Dakar. Il a tout perdu, n'ayant plus aucun membre de sa famille. Il ne lui reste que ses compagnons de guerre, ses frères d'armes. Et mort de fièvre typhoïde, pour

[212] Bhêly-Qénum, Olympe, *Le Chant du lac*, *op. cit*. , p. 30.

prévenir la contagion, on tient éloigné de la terre des hommes son cadavre. Houngbé a au préalable exprimé du mépris à l'égard des dieux et brandi la menace de tuer ces divinités topiques afin de libérer les hommes de la peur qu'ils leur inspirent. Il a défié les dieux, la mort est la rançon de son impertinence.

Déjà en 1958, dans l'espace anglophone, Chinua Achebe publie *Le Monde s'effondre*[213]. Par ce titre fort significatif, Chinua Achebe donne les signes avant-coureurs de la mort pathétique des dieux : tout un monde qui s'écroule. L'arrivée des missionnaires précipite la dégénérescence longtemps annoncée des structures traditionnelles et de leurs dieux gloutons toujours avides de sacrifices humains. Ces dieux qui étaient censés assurer la protection de l'Afrique contre toutes sortes de menaces n'ont pas accompli leur devoir. Ce drame que ne supporte pas le personnage central Okonkwo va le pousser au suicide.

La première lézarde vient de « la Forêt Maudite ». C'est tout naturellement qu'on indique la « forêt mystérieuse » aux missionnaires qui sollicitent un espace pour bâtir leur église. « La forêt Maudite » est le lieu où on enterre – plutôt on délaisse – les lépreux, les personnes réputées dangereuses possédant de « mauvais esprits » et les jumeaux. Pour les habitants de Mbata « la Forêt Maudite » est le lieu des forces maléfiques, le « dépotoir des puissants fétiches » où nul homme sensé ne saurait s'aventurer. Les missionnaires considèrent ces hommes comme des brebis

[213] Chinua Achebe, *Things fall apart*, a paru aux Editions William Heinemann Limited, à Londre, 1958; puis aux Éditions Présence Africaine en 1966 pour la première traduction française.

égarées que le pasteur se doit de rassembler autour de lui et conduire vers le salut. Il faut les délivrer des « dieux objets » qu'ils vénèrent. Dès lors la meilleure conversion ne peut s'obtenir que sur le terrain de ces « faux dieux ». Les missionnaires s'installent précisément sur le site de « la Forêt Maudite ». Or, cette installation s'avère réussie puisque les missionnaires font peu à peu des convertis à la nouvelle religion. C'est parce qu'ils étaient persuadés de l'issue néfaste qui suivrait que les anciens avaient consenti à céder une portion de terre aux missionnaires. L'implantation des missionnaires est donc un triomphe. La mort annoncée des nouveaux venus se transforme en une attente folle. Les sarcasmes du début se transforment en une angoisse qui installe progressivement une situation traumatisante. Les divinités topiques ont donc trahi les hommes.

Trois ans plus tard Cheikh Hamidou Kane publie *L'Aventure ambiguë* (1961), titre que lui propose l'éditeur. On se souviendra que le titre initial de ce roman qui s'est rapidement imposé comme un classique était : « Dieu n'est pas un parent ». En le mettant en parallèle avec le dernier titre d'Ahmadou Kourouma : *Allah n'est pas obligé*, on observe que l'éviction de toute divinité ou sa mise à l'écart de la conduite des affaires des hommes constitue une constante de plus de quarante ans de littérature en Afrique.

Tout commence par la défiance du héros. Samba Diallo se laisse gagner progressivement par le doute à l'égard des dieux traditionnels. Sa foi au Dieu musulman chancelle. Arraché de force à l'école coranique, le dévot s'éloigne de la foi musulmane. Les promenades crépusculaires de Samba

Diallo vers le tombeau de la Vieille Rella montrent son désarroi. Mais ses tentatives infructueuses de communication avec le pays des morts amplifient son doute. La sépulture de la Vieille Rella sur laquelle se tapit Samba Diallo pour, semble-t-il, recueillir une parole lénifiante qui redonne vie à l'atmosphère d'un monde agonisant, demeure silencieuse :

« Vieille Rella, songea-t-il lorsqu'il se fut allongé à côté d'elle, bonsoir, Vieille Rella, si tu m'entends. »

C'est ainsi que, chaque fois, il s'annonçait. Il doutait à peine qu'elle l'entendît.

Naturellement, jamais elle ne lui avait répondu, et c'était là un argument de poids en faveur du doute. […] Ainsi, il avait su que, sous tous ces tertres, il n'y avait plus de chair, plus d'yeux ouverts dans l'ombre, d'oreilles attentives aux pas des passants, comme il l'avait imaginé, mais seulement des chaînes allongées d'ossements blanchis. Son cœur avait battu un peu plus fort.[214]

En Occident où il poursuit ses études, Samba Diallo oublie sa prière un soir (p. 138). Il en reviendra en manifestant consciemment et ostensiblement le refus de prier désormais malgré la menace de mort du personnage le Fou. Dans *Le Chant du lac*, Fina confesse avoir cru aux divinités qui peuplaient l'univers merveilleux de son enfance désormais anéanti par l'ambition qu'elle juge légitime de détruire les dieux. Telle une profession de foi, Cofi exprime clairement l'intention des jeunes de renverser les dieux qui, selon eux, entravent le progrès :

[214] Kane Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit*., p. 50-51.

Je reverrai Zoumin, j'irai à Wésê, village de ma mère, je détruirai les dieux, je tuerai ceux du lac. Oh ! grands dieux du lac qui ne chantera plus ! …[215]

Cette atmosphère délétère de déclaration de guerre entre les hommes et les dieux transforme le lac en champ de bataille. La conciliation introuvable, la complicité à jamais compromise, c'est à la survie individuelle que les dieux et les hommes s'en tiennent. Et la mort des uns devient la condition de la préservation de la vie des autres. La cohabitation avec les dieux désormais impossible, une situation de déchirement se précise par le choix précaire que l'urgence commande :

- Tuer le dieu s'il nous attaque ! […]

Idée impie, insoupçonnable sacrilège de la part de Fanouvi, fils d'un grand prêtre, né sous le signe d'un dieu et vivant sous l'égide de plusieurs autres. Mme Ounéhou n'en croyait pas se oreilles ; elle demeurait abasourdie. Oserait-elle en arriver là, elle, une fétichiste ? Il fallait pourtant choisir entre la mort du dieu et la sienne, celle de ses enfants et de Fanouvi. Cette partie de l'alternative était bouleversante mais urgente aussi ; alors le piroguier précisa son opinion en ajoutant qu'un dieu qui tuait les hommes et les mangeait ne pouvait pas être un dieu, mais un monstre.[216]

L'espace aura joué un rôle important dans la destruction des mythes qui assuraient l'unité du corps social. L'impossibilité de cohabiter désormais vient du fait que les territoires dévolus aux uns et aux autres sont franchis avec un sentiment de défi. Les lois qui scellent les pactes entre les hommes et les dieux étant transgressées, se profile le statut de « l'homme dieu », qui

[215] Bhêly-Quénum, Olympe, *Le Chant du lac*, *op. cit*., p. 21.
[216] Bhêly-Quénum, Olympe, *Ibid*., p. 113.

veut en finir avec les divinités topiques. Houngbé veut se créer un mythe personnel et légitimer la reconnaissance des siens. Il fait de la guerre un nouveau dieu, elle le fascine. La gloire militaire n'a rien d'une superstition d'un pouvoir supposé des dieux du lac. Elle s'obtient sur le champ de bataille et tout le monde lui voue d'emblée un culte. Du reste, la guerre permet à l'homme de s'éprouver et d'assouvir le sentiment du pouvoir qu'on a sur l'autre, pouvoir absolu puisqu'on décide de sa mort ou de sa survie (pour les prisonniers de guerre par exemple). Sans doute Houngbé a-t-il déjà ourdi un assassinat pour, semble-t-il, venger le meurtre de sa sœur. Pour les anciens, Houngbé est un assassin, tandis que les jeunes le considèrent comme un héros. Il lui faut donc une réputation qui ne soit pas entachée de suspicion. Houngbé doit aller chercher cette réputation hors de son pays. Il participe à la Grande guerre (14-18) en Occident. Mais « on est mordu par la guerre comme on l'est par l'amour ».[217] Ainsi Houngbé s'engage-t-il de nouveau pour Dien-Bien-Phu. La fascination que la guerre exerce sur Houngbé s'assimile à la séduction de l'étrangeté, celle de la mort ; car la guerre sous-entend un échange de mort : celle qu'on donne à l'ennemi ou celle qu'on reçoit de lui. Mais Houngbé ne connaîtra ni la mort héroïque du combattant sur le champ de bataille ni le retour glorieux du guerrier vainqueur. Il est terrassé par une fièvre typhoïde qui lui inflige une mort anonyme et *déritualisée*. Il faut mettre au compte d'une mort abominable ce corps exagérément enflé qu'on jette à la mer. L'extrême-onction du prêtre et du pasteur sur le bateau, peu avant l'immersion du corps, ne peut être considéré comme un rite funéraire. Au contraire, le tirailleur dahoméen

[217] Bhêly-Qénum, *Le Chant du lac, op. cit.,* p. 27.

Bokassa cherche désespérément la symbolique du rituel funéraire. Et puisque Houngbé n'est mort ni en Normandie ni à Dien-Bien-Phu mais sur la côte de Dakar, il faut se contenter du « soleil africain ». (p. 31) En somme, cette mort anonyme fait suite à une sortie hasardeuse du milieu familial et du village considérés comme espaces protecteurs. On tue les dieux parce qu'ils quittent le lac, leur espace de prédilection, pour se ruer sur les hommes.

La situation plutôt confuse que les hostilités entre les hommes et les dieux occasionnent interrompt tout processus de prise en charge de la mort par la culture. Il s'agit plutôt d'une *déritualisation* de la mort causée par l'effondrement des valeurs.

2. La mort des nouveaux dieux

L'effondrement des valeurs et l'étiolement du sentiment religieux coïncident avec l'émergence d'une mythologie de la violence. Celle-ci constitue l'élément structurant du « chaos non originel » de la société négro-africaine moderne. Cette mythologie de la violence produit une mort violente gratuite et itérative, une mort *déritualisée*. Elle va retenir notre attention dans ce chapitre.

En effet, le besoin de créer même artificiellement des êtres transcendants succède à la destruction des idoles. Des dieux plus modernes remplacent les idoles traditionnelles. C'est ainsi que dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, la Kalachnikov devient le dieu protecteur des

enfants soldats dans la guérilla urbaine qui s'étend de la Sierra Leone au Liberia. Rien n'est plus rassurant qu'un dieu qu'on manipule soi-même. Mais si ce nouveau dieu ne recommande pas de sacrifice comme les divinités traditionnelles, il fait de celui qui lui accorde foi sa victime. Le Colonel Papa s'écroule sous la rafale de sa propre mitraillette que les prisonniers n'ont pas eu de mal à dérober. Le Colonel Papa aura initialement transgressé les interdits. L'alcool et le hachisch sont pour lui des nouveaux dieux. Il s'en sert inopportunément.[218]

Ces « dieux délinquants » contrastent fortement avec cette autre divinité plus policée que convoite le cadre africain, quoique vorace de sacrifices humains. Il s'agit de « la richesse et de la puissance ». Elles exigent aussi un culte. La secte est un de ses symboles représentatifs, secte dans laquelle entre le personnage de Mudimbé, dont l'identité anonyme nous informe de l'aspect factice du héros et de son dieu dans *Le Bel immonde*. Immonde parce qu'innommable ? En tout cas Mudimbé donne à son personnage cet étrange patronyme : *Lui* ; et sa partenaire : *Elle*. Retenons le nom de « *Nouveau Seigneur* » que Jacques Howlett a pu entrevoir chez ces personnages énigmatiques dans sa préface au roman de Mudimbé.

Bilanga, le personnage central de Bernard Nanga dans *Les Chauves-souris* est un de ces *Nouveaux Seigneurs*. Sans doute Bernard Nanga lui donne-t-il un patronyme, mais c'est à la référence du titre qu'il faut s'en tenir pour comprendre qu'il s'agit d'une chauve-souris : animal hybride dont on ne peut pas dire avec exactitude s'il est une souris ou une chouette. En tout cas un vampire, dont l'identité est indissociable de l'instabilité même de

[218] Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit*., p. 87-88.

sa conscience. A la fois cruel et cynique, il est pourtant capable de sentiments authentiques. Une constante cependant permet de les identifier : l'ambition politique qui doit assurer la richesse et la puissance. Bilanga est absorbé par la campagne électorale qui renouvelle la classe politique à Eborzel. En tant qu'ancien ministre, il lui faut se présenter dans son village Vémélé et rassurer son camp.

Avec *Les Chauves-souris*, Bernard Nanga nous donne la version la plus spectaculaire de l'effondrement de ces nouveaux dieux, à peine révélés aux hommes :

> Lorsque la gendarmerie arriva à Vémelé en fin d'après-midi, elle trouva le village dans un calme sinistre. La cour du vieux chef Zongo, qui avait assisté, impuissant, à la révolte de son petit peuple, était jonchée de billets de banque que personne n'avait touchés. Les gendarmes les ramassèrent. Le vieux Zongo, à leur grande surprise, leur remit quelques autres billets en leur disant que cet argent était entaché de sang.[219]

Le retournement ironique des « Nouveaux Seigneurs » et de « l'argent[qui] fait des miracles » -comme aime à le dire Bilanga- en *dieu-objet* par le spectacle désolant qu'il offre institue en preuve irréfutable l'inanité de ces idoles. Cet argent est « entaché de sang » ; et il porte donc malheur. Non pas que ces paysans qui écoulent avec peine leurs produits soient désintéressés par l'argent, mais ils démythifient la nouvelle mystique des effigies vides. La rixe qui se produit au cours de cette cérémonie de campagne électorale exorcise dans son tumulte les démons de la nouvelle société. Ainsi tombent en lambeaux les masques décharnés, sans

[219] Nanga, Bernard, *Les Chauves-souris, op. cit*., p. 274.

métaphysique : le camion de bœufs que Bilanga a réquisitionné pour soudoyer les paysans est incendié, les bœufs brûlés, tandis que les paysans circulent avec une indifférence souveraine parmi ces billets de banque qui jonchent la cour du village.

L'œuvre de démystification se parachève avec Marie, elle qui l'a depuis commencée. Elle rapporte à Clotilde, la femme légitime de Bilanga, les clefs de la villa que ce dernier a fait construire pour elle et lui a offerte en secret. Et « Bilanga se mit à réfléchir sur le sens de la vie ».[220] Bilanga croyait maintenir Marie sous son emprise et au gré de son caprice par sa puissance financière et la crainte qu'inspirait sa position sociale, en vertu de quoi il s'autoriserait des droits sur la jeune femme. Mais Marie contrarie toutes ses prétentions par un don de soi qui n'attend rien en retour. Au contraire, Marie rejette toutes les largesses que Bilanga se croit en devoir de consentir pour elle, même quand ces offres laissent percevoir quelque sincérité.

Il y a plus tragique. Kourouma dans *Les Soleils des indépendances* trouvait déjà dans l'organisation politique postcoloniale les attributs les plus funestes. C'est, dit-il, « une société de sorcières, les grandes initiées dévorent les enfants des autres ».[221] Le pouvoir construit ses propres logiques. Et dans le secret des coteries sourd le discours d'un ordre implacable, qui infléchit par une violence inouïe tous ceux qui ne répètent pas son credo. Ce décor rugueux et froid que présente *Le Bel immonde* se module par les états de jouvence d'une femme, à qui sa communauté en rébellion veut faire jouer

[220] Nanga, Bernard, *Les Chauves-souris, op. cit*., p. 278.
[221] Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, *op. cit*., p. 23.

un rôle de libération politique. *Elle*, la femme, a pour symétrique et partenaire *Lui*, le Ministre qui, englué dans des forces occultes qui le compromettent - puisqu'il immole l'amie de sa concubine pour s'assurer leur protection et pérenniser son pouvoir - perçoit par endroits l'iniquité du pouvoir. Et dans une espèce de reddition, il espère trouver chez cette jeune fille ingénue un regard rédempteur. Il rêve désormais d'un amour authentique. *Elle* seule peut lui donner cet amour. Car en elle resplendit encore tout ce que la pression des intérêts et les enjeux politiques ont recouvert chez *Lui*. L'amour qu'il manifeste pour cette fille de joie a pour support des prédispositions naturelles perceptibles qu'il énumère:

Il y a d'abord la simplicité de ta manière d'être, de vivre, de penser. Tu te meus dans un univers paisible fait de certitudes nettes, claires. Ton ouverture aux autres, ton sourire et ta bonne humeur quasi permanente témoignent d'un esprit d'innocence, d'une paix intérieure réelle. Bref, toutes choses qui me manquent et qui, en général, font défaut aux pimbêches qui meublent les ministères, aux mijaurées et aux vieilles matrones qui fréquentent les milieux politiques. Il y a ensuite ta disponibilité. Physique et spirituelle. Tu parais tellement confiante dans les autres que tu t'offres sans arrière pensée, sans avoir jamais l'air de soupçonner une quelconque mauvaise foi chez autrui. La bonté que tu vis me semble être à l'image d'une liberté intérieure extraordinaire.[222]

La mort de ces *Nouveaux Seigneurs* se remarque aussi, dans le texte, par le mouvement progressif de l'énonciation qui passe du *Elle* et de *Lui* - entendus comme identité anonyme pouvant recouvrir un individu

[222] Mudimbe, V.Y., *Le Bel immonde*, *op. cit*., p. 160-161.

quelconque ou les instances collectives floues - au *Je* en tant qu'affirmation radicale de la subjectivité.

C'est au chapitre III (p. 101) que pour la première fois le Ministre dit *Je*, dans un roman qui en compte quatre : c'est-à-dire au moment propice de la fin de l'anonymat identitaire qui laisse la place aux identités authentiques, celles-là qui émergent à la fin du roman. Dès son apparition, ce *Je* du Ministre manifeste la jubilation que procure le devoir accompli d'un rituel, rituel qui honore des forces occultes et dont on attend la réussite et l'invulnérabilité en récompense. Il vient d'offrir un sacrifice humain à la secte qui garantirait son pouvoir. Il crie victoire, assuré de l'importance qu'il va prendre au sein de la société et du rang qu'il va désormais occuper. Les moyens de la victoire scellaient également la perte. Le Ministre qu'on soupçonne en collusion avec la rébellion est liquidé politiquement.

Mais dans ce roman, les forces du mal absorbent le mâle, c'est-à-dire le ministre (*Lui*); tandis que la femme (*Elle*) échappe à la mort, se ressaisit une identité qui va directement à l'Être. Cette identité, elle la recouvre par la musique. En effet, « Il y a dans la musique quelque chose d'ineffable et d'intime ; aussi passe-t-elle près de nous semblable à l'image d'un paradis familier quoique éternellement inaccessible ; elle est pour nous à la fois parfaitement intelligible et tout à fait inexplicable ; cela tient à ce qu'elle nous montre tous les mouvements de notre être, même les plus cachés, délivrés désormais de la réalité et de ses tourments ».[223] C'est pourquoi *Elle,*

[223] Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, P U F, 1998, 15è éd., traduction Burdeau, p. 337.

encore appelée « Ya » dans le roman, reprend tout bonnement le chemin de la boîte de nuit.

A la révélation de ces identités authentiques et individuelles devraient correspondre, par un processus de maturation, les étapes de l'identité collective. La ville profane ce que les Diallobé dans *L'Aventure ambiguë* tiennent pour valeur ultime, qui se continuera jusqu'au chevet du dernier des humains : la mort. La dépouille d'Arlette, la jeune institutrice victime des frasques de Bilanga dans *Les Chauves-souris*, quitte la ville pour le village où se dérouleront ses funérailles. Fama fuit la ville pour aller mourir en paix au village dans *Les Soleils des indépendances*. Toundi s'exile des cités camerounaises et s'en va mourir dans une forêt à proximité d'un petit village guinéen où il est recueilli dans *Une vie de boy*. Tout dans ce roman indique que le progrès et la nouvelle société à bâtir ne seraient qu'un leurre s'ils ne devaient reposer sur un substrat cultuel, *une parole*[224] transcendante, comme l'a été la parole mythique par exemple, qui ressaisit l'unité du corps social, projette et lui renvoie sa vision du monde, une représentation de la vie et donc de la mort.

Ainsi, l'identité que recouvre Marie dans *Les Chauves-souris* est capitale. En révélant son amant Bilanga à lui-même, elle retrouve un tout autre pouvoir d'enfantement et d'engendrement au contact de la société paysanne, dans une sorte d'affranchissement et d'émancipation initiatique :

[224] Barthes, Roland, *Mythologies*, Seuil, 1957, p. 181.

Mais les paysans de Vémelé lui avaient ouvert les yeux.[225]

La lumière et le salut ne viendraient pas du discours *auto-suffissant* du technocrate qui ne produit que des symboles vides. On peut retracer la trajectoire des contre-valeurs qui sont abolies au village de Vémélé dans *Les Chauves-souris*. Des valeurs authentiques, par un rapport d'immersion qui affecte Marie, reflueraient vers la ville, le tout dans une modalité laïque.

3. L'effondrement des mythes

Il ne suffit pas de déclarer la tradition comme un état social arriéré et ses idoles bonnes à détruire. Il faut encore intégrer tout l'homme dans les mythologies substitutives en lesquelles tout le corps social se reconnaît et perçoit les possibilités qu'elles offrent pour bâtir une histoire commune. Or les mythologies nouvelles, qui peuvent être rassemblées autour de la notion de « modernisme », à défaut de réaliser l'adhésion des masses en rapport avec l'espoir suscité n'ont même pas pu s'imposer durablement, du moins dans les termes actuels de leurs expressions. Le colloque de Limoges sur « La permanence et la mutation des mythes traditionnels africains dans la littérature moderne », montre au contraire, par bien des aspects, la

[225] Nanga, Bernard, *Les Chauves-souris*, *op. cit*., p. 281.

résurgence des mythes traditionnels. Il faut dire que les hérauts de ces nouvelles mythologies qui avaient à charge d'ouvrir de nouvelles perspectives ont plutôt manifesté un « optimisme d'abdication » qui n'a même pas le pouvoir des incantations des maîtres des sociétés initiatiques traditionnelles. Samba Diallo brise le témoin de l'héritage de la mystique Diallobé, mais ne propose rien dans *L'Aventure ambiguë*. Ceux-là mêmes qui tuent les divinités topiques n'ont aucun projet sur le lac dans *Le Chant du lac*. La fin de ce chant laisse perdurer un silence de mort. Une *parole* fait défaut à toute la superstructure qui s'édifie. A la nouvelle cité que construit l'Administration postcoloniale manque une âme, une *parole* qui articule les chaînons disloqués de l'histoire, dont le mythe maintenait la cohérence et offrait une perspective dans *Au bout du silence* par exemple. En effet, le regard de Anka rivé sur la mer montre l'immensité de la perspective, la grandeur du rêve et la portée de l'imaginaire. Et Jacques Chevrier rappelle la sagesse de l'aïeul Rèdiwa qui, peu avant sa mort, instruit son petit-fils de l'histoire de la fondation du village ancestral, « entre le grand fromager et la rivière de gros galets». Les guerres pour la possession de l'espace se sont déroulées au gré des migrations. La sédentarisation qui a donné lieu à la fondation du village s'est faite au prix d'une « union mystique de la montagne par l'intermédiaire d'une divinité appelée Ombre ». « Voilà -enchaîne le narrateur- le point de départ d'une longue lignée ; celle de ceux qui, suffoquant dans cette contrée aux rigueurs de marâtre, ne perdent jamais de vue le chatoiement qui naît du voisinage de l'ocre couleur du sang coagulé et du kaolin couleur du ciel à l'aurore ».[226]

[226] Owondo, Laurent, *Au bout du silence*, *op. cit*., p. 20.

Or, la cité sinon la civilisation à bâtir, ne présente ni socle ni histoire ; elle surgit de l'intellection exclusive de ces « Nouveaux Seigneurs », qui exigent la foi et la reconnaissance à leurs pouvoirs démiurgiques puisqu'ils sont les substituts des divinités topiques. Il en est ainsi de Bilanga dans *Les Chauves-souris* et du Ministre dans *Le Bel immonde.* Et voilà que la divinité topique se rit de ces discours qui n'attirent l'attention que par la violence qu'ils exercent, étant donné qu'ils sont dépourvus de toute représentation sociale, de toute réalité :

Qu'importe cette voix vindicative qui s'enroue à force de vouloir prouver le contraire en tenant des propos sur la progression constante du revenu par tête d'habitants ! A tous les bilans globalement positifs, Ombre criait grâce et demandait seulement pourquoi. Pourquoi encore les yeux chargés d'effroi ? Pourquoi les dents serrées, pourquoi ce dégoût alors que seulement le jour se levait ? En attendant une réponse qui tardait à venir, Ombre maintenait qu'elle était bien dans la vallée des amants.[227]

Il s'opère un glissement inexorable à la glossolalie des discours qui ne font qu'acte d'énonciation. Le langage a cessé de faire effet sur l'homme et sur le cosmos. La parole ne produit plus qu'une esthétique : la musicalité de son tintamarre répété. Son bruitage, quoique chargé d'un pouvoir de destruction (la détonation de la kalachnikov dans *Allah n'est pas obligé*) exaspère même ceux qui le produisent par l'écho affolant qu'il renvoie. Les cérémonies d'ivresse de sang ne suffisent plus (*La Vie et demie*). De l'absence de *parole* dérivent les langages épars. Ils prolifèrent au sein de deux pôles apparemment distincts : la « tradition » et la « modernité ». Ainsi parle-t-on

[227] Owondo*, Au bout du silence, op. cit.,* p. 16-17.

de littérature traditionnelle et de littérature moderne, de musique traditionnelle et de musique moderne, de médecine traditionnelle et de médecine moderne. Il faut risquer les termes de « mort traditionnelle » et de « mort moderne » pour rendre manifeste l'absurdité de cet état de fait.

En réalité, il ne s'agit pas d'une représentation dualiste. Il est question d'évolution contiguë. Les deux notions fonctionnent en entretenant des relations transversales. Il y a une « juridiction traditionnelle » et une « juridiction moderne » dans *La Palabre stérile*. Elles débouchent sur une circularité, cependant qu'on croit que ces notions se nourrissent l'une l'autre. Le thème même de la « bâtardise » dans *Les Soleils des indépendances* montre l'aspect négatif de ce fonctionnement, dont les chambardements subséquents ont favorisé l'affaiblissement des règles et des valeurs qui président à la vie sociale. La désacralisation des mythes ne peut que conduire à la négligence des pratiques rituelles. Or, c'est bien la pratique des rites qui maintient vivants les mythes, lesquels structurent une représentation du monde. La vision du monde se trouve alors brouillée et la mort même *déritualisée*.

La résurgence des mythes traditionnels pourrait suggérer une régression si leur effet n'était pas d'entériner l'échec des nouvelles mythologies. Il y a là un avantage à repenser les ressorts sur lesquels repose la société contemporaine. Tout semble provenir du malentendu de départ, lequel préfigurait l'échec. Pour n'avoir pas favorisé le « contact » entre les peuples comme le souligne Aimé Césaire (*Discours sur le colonialisme*, 1989), l'aventure coloniale dé-structurait les représentations de la vie quotidienne

en Afrique. Elle a subrepticement installé l'anomie en mettant en valeur ou tout simplement en laissant évoluer deux visions du monde et, surtout, en prenant soin de ne jamais risquer des ruptures, ceci pour la prospérité de son entreprise. Sur le plan religieux, les symboles n'appellent plus à une adhésion profonde. Ils paralysent le héros qui perd la signification véritable des référents. Les sanctuaires des divinités topiques s'alignent avec les édifices de la religion étrangère qui s'est implantée. Il faut ici peut-être citer l'exemple que nous donne *Le Chant du lac* :

> A Ouidah, ils n'auraient jamais songé à se révolter contre les dieux Pythons dont le temple se dresse devant la cathédrale de l'Immaculée Conception tel un défi. Ils avaient même suggéré que le temple fût bien entretenu, les dieux Pythons scientifiquement nourris, ce qui éviterait leurs sorties dans les rues où des Européennes s'évanouissaient en les rencontrant.[228]

Ainsi, ni les institutions du monde occidental ni l'organisation politique postcoloniale ne sont intériorisées dans le vécu quotidien des peuples autant que l'étaient les mythes par la pratique des rites. Fama prie le Dieu musulman et pratique en même temps le culte des ancêtres. Comble de malheur, les funérailles en pays Malinké se transforment en fonds de commerce !

La violence qui a permis la pénétration de l'Occident en Afrique ne pouvait pas cesser ou s'évanouir comme par enchantement. Elle se montre rebelle aux avatars des mutations historiques qui tant soit peu la recouvrent. Elle dispose et nourrit le tissu narratif. Toute la production

[228]Bhêly-Quénum, Olympe, *Le Chant du lac*, *op. cit*., p. 95-96.

romanesque présente des « textes [qui] constituent des indications essentielles : la violence érigée en instances mythologiques. Elle désintègre le tissu social. Elle réaménage les espaces de la narration et de la fabulation, elle brise les relations inter-personnelles. Elle ramène les individus aux fonctions primaires du biologique ».[229] Et la violence comme mythologie produit la mort, mais une mort *déritualisée.* Les conditions abominables et absurdes dans lesquelles cette mort intervient lui ôtent toute portée tragique. La mort apparaît, pour les protagonistes du roman, comme un lot quotidien avec lequel ils se sont habitués ainsi que l'indique le titre de Mongo Beti : *Perpétue et l'habitude du malheur*. La mort est un piège implacable pour le héros, il ne peut lui échapper indéfiniment dans *Un piège sans fin ;* Toundi ironise sur sa propre mort et en parle comme d'une chose dépourvue de tout tragique dans *Une vie de boy ;* la mort du ministre et celle de la jeune fille donnée en sacrifice rituel obéissent à la logique du pouvoir tyrannique et de ce fait est considérée comme « normale » dans *Le Bel immonde.* La mort de Fama est presque souhaitée par lui ; il l'interprète comme un retour glorieux sur les terres de ses ancêtres dans *Les Soleils des indépendances,* tandis que celle de Perpétue est l'aboutissement logique du relâchement des mœurs que favorise le pouvoir corrompu dans *Perpétue et l'habitude du malheur.*

Ce n'est pas seulement le caractère perpétuel de la mort qui ouvre au héros de ce roman « *l'itinéraire vers la folie* » ; c'est aussi sa fréquence qui

[229] Ngandu Nkashama, *Écritures et discours littéraires. Étude sur le roman africain*, *op. cit*., p. 172.

affole dans *La Vie et demie*, *Allah n'est pas obligé*, voire dans *Le Gouverneur du territoire.*

« A chaque époque, écrit Roger Mercier, correspond une mythologie propre ».[230] On pourrait lire la résurgence des mythes traditionnels comme un signe indiquant *l'incomplétude* des mythologies nouvelles ou leur échec à intégrer tout l'homme, de générer une pensée de la *Totalité*. Ni dans *Le Voile ténébreux* ni dans *Au bout du silence* et encore moins dans *Le Bel immonde* ne s'affirme le postulat d'un retour historique des mythes traditionnels. Ce qui est à inscrire au crédit de ce roman, c'est que par la mort et dans la mort il donne les ressorts sur lesquels il faut s'appuyer pour bâtir une nouvelle société. Il se garde par ailleurs d'en délivrer des recommandations formelles, des programmes d'actions qui ne resteraient plus qu'à être appliqués. En se nourrissant des mythes traditionnels, il retient l'initiation comme forme de découverte de Soi et de découverte de l'Autre, comme principe de construction de Soi, de communion avec le groupe et de participation avec la communauté ; il s'y joue *le souci de soi* et la loi de l'universel.

Il faut rappeler que dans les sociétés traditionnelles, l'initiation ne délivre ni un secret ni une vérité connue d'avance et qu'il suffirait de dévoiler. L'initié est perpétuellement dans un processus de découverte. Le cadre de l'initiation et les lois qui s'y rattachent balisent simplement le champ de projection de l'imaginaire, la vision du monde dans laquelle se déploie la culture d'une société, avec ses réaménagements perpétuels. C'est

[230] Mercier, Roger, « Sacré et profane fonctions et formes du mythe dans les littératures africaines », in *Colloque afro-comparatiste de Limoges*, *op. cit.,* p. 30.

pourquoi dans *Au bout du silence*, l'aïeul initie le petit-fils Anka à la mort par sa propre mort :

> Contrairement à son habitude, Rèdiwa n'était pas encore levé. Il dormait à côté d'Anka. Plus Nindia le regardait, plus elle s'étonnait. L'aïeul avait les yeux fixes. Sa bouche était un trou béant sur un visage de cendre. Alors Nindia s'approcha, appela Tat', lui toucha le front, puis retira aussitôt la main en poussant un cri d'effroi. Avec des mouvements de panique, elle arracha Anka de la couche, le serra contre elle tout en poussant des hurlements.[231]

Rèdiwa, l'aïeul, ne délivre rien. Il apprend simplement à l'enfant à se concentrer, à être alerte. Au-delà de ces éléments de base, son enseignement est un pesant silence. Il appartient à l'enfant de faire le parcours par lui-même *Au bout du silence.* Mais en initiant l'enfant à la mort, il l'enfante en quelque sorte. En effet, l'aïeul meurt dans la couche qu'il partage avec Anka. Le petit-fils se blottissant entre les bras de l'aïeul évoque la position fœtale. Engendrement initiatique que suggère le champ lexical des épousailles entre la divinité de la mort (Ombre) et l'aïeul, puis la naissance, celle de l'enfant. L'aïeul lui lègue pour ainsi dire une valeur fondamentale : la mort, à partir de laquelle se construiront d'autres valeurs.

Il en est ainsi de Birahima dans *Allah n'est pas obligé* de Ahmadou Kourouma :

[231] Owondo, *Au bout du silence*, *op. cit*., p. 43.

Quand maman a commencé à trop pourrir, pourrir au dernier degré, elle m'a convoqué et a serré trop fort mon bras gauche avec sa main droite. Je ne pouvais pas échapper pour aller faire le petit vagabond cette nuit-là dans les rues. J'ai dormi dans la natte et maman a rendu l'âme au premier chant du coq. Mais le matin les doigts de maman étaient tellement serrés sur mon bras qu'il a fallu Balla, grand-mère et une autre femme pour m'arracher à ma mère.[232]

Certes, Birahima répand cette mort absurde et inutile dans la guérilla urbaine qui s'étend de la Sierra Leone au Liberia, mais il survit à cette « mythologie de la violence ». Birahima est en quelque sorte initié à la mort. Une fois encore, l'attitude de la mère évoque une position fœtale. Il y a dans cette position fœtale de la mère une *parole* donnée, qui reste à interpréter. L'étrangeté de cette parole, c'est qu'elle sourd dans la mort et par la mort. Si elle n'indique rien d'une prescription au risque de produire un discours décalé de la contingence historique, elle semble recouvrir une signification profonde qui interpelle. En effet, la mort est ici modalité de la parole et parole même. De ce fait, elle devrait avoir le rôle que les mythes jouaient pour contenir le flux mouvant de l'existence.

De même, l'héroïne de Mudimbé, *Elle*, s'affranchit de la mort absurde que répand la violence aveugle des forces occultes des milieux politiques. Cependant, *Elle* retourne sereinement dans la « boîte de nuit », ce lieu qui constitue le point de départ du destin tragique de sa « sœur » qu'elle a accompagnée jusqu'au moment critique de la mort, mort à laquelle elle-même a échappé de justesse. La boîte de nuit, à la fois le premier et le

[232] Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 32-33.

dernier décor qui nous est présenté dans *Le Bel immonde*, est un lieu lugubre où fusent des lumières blêmes et où se propage la nappe brumeuse de la fumée des cigarettes qu'enveloppe une atmosphère délétère. Les corps y perdent de leur réalité et se laissent deviner par les apparences qu'ils renvoient. Mais en même temps la musique qu'on joue dans ces lieux conduit l'être directement au plus profond de lui-même sans aucune autre forme de médiation. Elle permet le rêve et laisse entrevoir l'aurore. Il n'en demeure pas moins que la boîte de nuit constitue, en l'occurrence, le lieu de la mort ; et *Elle* repart vers cet espace de la mort comme immunisée par elle et contre elle. Peut-être se réalise-t-elle pleinement dans cet espace.

Mais cette orientation nouvelle que prend le roman africain ne s'est pas encore suffisamment imposée. Dans l'ensemble nous avons dans le roman négro-africain une mosaïque de héros condamnés à l'errance, qu'il faut bien appeler *anti-héros*, puisque le personnage central finit bien souvent par être coupé du peuple qui le délègue[233] (*L'Aventure ambiguë*). Il accapare à lui seul le pouvoir de vérité (*Les Chauves-souris*) et détient « le monopole du discours autorisé portant effets d'obligation » (*Le Pleurer-rire*), il incarne des contre-valeurs (*Les Soleils des indépendances*) ou, plus grave, il apparaît dès

[233] Roger Callois définit le héros comme « celui qui résout le conflit où l'individu se bat ». « C'est que, dit-il, l'individu souffre avant tout de ne jamais sortir du conflit auquel il est en proie. Toute solution, même dangereuse, lui apparaît désirable : mais les prohibitions sociales la lui rendent impossible psychologiquement plus encore que matériellement. Il délègue donc le héros à sa place : et celui-ci, par nature, est ainsi celui qui viole les prohibitions. Humain, il serait coupable, et, mythique, il ne cesse de l'être : il reste souillé de son acte, et la purification, si elle est nécessaire, n'est jamais complète. *Mais à la lumière spéciale du mythe, la grandeur, il apparaît justifié inconditionnellement.* », *L'Homme et le Mythe*, Paris, Gallimard, 5è édition, 1958, p. 28. Or, le héros dans le roman africain est une conscience errante que la mort happe.

le départ comme un héros invalide(*La Plaie*). Dans tous les cas, le héros a un destin de mort, une mort qui ne témoigne pas.

Le héros ne lutte pas seulement contre les conflits psychologiques que génère sa société d'origine. Il doit également faire face à des contraintes extérieures démesurément grandes et que sa seule force ne peut contenir. Il n'a évidemment pas la force des héros des mythologies anciennes. Il ne dispose pas d'alibi qui lui permettrait de survivre et de sauver son peuple. Ces forces extérieures (les contraintes économiques imposées et les forces géo-stratégiques par exemple) le paralysent et minent son peuple. Il n'a pas leurs langages et ignore tout de leurs logiques. Par ailleurs, il est déjà gravement diminué face à ces forces. Fama ne se construira jamais une « *image idéale de compensation qui colore de grandeur son âme humiliée* ».[234] Il est analphabète et, de ce fait, il s'invalide par lui-même puisqu'il ne « possède » pas la langue dont la nouvelle société se réclame, langue qu'au demeurant elle-même ne maîtrise pas. Fama ne vise pas un mieux. Il sollicite et il espère. Son souhait est de se voir confier la gestion d'une coopérative. Il sollicite cette insignifiante faveur parce qu'il ne peut pas se l'octroyer lui-même. Il présente sa requête aux hommes ; il n'arrache pas un mieux aux dieux comme un véritable héros. Magamou a une plaie nauséabonde au pied. Il fait donc le vide autour de lui. La société qu'il est censé porter et représenter ne le reconnaît pas. La lucidité de ses points de vue ne compte pas ; personne ne l'écoute vraiment. Cependant, ce petit

[234] Callois, Roger, *L'Homme et le Mythe*, Gallimard, 5è édition, 1958, p. 26.

peuple du marché se trouve en attente d'un héros qui l'extirpe de sa misère. Magamou est pour sa société le fou qui amuse. Dès le départ Magamou apparaît comme un héros invalide. Dans *Le Cercle des tropiques*, les paysans répriment les velléités de révolte de Bohi Di qui se risque à exiger le juste prix dans l'achat de leurs produits. Les paysans ne soutiennent pas les revendications qu'il présente pourtant à leur avantage ; au contraire, ils se contentent du prix fixé par l'acheteur.

4. L'espace urbain et la mort dans le roman

Ce chapitre vise à montrer l'évolution des mentalités et des attitudes devant la mort dans l'espace urbain. Et puisque la ville devient l'espace « susceptible de faire vivre, donc évoluer, le fondamental discours sur la mort »[235], nous allons en premier lieu étudier la ville à proprement parler, puis dans un second temps nous allons présenter le cimetière, qui est par excellence l'espace réservé à la mort au sein même de la ville.

Dans son ouvrage sur la ville africaine ainsi que la représente le roman, Roger Chemain introduit son propos par cette observation : « Le rôle passé de nos villes d'Europe est, à plus d'un titre, le présent des villes africaines ».[236] Il faut donc tenir compte, dans la ville africaine, des

[235] Chaunu, Pierre, *La Mort à Paris*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1978, p. 206.
[236] Chemain, Roger, *La Ville dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 13.

mutations décrites par Pierre Chaunu dans *La Mort à Paris.*[237] En effet, à Paris tout comme dans la ville africaine, on assiste à une « criminalité bien organisée, cérébrale »[238], qui entraîne une augmentation du taux de mortalité comparativement à la campagne.

Ce qui frappe dans la ville africaine telle que la représente le roman c'est son aspect antithétique : elle attire irrésistiblement vers elle mais elle distille également une violence absurde qui fait d'elle l'espace privilégié de la mort. Ce qui caractérise la spécificité de la ville africaine est sans doute la bipolarité de l'espace. La description quasi obsessionnelle par les écrivains de cette bipolarité fait de l'ambivalence un élément structurant, lequel informe largement sur l'instabilité des êtres, le renversement des valeurs, la turbulence des phénomènes atmosphériques (tornade, orage, raz de marée), voire des calamités naturelles comme la sécheresse, les invasions des sauterelles ou des saisons perturbées. L'espace urbain présente un décor chaotique. Florence Paravy signale à bon droit qu'il s'agit d'un espace en ruine, « monde à l'envers »[239], assurément un « monde renversé ».[240]

Bien que les romanciers masquent la toponymie des villes où se déroule le récit en leur donnant des noms imaginaires, leur ressemblance avec la ville réelle ne fait pas de doute. La ville du roman africain correspond de façon réaliste aux villes africaines modernes. Les tribulations d'un

[237] Chaunu, Pierre, *La Mort à Paris*, *op.cit*, p. 206.

[238] Chaunu, *Ibid*., 206.

[239]Moussa Konaté, *Le Prix de l'âme*, p. 42, cité par Paravy, « L'écriture de l'espace dans le roman contemporain », in *Littérature postcolonile et représentation de l'ailleurs*, p. 82.

[240]Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, cité par Paravy, *Littérature postcoloniale et représentation de l'ailleurs*, *op. cit.,*. p. 82.

Magamou dans *La Plaie,* quoique se déroulent dans la ville de N'Dar, par la description des lieux, les représentations collectives et individuelles, évoquent aussi bien la ville de Dakar ou Saint-Louis du Sénégal, Abidjan de Côte-d'Ivoire ou Brazzaville au Congo.

La pénétration coloniale a certes désarmé et soumis à sa loi les populations rebelles rencontrées, mais l'espace urbain n'est pas pour autant pacifié. La structure bipolaire de l'espace se prête à un antagonisme actif. L'opposition ville / village à travers laquelle se construit l'itinéraire du héros se trouve encore une fois en ville. Au sein même de la ville, la bipolarisation de l'espace représente le symbole de la fracture sociale. La géographie de la ville présente deux villes dans la ville comme le montre Eza Boto :

> Deux Tanga…deux mondes…deux destins ! [241]

Il y a donc d'un côté la ville nègre identifiable par ses constructions sommaires faites de matériaux de récupération. Les hommes y vivent dans la promiscuité. Elle est le symbole de la misère. De l'autre côté, on a la ville blanche qui se distingue par les symboles de l'opulence et de la domination. C'est en général de ce côté qu'on retrouve l'église pour la conversion des « indigènes », et la prison pour intimidation. La prison représente la forme la plus brutale de la conversion de « l'indigène » aux valeurs européennes. Elle met à contribution les formes les plus raffinées des sévices corporels pouvant même entraîner la mort.

[241] Eza Boto, *Ville cruelle*, *op. cit*., p. 20.

Quand interviennent les indépendances politiques des pays africains, l'espace qu'occupait le colon est investi par des régimes politiques dictatoriaux et les nouvelles bourgeoisies noires comme on le voit dans *La Vie et demie*. La démence atteint son comble puisque ici le président-dictateur organise des banquets macabres où il est question de manducation de chair humaine. Dans *La Vie et demie* le Président-dictateur est un mégalomane dont la folie de grandeur n'a pas d'égale. Il se nomme et se considère comme un « Guide Providentiel ». Il éprouve du plaisir à pratiquer de ses propres mains les assassinats politiques. Il charcute l'opposant à son régime Martial. Dans *Au bout du silence*, les populations que l'Administration contraint à l'exil en détruisant leur village migrent vers « Petite Venise », bidonville misérable de la capitale. On remarque la force de l'ironie quand l'auteur situe ce quartier en ces termes :

> Ni Nord, ni Sud, ni Ouest, ni Est. Seulement ce centre qu'il ne rattachait ni ne comparait à rien. Petite Venise là, étalé devant lui, rien de plus que ce qu'il voyait : une terre coincée entre les collines et un vaste champ où les racines aériennes des palétuviers s'enchevêtraient au-dessus de l'étendue boueuse ; un quartier dans un creux, sans horizon.[242]

« Sans horizon », les hommes ne peuvent donc pas prétendre à un avenir. La métaphore des arbres sans racines en profondeur informe largement du déracinement des hommes désormais sans repères.

[242] Owondo, Laurent, *Au bout du silence*, *op. cit*., p. 61-62.

Traumatisé, le père du héros perd l'usage de la parole. Tout comme son fils Anka, Kota présentera les signes de la folie.

De la ville nègre surgissent des estropiés, des mendiants, des culs-de-jatte, des fous. La société présente une structure éclatée autant que cet espace scindé en deux. Sans homogénéisation de l'espace, il n'y a guère de représentations communes autour desquelles un destin commun peut-être envisagé. Ainsi Sony Labou Tansi peut-il écrire :

> Ce monde est un cadavre immense qui se bat à vivre par tous les moyens.[243]

Aussi les passages d'une ville à l'autre, d'un quartier à l'autre dans l'espace urbain provoquent-t-ils des heurts et des morts. Tous les liens pouvant engendrer et maintenir la solidarité se dissolvent. La bipolarisation de l'espace renforce la fracture sociale :

> La rue, une des plus passantes du quartier nègre de la capitale, grouillait. A droite, du côté de la mer, les nuages poussaient et rapprochaient horizon et maisons. A gauche les cimes des gratte-ciel du quartier des Blancs provoquaient d'autres nuages qui s'assemblaient et gonflaient une partie du ciel. Encore un orage ! Le pont étirait sa jetée sur une lagune latérite de terres charriées par les pluies de la semaine ; et le soleil, déjà harcelé par les bouts de nuages de l'ouest, avait cessé de briller sur le quartier nègre pour se concentrer sur les blancs immeubles de la ville blanche. Damnation ! bâtardise ! le nègre est damnation ! les immeubles, les ponts, les routes de là-bas, tous bâtis par des doigts nègres, étaient habités et appartenaient à des Toubabs. Les Indépendances n'y pouvaient rien !

[243] Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit*., p. 193.

Partout, sous tous les soleils, sur tous les sols, les Noirs tiennent les pattes ; les Blancs découpent et bouffent la viande et le gras.[244]

La ville blanche et le quartier nègre sont reliés par un pont. La lagune sur laquelle s'établit le pont rend sensible au caractère douteux du lien par la métaphore de la boue. La ville représente ici le monde des apparences. Sous le pont coule une eau trouble qui renvoie au « paradigme de la souillure et de la puanteur »[245] dégagé par Florence Paravy. La boue que draine la lagune témoigne métaphoriquement de la corruption « organique, politique et morale ». Elle finit par engluer les personnages, condamnés à échouer nécessairement en ville.

Le pont permet la circulation d'un côté comme de l'autre des êtres ne retrouvant jamais plus la paix : ce sont des ombres, des sursitaires de la mort. Et elle a vite fait d'arriver. Cet espace de la fracture ne lui a que trop fait le lit. L'espace urbain et la mort finissent par se confondre ; ils deviennent presque interchangeables. Ainsi dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, marcher sur l'espace public c'est aller à la rencontre de la mort, avancer vers elle. Car dans la ville, ici et là, gisent des cadavres interdits de sépulture par le pouvoir en place qui doit établir « un constat », lequel tarde à venir. Dans cette atmosphère, la mort devient un motif d'identification de l'espace urbain : « Les gens ici ont soif de la mort ».[246] La ville de Valencia

[244] Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, *op. cit*., p. 18-19.

[245] Paravy, *L'Espace dans le roman francophone contemporain (1970-1990*), *op. cit*. p. 331.

[246] Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit*., p. 45.

« c'est la terre des gens qui aiment la mort. Ils ont une âme tournée vers la manie de mourir jeunes ». [247]

Après cette présentation essentiellement axée sur la caractéristique de la ville du roman négro-africain, nous nous intéressons maintenant aux différents types de mort et aux changements des attitudes devant la mort dans l'espace urbain.

La ville présente surtout des cas de mort violente. Il en est ainsi de la mort de Monsieur T… Assuré que tous les symboles de la force et de la domination sont implantés sur le territoire qu'il occupe, l'Européen peut se permettre les pires exactions. Ainsi le patron Blanc de Tanga dans *Ville cruelle* se permet-il de ne pas verser de salaire à ses travailleurs. Il a le soutien inconditionnel de la police. Mais c'est précisément cette police qui est à l'origine de son malheur. Au moment où ses employés excédés le séquestrent, le portent sur leurs épaules en se dirigeant vers le commissariat où ils espèrent trouver un terrain d'entente par la médiation de la force publique, les policiers informés viennent à la rencontre des grévistes pour charger. Ces derniers prévenant la tournure que prenaient les évènements lâchent leur charge et s'enfuient. Monsieur T…tombe lourdement sur des gravillons. Il meurt plus tard à l'hôpital où on diagnostique un traumatisme crânien.

La période postcoloniale fait de la ville l'espace le plus meurtrier. A travers la production romanesque apparaît dans l'espace urbain ce que

[247] Sony Labou Tansi, *Ibid*., p. 185.

Kayishema appelle « la mort comme rituel d'écriture ».[248] C'est une mort violente, répétitive et sans rituel ; elle est essentiellement l'œuvre des dictatures sanguinaires. C'est notamment à la ville qu'on assiste au spectacle des exécutions publiques. Dans *Le Cercle des tropiques*, en effet, un adolescent de seize ans est exécuté sur « la grande place de la Liberté » [249] devant une nombreuse foule. Ne pouvant inspirer la confiance, la dictature s'impose par la violence et réprime toute velléité de contestation. Nous avons ainsi la mort par asphyxie dans les cachots, notamment celle des dirigeants du « Club des Travailleurs » dans *Le Cercle des tropiques*.[250] Les manifestations des populations de Porte Océane qui mettent en scène les rapports de force entre les partisans du régime dictatorial de Messie-koï et le peuple tournent autour du destin des corps suppliciés : tandis que le régime en place les considère comme des objets, et donc indignes de rituel, le peuple se bat pour donner une sépulture à ceux qu'il considère comme des héros pour la liberté. Et de ce fait, le peuple de Porte Océane lutte contre la *déritualisation* de la mort et donne un visage humain à la mort de ses martyrs. Dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, c'est une mort ignoble que le « Guide Providentiel » inflige aux populations d'un quartier hostiles à son régime :

> Les chars n'eurent aucun mal à marcher sur le pisé humain de Moando ; quelques jours après le passage des chars, Moando était devenu le quartier des mouches et des

[248] Kayishema, Jean-Marie Vianney, « La mort comme rituel d'écriture dans l'œuvre de Sony Labou Tansi », in *Présence Francophone*, n°52, 1998, p. 37-52.
[249] Fantouré Alioum, *Le Cercle des tropiques*, *op. cit*., p. 227.
[250] Fantouré, *Ibid*., p. 212.

chiens. Il n'y eut aucun ramassage puisque les chars étaient passés au petit matin et avaient fait une boue inhumaine de tous les habitants.[251]

Des exemples abondent, où les crimes passionnels, les suicides et les coups d'État ne sont guère suivis de rite funéraire. Signalons la présence d'un personnage singulier qui inflige aux autres personnages autant la mort réelle que symbolique : la foule. Nous nous intéressons plutôt à la mort symbolique – qu'il faut appeler ici mort métaphysique – puisqu'elle donne lieu à une mort *déritualisée*.

Le personnage de la foule se manifeste de façon plus significative dans *Un piège sans fin* d'Olympe Bhêly-Quénum. La jalousie maladive de la femme d'Ahouna exaspère ce dernier. Il décide après une dispute de partir pour la ville. Sur le chemin de la ville Ahouna commet un meurtre. Traqué, il est rattrapé et fait prisonnier. Brûlé vif, il meurt atrocement. A l'instar du Christ, on aura auparavant pris soin de lui faire porter une lourde croix et de le promener dans les rues de la capitale, au milieu d'une foule assoiffée de crime. La foule est d'autant plus cruelle qu'elle est un personnage anonyme. Ce personnage citadin bouleverse profondément Samba Diallo alors en exil à Paris :

Je ne sais si vous avez ressenti parfois cette impression poignante de vacuité que donnent les rues de cette ville – par ailleurs si bruyante cependant.[252]

[251] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit*., p. 45.
[252] Kane, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit*., p. 161.

De même, dans *La Plaie*, Magamou se trouve lié à l'anonymat de la foule, une fois sa plaie guérie. Devenu lui aussi anonyme, il plonge dans une détresse qui le contraint à rouvrir sa plaie. En tant que personnage anonyme, la foule ne reconnaît pas les titres de noblesse de Fama. Et c'est parce qu'il a gardé ses distinctions honorifiques de la société traditionnelle que Fama se trouve souvent en porte-à-faux avec la société dans laquelle il vit. Fama n'accepte pas l'anonymat que lui inflige la foule dans *Les Soleils des indépendances*. La foule n' « anonyme » pas seulement l'être, elle lui ôte ce qu'il a de plus essentiel : la part d'humanité que chacun porte et que la rencontre permet de découvrir. Or, en dissolvant l'identité et le nom d'un individu dans la multitude, la foule crée déjà une mort métaphysique puisqu'elle abolit la dimension ontologique de l'être. Baudelaire a exprimé avec force la réification de l'être dans la foule. Dans « Tableaux Parisiens » [253] il décrit la foule comme « une mer monstrueuse et sans bords ! » Elle est le néant ; et sa faculté fondamentale est précisément de *néantiser* : dans la multitude se meut une forme vaine de la matière qui n'a plus d'autre réalité que sa *choséité.* Il est doublement significatif que Baudelaire ait fait précéder le recueil « Tableaux Parisiens » qui entend peindre l'espace urbain par le recueil « Mort » et le poème intitulé « Les sept vieillards » par « Le cygne ».

En effet, dans « Les sept vieillards » le poète est épouvanté par la foule, où les hommes ne sont plus que des spectres qui s'auto-engendrent, fourmillent et errent plutôt qu'ils n'avancent car ils n'ont pas de but précis. En filigrane le poète, comme pour corriger l'image cauchemardesque de la foule, exprime son enchantement devant la flamme de vie et d'humanité qu'il

[253] Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Classiques Français, 1993, p. 183-201.

y a chez les « êtres singuliers, décrépits et charmants » que sont les vieilles femmes dans « Les petites vieilles » et « Les aveugles », « Terribles, singuliers comme les somnambules » qui, les yeux rivés vers le ciel, contemplent en poète ce dont la foule est aveugle dans son moutonnement.

Les quelques exemples de mort dans l'espace urbain donnés ici sont évidemment loin de satisfaire à l'exhaustivité. Ils permettent simplement de considérer l'espace urbain comme le lieu où prédomine la mort violente avant de passer aux évolutions des attitudes devant la mort.

La ville africaine moderne est en définitive le théâtre d'un « chaos non originel » selon l'expression de Ngandu Nkashama. Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* le personnage Fartamio Andra do Nguélo Ndalo fait ainsi remarquer l'omniprésence de la mort :

> - il n'y a plus qu'une chose qui fonctionne dans cette ville : la mort.[254]

Sans insister sur les mutations qui interviennent dans les attitudes des hommes devant la mort en ville, les romanciers n'en signalent pas moins les évolutions déjà sensibles. Aussi le séjour des villageois en ville est-il marqué par des sentiments de désarroi que motivent des bouleversements trop rapides des valeurs ancestrales dans *Ville cruelle* :

> Certains, assez peu nombreux, trouvaient impensable que l'on danse dans une case, alors que dans la case voisine on pleurait un mort dont le cadavre n'avait même pas encore

[254] Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de lorsa Lopez*, *op. cit.*, p. 196.

été mis sous terre : écœurés, ils s'en retournaient tout simplement dans leur village, où ils parleraient de la ville avec tristesse, en se demandant où allait le monde.[255]

La ville draine vers elle un nombre important de sans-travail, d'ambitieux et d'aventuriers en quête d'horizons nouveaux. Le développement de la ville n'étant pas lié à un essor industriel, les populations qu'elle assemble indifféremment sans en satisfaire les besoins, même les plus élémentaires, vont constituer un ferment aux conflits sociaux naissants.

Les villes africaines modernes sont essentiellement l'œuvre de la colonisation. A la différence des villes d'Europe qui doivent leur développement et leur importance dans les évolutions sociales à l'essor de la révolution industrielle, les villes africaines modernes se créent avec l'arrivée inattendue du colonisateur. Elles vont donc drainer vers elles les populations villageoises employées dans l'économie coloniale, tout d'abord orientée vers la culture du café et du cacao avant de se diversifier plus tard dans les industries d'extraction minière. Le roman d'Eza Boto, *Ville cruelle* , décrit les conflits sociaux et les nouvelles formes du mourir. Avec l'économie monétaire, la ville bouleverse profondément les mentalités des sociétés villageoises :

Mais en plus, il y avait quelque chose d'original en eux maintenant : un certain penchant pour le calcul mesquin, pour la nervosité, l'alcoolisme et tout ce qui excite le mépris de la vie humaine – comme dans tous les pays où se disputent de grands intérêts

[255] Eza, Boto, *Ville cruelle*, *op. cit*., p. 24.

matériels. C'était la ville de chez nous qui détenait le record des meurtres…et des suicides ! On y tuait, on s'y tuait pour tout.[256]

Et si les villageois n'émigrent pas en ville, c'est la ville qui vient à eux. D'abord par ses fonctions symboliques : le maître d'école, l'administrateur, le prêtre ou simplement par les produits manufacturés, la ville s'impose au village même. Par la suite, la ville finit par intégrer l'espace du village. Mais déjà la ville constitue le but ultime de l'itinéraire du héros sinon son point de départ. Dans tous les cas, par ses symboles ou par les rêves du héros, la ville marque sa suprématie par rapport au village. On le voit dans *L'Enfant noir*, *Le Roi miraculé, Mission terminée* et *Batouala*. Dans tous ces romans la quasi-totalité du récit se déroule au village. Notons que ces romans appartiennent à la période coloniale, contrairement à tous les autres qui se situent autour des années soixante : c'est-à-dire des romans de la période des indépendances politiques des pays africains. Cette dernière période va voir l'importance des villes croître. L'urbanisation rapide fait en sorte que la ville tentaculaire engloutisse l'espace du village. C'est autour de cette intrusion de la ville dans l'espace du village où se joue le drame des populations qui sont originaires, insérées de force dans l'espace urbain, que se construit le roman de Laurent Owondo *Au bout du silence*. Les autorités administratives décident de détruire un village afin d'urbaniser l'espace récupéré dans l'intérêt général. Les villageois sont donc contraints d'abandonner leurs terres. Ils se voient ainsi privés de perpétuer le culte de leurs ancêtres. Briser le lien qu'ils entretiennent avec leurs morts plonge les

[256] Eza Boto, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1971, p. 21.

villageois dans un profond désarroi. Plus qu'un simple désarroi, la destruction du village pour ces populations est vécue comme une mort :

> La machine s'ébranlait de toute sa masse. Elle avançait puis reculait pour mieux éventrer. Ce n'était pas la case en terre battue qui s'effondrait, c'était Rèdiwa qui mourait pour de bon.[257]

Par cette destruction, la ville s'impose par rapport au village. La ville devient l'espace décisif des évolutions sociales. Elle détermine désormais le destin historique de la communauté nationale. Dans la mesure où elle est le siège de la décision politique (rôle joué par la capitale), la ville devient le lieu de références communes qui travaillent à l'édification d'une nation. Ainsi se défont donc les structures tribales. En tant que pôle économique de premier plan et en tant que lieu où s'anime le rayonnement de la culture, de la mode, la ville attire nécessairement. Même chez les plus réservés, encore couvés par le cocon familial comme Ahouna dans *Un piège sans fin*, le destin conduit fatalement à la ville.

L'espace urbain met côte à côte des individus dont rien n'indique l'appartenance clanique commune. La ville apparaît comme le lieu où se défait l'unité des principes qui ont force de loi sacrée inscrite par le mythe et qui restent essentiels à la conduite des hommes. La réponse collective (le rite) devant la mort n'est plus la seule possible. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala, le personnage d'Ateba se dissocie du groupe ; elle s'autorise une forme personnelle d'expression du chagrin et du deuil. Plutôt

[257] Owondo, *Au bout du silence*, *op. cit.*, p. 58.

que de se mêler à l'ensemble des pleureuses aux funérailles de Ekassi, Ateba se montre impassible :

Ateba s'appuie à son arbre et respire profondément. Toujours, elle a essayé de ne pas pleurer en public, toujours elle a trouvé qu'exhiber son chagrin en public était obscène, exactement comme ces femmes obèses qui, se croyant désirables, chaloupent de la croupe dans des robes moulantes. Une vieille s'approche d'elle. Visage délabré. Des mèches grises s'échappent de son foulard. Elle regarde du coin de l'œil puis de haut en bas. Des rides méfiantes plissent les coins de ses lèvres.

« Tu ne pleures pas ? »

Ateba baisse la tête. Elle passe et repasse sa langue sur ses lèvres. Si elle répondait, elle dirait : « Femme, quelle valeur ont les larmes de nos jours ? Ce ne sont que des déjections ».[258]

Une telle impassibilité ne peut que provoquer la consternation de la vieille femme qui manifeste en même temps de la compassion pour les jeunes générations :

« Quelle génération ! Mon Dieu, quelle génération ! De mon temps on naissait les larmes aux yeux et le sourire aux lèvres !» Ateba n'a jamais su quand pleurer et quand rire.[259]

La ville entend forger chez l'être un caractère policé. L'homme doit réprimer ses sentiments et se laisser guider par la raison. La *déritualisation* de la mort que favorise l'espace urbain laisse entendre l'écho d'un rire narquois qui jette le discrédit sur les conduites collectives que la sagesse

[258] Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris Éditions Stock, 1987, p. 40.
[259] Beyala, *Ibid.,* p. 40-41.

mythique proposait pour atténuer l'angoisse devant la mort. Ces conduites collectives devant la mort sont jugées rétrogrades et Ateba manifeste à leur endroit une sorte de honte, car elles appartiennent à des sociétés primitives.

En laïcisant l'espace de la mort, en le vidant de son contenu religieux, la ville *déritualise* la mort. Mais Ateba ne récuse la réponse collective devant la mort que pour rechercher une relation directe qui ne passe plus par le truchement de la mort de l'autre. Elle en a assez de la mort des autres. La mort de l'autre ne lui donne que l'évidence du cadavre. Or, ce qu'elle désire c'est connaître la mort en soi, la sienne propre, et non le cadavre de l'autre :

> Elle veut découvrir sa propre mort, la transporter sur son dos, jour après jour, en attendant que, dans la pénombre, elle perçoive son souffle froid et qu'elle se sente enfin tout à fait seule. [260]

Ateba pose ainsi une question radicale : quel est l'être de ma mort à moi, indépendamment de la mort de l'autre qui me renseigne sur la finitude de l'être ?

Mais on voit par la suite que c'est l'angoisse de la mort qui se fait jour chez Ateba. On remarquera que l'aïeul Rèdiwa ne se trouve guère perturbé par la recherche de la mort dans *Au bout du silence*. « Il y a des choses que seuls les initiés sont en mesure de connaître ». Rèdiwa attend sereinement la mort dans une union mystique.

[260] Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, *op. cit.*, p. 48.

L'abandon des rites funéraires comporte le risque de deuils pathologiques. Mais certains rites ne peuvent pas perdurer ; ils sont vite abandonnés dans l'espace urbain en raison des contraintes de la vie citadine (l'habitat, le relâchement de la solidarité tribale, la prohibition des nuisances sonores, etc.). Il y a aussi des rites de veuvage qui apparaissent désormais absurdes et tombent en désuétude : il n'est que de considérer la réclusion de la veuve pendant un temps relativement long ; ce rite ne peut plus être rigoureusement observé si ladite veuve a des obligations professionnelles. Ateba doit choisir entre une société où la mort est *déritualisée* et ouvre la voie de la dépression, et une société où les rites funéraires sont une réponse collective à l'angoisse de la mort. Makang Ma Mbog parle de « crise d'angoisse noyée dans les larmes du deuil »[261] ; c'est-à-dire ces mêmes larmes que Ateba n'entend plus verser. Les écrivains négro-africains n'ont pas de réponse tranchée.

L'organisation des funérailles clandestines et des enterrements nocturnes dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* souligne l'intérêt que le romancier accorde aux funérailles, d'autant plus que Estina Bronzario brave les autorités qui interdisent toute sépulture sans leur accord préalable. De même dans *Le Cercle des tropiques*, la nécessité d'un rituel funéraire tourne en une démonstration de force : les cadavres sont retirés de la morgue et de la prison à l'insu de la milice du président dictateur Messie-koï. La foule tient à rendre un culte, à organiser les funérailles des morts et à leur

[261] Mathias Makang Ma Mbog, « Les funérailles africaines comme psychothérapie des deuils pathologiques », in *Psyschopathologie Africaine*, Dakar, 1972, Vol. VII, 2, p. 201.

assurer une sépulture. Les évolutions liées à l'introduction du christianisme apparaissent ici. Il n'y a pas que l'expression de défi au pouvoir arbitraire, mais aussi, et fondamentalement, le rite funéraire qui est farouchement défendu :

> La population de Porte Océane s'était réveillée de son sommeil où depuis un an le messie-koïsme tentait de la maintenir. En bloc des milliers de personnes criant leur révolte contre le despotisme, la délation et l'exploitation des indigènes par les nouveaux colons s'étaient rendues à la cathédrale pour rendre un dernier hommage à Benn Na. Malgré l'interdiction du comité central, des queues interminables d'hommes, de femmes et d'enfants défilaient devant la dépouille mortelle de l'ancien dirigeant du Club des Travailleurs. [262]

La morgue dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* et la cathédrale dans *Le Cercle des tropiques* constituent des symboles représentatifs des mutations opérées dans le rituel funéraire. Sony Labou Tansi ne conteste pas le circuit que prend désormais le cadavre mais dénonce les lenteurs sinon l'inorganisation de l'appareil administratif. En d'autres termes, la mort en milieu urbain ne se déclare pas par les membres du clan ou le cercle restreint de la famille. Sans doute se rend-t-on à l'évidence de la mort d'un membre du groupe, mais il appartient désormais à l'officier d'état civil de déclarer la mort d'un individu en faisant intervenir ses propres symboles (pompiers, police, médecin légiste, acte de décès, annonces nécrologiques). Ce qui indigne l'écrivain c'est le fait que « quarante-sept ans plus tard » on

[262] Fantouré, *Le Cercle des tropiques*, *op. cit*., p. 219.

attende encore la police qui doit dresser le constat d'un crime. Le dysfonctionnement de l'appareil administratif qui doit pourtant présider à la bonne marche de la cité retarde pour longtemps le rituel funéraire. Il y a là un motif d'inquiétude et d'angoisse dans la mesure où ce retard induit de fait une *déritualisation* de la mort. Ne pouvant concevoir l'éventualité d'une mort *déritualisée*, les populations organisent des enterrements nocturnes et des funérailles clandestines.

Le cimetière

La demeure des morts semble cependant soustraite au regard du lecteur dans le roman négro-africain d'expression française. C'est en vain qu'il la cherche. Le romancier paraît ne pas accorder d'importance au cimetière. Il y a lieu d'affirmer que le roman négro-africain n'enterre pas ses morts. Sans doute la description de la sépulture nous est fournie, comme on peut le voir dans *L'Enfant noir* de Camara Laye. (p. 208) Dans *Les Soleils des indépendances* nous pouvons suivre les funérailles de Koné Ibrahima, mais nous n'avons aucun détail sur le lieu où on l'ensevelit. La putréfaction du corps de Toundi exige qu'on l'inhume nuitamment dans *Une vie de boy*. Le cimetière est évoqué par Toundi, il sait que c'est le lieu où son aventure l'a conduit. Toutefois, nous n'avons pas les contours de ce cimetière. Estina Bronzario organise des enterrements clandestins ; ainsi échappe-t-elle à la

décision de l'autorité publique qui les a interdits dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. Ils sont si clandestins que le lecteur ne sait pas où ils ont lieu.

Le cimetière apparaît bien souvent comme le lieu de refuge du fugitif ou du héros traqué. En tant qu'endroit le moins fréquenté, il le considère comme le plus sûr abri. Dans le cas de Samba Diallo, il s'agit de s'éloigner des pressions en provenance des forces opposées qui agissent sur lui dans *L'Aventure ambiguë*. Il est à la fois attiré par l'école européenne qui symbolise la modernité et par l'école coranique qui représente les valeurs traditionnelles, valeurs dignes d'estime puisqu'aux yeux du héros, étant donné qu'elles sont bâties autour de la mort et lui assurent un équilibre certain. Choyé par la Grande Royale, qui défend la cause de la modernité, Samba Diallo éprouve une satisfaction réelle à pouvoir embrasser ce monde nouveau. Il est également attaché à ces valeurs séculaires ; et le maître Thiermo, le guide spirituel des Diallobé, veut faire de lui l'héritier qui les transmettra aux générations futures. Contrarié par ces deux systèmes opposés qui semblent ne pas tenir compte de sa liberté en tant qu'individu, Samba Diallo s'exile au cimetière.

De même Magamou prend le chemin du cimetière, lieu qu'il considère comme le meilleur refuge, au moment le plus significatif de son bannissement. Ses petits larcins et razzias démentes l'ont conduit en prison. Dans le milieu carcéral, il est considéré comme un fou à qui il faut amputer la jambe avant que l'ulcère ne devienne une gangrène, pour son propre bien. Magamou n'accepte pas l'amputation. Il s'évade de prison. Pour Magamou, le cimetière est le lieu où il peut trouver le plus sûr abri puisqu'il n'est guère

fréquenté. Magamou sait qu'il est recherché dans tous les coins de la ville. Ayant libéré tous les fous lors de son évasion, il a compromis toute chance d'absolution.

Le narrateur évoque simplement ce lieu de sépulture sans cependant fournir le moindre détail. Il ne s'y attarde pas. Au contraire, le héros est vite repéré en ce lieu, il est réintroduit dans l'espace social, et comme ramené à la vie. C'est ainsi que Samba Diallo est vite récupéré, sur la tombe où il se tapit, par le chef des Diallobé :

- Voyons, mon enfant, n'aie pas peur.

Qu'est-ce que tu as ? Que fais-tu ici ?

- Je n'ai plus peur. Un grand cri m'a réveillé. J'ai dû effrayer quelqu'un.
- Lève-toi. Depuis quand viens-tu ici ?
- Depuis longtemps…je ne sais pas.
- Tu n'as pas peur ?
- Non.
- C'est bon. Lève-toi. Je vais te ramener à la maison où tu resteras désormais.[263]

Les propos du chef des Diallobé à cet égard font apparaître les traits d'une mentalité où le souci de vaincre l'angoisse de la mort est essentiel. Le Négro-africain manifeste son attachement à la vie, au monde des vivants plutôt qu'au monde des morts. Le chef des Diallobé apprécie chez l'enfant la prise de conscience que le cimetière est l'ultime demeure de l'homme et le fait qu'il soit parvenu à vaincre la peur de la mort. Dès lors sa place se trouve parmi les hommes et non pas au cimetière. Magamou dans *La Plaie*

[263] Kane, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit*., p. 54.

ne passe qu'une nuit au cimetière. Serine Marchal le recueille et l'aide à guérir sa plaie.

Le cimetière n'est pourtant pas un espace indifférencié. Il n'y a pas de confusion entre l'espace social et l'espace de sépulture. Nous en avons un aperçu dans *Le Récit de la mort*. Un célèbre musicien, « avait été inhumé dans l'ancien cimetière de Moukounzi-Ngouaka, à présent complètement envahi d'herbe. Plusieurs pistes le traversaient en tous sens. Depuis la rue goudronnée en contre-bas, le cimetière donnait l'impression d'un grand terrain vague. Du fond du jardin déclive, c'était plutôt la tignasse d'un monstre. Quelques constructions s'avançaient. Peut-être étaient-elles assises sur des tombes ». (p. 43) En effet, il n'y a pas ici de mur qui matérialise la séparation entre le monde des vivants et celui des morts. Mais il n'y a pas non plus d'amalgame. Sans doute le sort réservé au cimetière pourrait-il paraître insolite à l'observateur étranger : « La plupart des tombes étaient cassées, effondrées, abandonnées dans un anonymat complet. Comportement étrange chez un peuple où l'on verse des torrents de larmes devant les dépouilles mortelles, et où l'on invoque les esprits des ancêtres à la moindre difficulté de la vie ! Peut-être pour ces morts délaissés, n'y a-t-il plus aucun parent sur la terre ». (p. 44) Cette observation du narrateur semble témoigner du souci d'attribuer au cimetière ce que Jean-Didier Urbain appelle « une destinée esthétique comparable à ces cadres « vitalisés » (toujours plus nombreux aujourd'hui) qu'ils sont appelés à recueillir »[264] comme on peut le voir en Europe. Tout indique, avec l'essor urbain, qu'une nouvelle approche de l'habitat du peuple des morts se fait jour. En effet, le

[264] Urbain, Jean-Didier, *L'Archipel des morts*, Éditions Payot & Rivages, 1998, p. 138.

transfert des restes du musicien Malouet à un endroit plus « salubre », obéit au souci d'épargner à ce célèbre musicien le repos infâme qui est le sien dans la broussaille. Le changement de lieu de sépulture ressemble étrangement à une sortie du lieu de la mort, un lieu abandonné, pour un cimetière de vie ! Et le transfert est considéré comme une « renaissance » puisque « ce transfert prenait le caractère d'un sauvetage ». (p. 46) L'événement fort médiatisé donne à ces péripéties l'atmosphère d'une nouvelle mort (!) : « C'était en effet une autre mort, un autre deuil ». (p. 46) Mais une mort où la vie ne devrait jamais rien perdre de sa magnificence. Les ossements du musicien quittent la broussaille et sont transférés vers le « cimetière du Centre-Ville ». Sans doute subsiste-t-il encore une nuance sémantique entre le « cimetière du Centre-Ville » et le *Cimetière-jardin*, le *Cimetière forestier* ou le *Cimetière-parc*[265], mais ils ont quasiment le même destin, celui de faire disparaître la mort dans les cimetières. Ainsi, au cours de la cérémonie du deuxième enterrement on prend soin d'exposer les photographies de l'illustre disparu, où on peut voir « l'image d'un homme d'une trentaine d'année, beau, brun, souriant ». (p. 45) Le projet n'a rien d'une récupération des ossements, pour en faire des reliques par exemple, dans la stricte observance des rites traditionnels. Il présente les signes probants d'une *déritualisation* de la mort et s'oriente vers une laïcisation de l'espace des morts. C'est ici qu'un parallèle peut être fait entre les lectures de Touazock et les événements qu'il raconte. En effet, le héros « se souvenait avoir lu dans une revue que dans une ville d'Italie, les restes mortels d'un homme illustre avaient été placés dans un sarcophage soutenu par deux

[265] Sur la genèse de ces différents cimetières, on se rapportera à Jean-Didier Urbain, *L'*A*rchipel des morts, op. cit*., p. 144-145.

piliers élevés sur la place publique pour frapper l'imagination des citoyens et des touristes ». (p. 42) On pourrait donc voir là, dans le roman négro-africain, la manifestation du phénomène de « l'urbanisme funéraire de la dissimulation » selon l'expression de Jean-Didier Urbain. Fait plutôt rare pour être signalé, aucun autre roman ne nous fournit une telle représentation du cimetière et de ce changement du discours sur la mort, du moins dans le corpus que nous avons retenu. « L'urbanisme de la dissimulation » ou « *l'esthétique de la disparition* » en Occident a pour projet d'ajuster les compétences de l'architecte et du « cosméticien » et du « morticien de l'environnement » afin que la vie répande son règne jusque dans les lieux de sépulture. Ainsi la mort serait-elle vaincue, en attendant d'être éradiquée à jamais. Aseptisé, revitalisé pour ainsi dire, le cimetière est une résidence secondaire pour l'habitant des grandes Métropoles. Cette architecture sophistiquée marque une profonde mutation des attitudes devant la mort. Ici, comme le souligne Jean-Didier Urbain :

> c'est moins le souvenir des morts que la sensation de leur présence, que *l'impression de leur permanence*, que veut éveiller publiquement l'apparence de l'édifice, nettoyé, brossé, entretenu comme une demeure ordinaire et non plus fleuri comme un autel. Ce mausolée contemporain veut faire illusion, tromper le vide, effacer la mort dans le cimetière pour mieux persuader, pour mieux convaincre et sécréter une expression diffuse de vie, une impression d'occupation domestique de l'édifice.
>
> Cela produit un effet de trompe-l'œil, comme si cet espace était habitable aussi par les vivants… On tend ainsi à la confusion des univers, on s'achemine vers une rêverie

d'identification quasi absolue des mondes ; et il est troublant d'entendre quelquefois s'élever de ces tombeaux, non pas le son d'une lyre, mais celui d'un aspirateur.[266]

Sans doute l'urbanisation appelle-t-elle à de nouvelles formes d'aménagement de l'espace réservé aux morts. Mais rien n'est plus étranger au Négro-africain que « l'urbanisme funéraire de la dissimulation ». Certes, certains symboles sont déjà là, mais la mentalité manque encore. Les soins aujourd'hui donnés aux monuments funéraires relevant désormais du domaine de la municipalité, la beauté des tombes en matériaux durables qui tranchent avec le tertre qui recouvrait la sépulture ancienne, le luxe des cercueils sont soit l'expression du pouvoir financier des nouvelles bourgeoisies africaines, soit, et pour une large part, le devoir qui incombe à la famille éplorée d'honorer le mort, c'est-à-dire une tradition ancienne. En effet, les funérailles sont souvent l'occasion de dépenses inconsidérées en Afrique. Il est de bon ton d'organiser des funérailles fêtes pour un défunt ; et désormais de lui assurer une sépulture de « meilleure qualité », digne d'un homme illustre. Mais il n'y a ni fréquentation ni entretien des tombeaux[267], encore moins, de la part des municipalités, de projet de construction de *cimetière jardin*, dont l'intérêt est de cacher le visage hideux de la mort, de faire *comme si* la mort n'existait pas.

Pendant la longue période de deuil la communauté tout entière se sent concernée ; elle partage la peine qui accable la famille éplorée et transforme le chagrin individuel en un chagrin collectif. Les funérailles restaurent le groupe de fond en comble, au niveau psychologique et au niveau social,

[266]Urbain, Jean-Didier, *L'Archipel des morts*, *op. cit*., p. 142.
[267] Thomas, Louis-Vincent, *Anthropologie de la mort, op. cit.*, p. 528-529.

l'histoire du groupe rappelée pour la circonstance resserre les liens plus que par le passé.

Les rites funéraires de séparation entre le défunt et les vivants, les rites de « transformation » [268] du disparu en ancêtre liquident les dernières manifestations du chagrin chez le Négro-africain. La croyance considère la période de passage de la corruption du corps à la minéralisation comme le temps nécessaire d'installation du défunt parmi les ancêtres. Ce temps permet aussi à la communauté d'organiser les « funérailles-fêtes », dont l'objet consiste à honorer le disparu et à ratifier par là même son intégration au monde des ancêtres. Il en est ainsi des « funérailles du quarantième jour » d'Ibrahima Koné dans *Les Soleils des indépendances*. (p. 8) Ces funérailles marquent la fin de l'expression individuelle et collective du chagrin, étant entendu que, selon la croyance, le défunt a acquis le statut impersonnel, celui d'ancêtre ou se réincarne dans le sein de la femme. Dès lors, il n'est plus nécessaire d'avoir des liens de nature à entretenir les tombes ou de fréquenter les cimetières. Selon les circonstances, on offre aux morts des sacrifices. Mais la visée de toutes ces cérémonies d'offrandes est d'apaiser l'esprit tourmenté des vivants devant les écueils de la vie. Dans cette même optique, l'accomplissement de certains rites au cimetière peut s'avérer nécessaire. Mais la pratique est rare. Dans *Les Soleils des indépendances*, les anciens organisent un conseil exceptionnel pendant la nuit au cimetière. Ils préviennent ainsi la discorde entre les familles que pourrait occasionner le différend qui oppose le dissident Fama aux autorités politiques. Les parties opposées se réconcilient. En les invitant à surmonter leurs luttes

[268] Bamunoba, Y.K., Adoukonou, B., *La Mort dans la vie africaine, op. cit*., p. 133.

intestines sur les tombes de leurs ancêtres, on est assuré de les toucher psychologiquement. Toutefois, les différentes factions se prêtent au jeu de la palabre le lendemain. En conférant aux assises une portée théâtrale, le conseil des anciens et les acteurs transcendent le conflit et sauvegardent la concorde et l'harmonie du groupe. La mort retrouve ici son pouvoir, celui de resserrer les liens entre les membres du groupe dans les sociétés africaines. C'est aussi l'épilogue de *L'Étrange destin de Wangrin*, où Romo prend la parole pour prononcer l'oraison funèbre de son ennemi Wangrin : « Selon la tradition, tout différend doit cesser avec la mort. Il appartient au survivant de veiller à ce qu'il en soit bien ainsi ». (p. 425)

Mais le retour au cimetière dans les conditions que nous venons d'évoquer montre bien qu'il ne s'agit pas d'un lieu abandonné, si l'on entend par là un lieu qui n'a plus d'importance, un endroit où l'on ne revient jamais plus. Rien n'est fait en revanche pour que le cimetière entretienne une illusion de vie. Ainsi « l'esthétique de la dissimulation » déjà perceptible dans *Le Récit de la mort* de Tati-Loutard ne peut être considérée que comme faisant partie des évolutions auxquelles les sociétés négro-africaines sont en proie avec l'essor urbain.

Dans ce chapitre nous avons vu la perte de la croyance aux divinités topiques qui a conduit à la proscription de toute divinité dans la gestion des affaires des hommes. La mort des dieux est ainsi corrélative de l'effondrement des mythes. Étant donné que les rites sont des mythes en miniature, l'effondrement des mythes entraîne la cessation des pratiques rituelles. Telle est la première cause de la *déritualisation* de la mort dans le

roman. L'espace urbain ne fait qu'accélérer la laïcisation de l'espace de la mort. La *déritualisation* de la mort s'affirme avec plus de force en ville où les changements des attitudes devant la mort sont notoires. Nous avons donc considéré le phénomène de *déritualisation* de la mort à partir des points de vue particuliers partant de la mort des dieux, qui sont des personnages de la mythologie, à l'effondrement même des mythes auxquels sont soudés les rites funéraires de la société traditionnelle. Il s'agit maintenant pour conclure ce chapitre de considérer une œuvre de façon globale. Nous allons donc procéder à l'étude du roman d'Olympe Bhêly-Quénum : *Un piège sans fin*. Cette étude vise à montrer que c'est parce que la mort est *déritualisée* qu'elle devient le sujet et le véritable personnage dans *Un piège sans fin*. Tandis que le rite dans la société traditionnelle constitue le rempart essentiel devant l'angoisse de la mort, son absence dans la société moderne induit le pessimisme de la vie qui fait suite à la manifestation des symptômes de deuils pathologiques chez les personnages dans *Un piège sans fin.*

5. La *déritualisation* de la mort et le pessimisme de la vie dans *Un piège sans fin*

Olympe Bhêly-Quénum est considéré par Battestini comme un écrivain athée.[269] De ce point de vue, il importe de voir que le travail de sape des superstitions et croyances de la société traditionnelle qui s'affirme avec force dans *Le Chant du lac* se prolonge chez ce romancier dans *Un piège sans*

[269] Battestini, Monique, « L'angoisse chez les romanciers africains », in Actes du Colloque sur la Littérature Africaine d'Expression Française, Dakar, 26-29 mars 1963, *Langues et Littératures*, n° 14, Dakar, 1965, p. 163.

fin. Si dans *Le Chant du lac* les jeunes tuent les divinités topiques au nom de la croyance au progrès, dans *Un piège sans fin* la mort est essentiellement une mort violente, celle des personnages en proie au désespoir. Nous avons schématiquement le suicide de Bakari, le meurtre d'Ahouna et l'autodafé du même Ahouna pratiqué par les justiciers de madame Kinhou, la victime d'Ahouna. Remarquons que dans ces deux derniers exemples, Ahouna devient coupable d'un crime absurde (puisque cet homicide n'est pas nécessaire et ne se justifie d'aucune façon), tandis que les jeunes qui brûlent vif Ahouna ne croient plus à la justice et donc ne la pratiquent pas, et par cet acte, ils désacralisent ce que les sociétés africaines considèrent comme la valeur suprême : la vie, l'homme. Ces observations s'appliquent au récit qui prend une tournure particulière à partir du suicide de Bakari. *Un piège sans fin* raconte en effet l'histoire d'Ahouna témoins de la mort tragique de son père Bakari. Le cercle familial se reconstitue avec le retour inespéré de Seitou, la fille de Bakari, alors informée par la presse. Par la suite, Ahouna devient assassin par un concours de circonstances où s'actualise un destin implacable qui le conduit à la mort.

La construction du roman déroute, car il ne se trouve pas de lieu pour unifier les thèmes hétérogènes abordés par l'auteur. Ce procédé renforce la réflexion sur l'absurdité de l'existence, thème qui transcende les péripéties de la mort des personnages. On retient généralement deux parties[270] que la disposition des chapitres ne justifie pas, tant elle laisse apparaître un déséquilibre sensible. Cependant, cette répartition est dûment établie par

[270] Anozié, *Sociologie du roman africain*, *op. cit*., p. 161.

deux narrateurs qui assument distinctement l'un après l'autre la narration. Dans un premier temps le héros raconte son histoire à un auditeur discipliné qui n'intervient pas et dont l'identité est différée. M. Houénou rapporte à un inconnu le récit que lui fait Ahouna, le personnage central. Il parle des moments de bonheur d'Ahouna pendant son enfance dans la case paternelle, du cycle de vie de l'activité agricole (des joies et des peines qui s'y rapportent), de l'épisode perturbateur où son père poussé à l'extrême par les brimades du colonisateur se suicide sous son regard impuissant. Après quoi Ahouna prend femme et fonde une famille, le bonheur règne au cours de cette période, jusqu'au jour où une banale altercation de jalousie conjugale le pousse à tout abandonner. Il part vers l'inconnu. Au cours de cette longue marche vers l'inconnu il commet un crime passionnel. Il devient un fugitif.

Dans un deuxième temps, M. Houénou prend en charge la narration. Il dit avoir été « remué de fond en comble par le récit d'Ahouna devenu assassin ». Il éprouve de la compassion pour Ahouna devenu criminel par un concours de circonstances. Il promet de le protéger et de ne pas le dénoncer. Mais Ahouna est recherché pour le crime qu'il a commis. Le nouveau narrateur nous expose le récit de ces événements. Ahouna est pourchassé comme une bête. Rattrapé et fait prisonnier, des inconnus organisent son évasion. Mais il s'agit en fait des fils de Mme Kinhou qui veulent faire payer à Ahouna le meurtre de leur mère. Ils le ligotent et le brûlent vif.

Considéré comme tel, le roman présente une structure binaire avec un sensible déséquilibre (164 pages pour la première partie et 120 pour la deuxième). Du point de vue de l'unité formelle du récit, la mort de Bakari n'a

aucun lien apparent avec le crime d'Ahouna. En revanche, il y a une chaîne causale entre le crime d'Ahouna et sa mise à mort par le feu. L'aspect « hétérogène »[271] du récit que soulignait déjà Anozié est renforcé par la présence des micro-récits, enchâssés dans le récit, où interviennent plusieurs narrateurs. Ainsi le récit de la vie de Seitou, la sœur du héros qui rentre au pays natal suite à la mort du père, nous est raconté par son mari Camara. En tant qu'interlocuteur privilégié de Camara, Ahouna rapporte ces faits et ceux de sa vie personnelle à un personnage attentif et muet, lequel prend le fil du récit pour nous relater les événements qui ont précipité Ahouna à la déchéance selon le schéma que nous avons établi plus haut.

Si l'on considère que le récit parle d'une seule et même chose : la mort, alors la structure binaire trouve une unité. Car, l'arme du crime s'avère être la même non seulement pour le suicide du père mais encore pour le crime du fils : « une dague ». Le récit trouve son unité formelle dans le thème central que traite Olympe Bhêly-Quénum : la mort. C'est quand elle intervient que la mère éplorée prend conscience de l'absurdité de l'existence. La mort se présente comme la charnière centrale des récits « hétérogènes » dans *Un piège sans fin*. Sans le rite funéraire pour la sublimer, la mort hante les personnages. En effet, la mort de Bakari n'a pas donné lieu à de véritables rites funéraires, elle n'est pas suivie par une période effective de deuil. Dans le texte, le retour de la fille constitue la seule transition qui assure le passage du choc de la mort à la reprise des activités quotidiennes de la vie. Du fait du manque avéré d'une cérémonie rituelle de deuil qui eût

---

[271] Anozie, *Sociologie du roman africain*, *op. cit*. p. 161.

joué le rôle d'« une véritable psychothérapie traditionnelle »[272], la veuve développe des symptômes de deuil pathologique :

La mort de mon père l'avait terriblement défigurée. Elle [la mère], grande, souple, avec les muscles longs, portant à peine son âge, mais avant tout belle, était devenue une femme décharnée, avec les pommettes saillantes et les yeux fuyants ; elle n'était plus droite et fière, mais voûtée et craintive. Des rides profondes commençaient à déformer la peau de son front d'ordinaire tendue et ce front altier était comme désormais contraint à regarder la terre. Ses cheveux de veuve, dénoués et négligés, lui donnaient un air de vieille folle ou de mendiante. Mariatou ne sortait plus, elle ne mangeait guère. Si, de son mieux, elle s'occupait encore du ménage, c'était bien par amour pour moi. Elle eût été seule qu'elle se laissait mourir dans le désordre semé autour d'elle et en elle par la mort de mon père huit mois plus tôt.[273]

La veuve finit par tisser des liens beaucoup plus étroits avec ses petits-fils pour compenser la perte cruelle d'un mari tendrement aimé. Elle fait souvent référence au mari défunt quand lui vient l'occasion de magnifier les qualités de ses petits-fils ou celles d'Ahouna. Elle motive le mariage de son fils Ahouna, qui n'a que dix-neuf ans, dans l'espoir d'avoir d'autres petits-fils ; de sorte que la surabondance comble la perte. Ce deuil peu conforme aux traditions africaines va plutôt occasionner une nouvelle perte. Car le mariage contracté s'avère être le catalyseur des événements malheureux qui poussent Ahouna vers le crime.

[272] L'importance du deuil dans les sociétés africaines a été fortement soulignée par René Gualbert Ahyi dans son étude « Victoire sur la mort. Réflexion sur la clinique du deuil à propos du Hoxosudidé », in *Psychopathologie africaine*, Dakar, 1979, vol. XV, 2, p. 141-157.

[273] Bhêly-Quénum, *Un piège sans fin, op. cit*., p. 61-62.

Chez le fils, le travail de deuil a précédé la mort du père. En effet, la musique dissipe la menace de dépression que provoquent les brutalités du Commandant. Il joue de la musique quand ces images de brutalité sans nom viennent à lui. Et quand intervient la mort du père, le fils s'est déjà plus ou moins prémuni contre les symptômes des deuils pathologiques. Du chapitre I au chapitre IX, il nous est raconté les scènes de vie d'Ahouna musicien, d'une famille plutôt heureuse, en dépit du pessimisme de la vie qui chez la mère prend source au moment où son mari se tue. Le fils qui longtemps se montre peu attentif au discours de la mère fait sien ce sentiment d'absurdité de la vie une fois qu'il est pris dans l'engrenage des événements qui entraîneront bientôt sa mort.

Quand intervient la scène de jalousie conjugale qui décide Ahouna à partir, le malheureux s'en va sans ses instruments de musique. Il n'emporte qu'une « dague » :

> Je marchai sans arrêt la nuit entière, sans le sou, sans kpété ni tôba.[274]

Or, ces instruments de musique ont joué jusque là un rôle important de « travail de deuil » ; ils constituent quasiment un antidote à la *déritualisation* de la mort chez le héros. Les ayant abandonnés, Ahouna se retrouve pour ainsi dire face à la mort. Le deuil est donc rompu. Il se manifeste chez Ahouna cependant un sentiment de puissance face à la mort lorsque précisément c'est lui qui la donne. D'où une certaine satisfaction que Ahouna manifeste avec cynisme:

[274] Bhêly-Quénum, Olympe, *Un piège sans fin*, *op. cit*., p. 153. Le *kpété* et le *tôba* sont des instruments de musique.

Le sang coulait abondamment de la gorge, de la bouche et des narines de la victime qui, comme je le sus quelques minutes plus tard, tout en fuyant, s'appelait Kinhou.

Kinhou, si les noms fons ont quelque signification, doit vouloir dire : *à cause de la haine*. Je me levai avec satisfaction : je venais de jeter, comme aurait dit l'astucieux Camara, le froc aux orties.[275]

Ce fantasme est vite dissipé par sa situation de fugitif qui montre que le héros est à jamais fragilisé par la mort. Et puisqu'il est rattrapé par ses poursuivants, il se voit alors ramené à la mort à laquelle il croyait échapper. La période d'emprisonnement n'assure pas une transition de tout repos. La mort manifeste de nouveau sa présence dans l'établissement pénitentiaire. Le milieu pénitentiaire apparaît comme le lieu où les mœurs funéraires ne s'affirment déjà plus, les formalités administratives font acte d'information, au sens où la mort d'un prévenu est simplement annoncée. Aussi la *déritualisation* de la mort dans ce milieu prend-elle une forme de déshumanisation :

Le plus calme des pénitenciers, du moins apparemment, venait de mourir, et Hounnoukpo prit froidement le cahier d'appel, l'ouvrit et raya son nom de la liste.[276]

Mais c'est à la conséquence qu'il faut s'en tenir :

Lorsque le surlendemain le monde des forçats retourna aux Carrières ainsi que cela se passait tous les trois jours, Ahouna fut frappé d'une sorte de folie.[277]

[275] Bhêly-Quénum, *Un piège sans fin, op. cit*., p. 161-162.

[276] Bhêly-Quénum, *Ibid.,* p. 233-234.

Depuis la mort de Bakari on voit bien comment le spectre de la mort hante les personnages. Et si dans la première partie du roman la mort affiche une certaine discrétion, dans la deuxième partie elle apparaît comme le véritable personnage dans *Un piège sans fin*. La mort s'impose désormais à Ahouna qui, sans ses instruments de musique, ne peut plus lui faire face :

> Ahouna était inconsolable : il ne réussissait pas à s'empêcher de pleurer en silence la mort de Boullin ; le défunt lui semblait maintenant aussi cher, aussi indispensable que ce qu'il appelait son *être*. Le néant qui s'était ouvert dans son âme aussitôt après son crime se creusait davantage ; la sensation angoissante qu'il éprouvait sans s'en soucier outre mesure, parce qu'il se considérait comme un mort parmi ses confrères correspondait maintenant à une réalité certaine.[278]

Sans rite funéraire et dans la mesure où Ahouna ne peut pas jouer de musique, sa survie devient improbable. Au contraire, avant que n'intervienne le forfait de ses bourreaux, l'évocation de la mort l'a au préalable miné intérieurement.

Au niveau de la narration, au moment où le héros quitte le cercle familial, le récit s'accélère ; les événements surviennent à un rythme effréné, au gré de la course du fugitif. L'écriture abandonne les envolées lyriques des souvenirs de danse et des prestations musicales. Il n'est plus guère évoqué la luxuriance des prairies qui couvrent l'étendue des paysages pastoraux.

---

[277] Bhêly-Quénum, *Ibid.*, p. 237.

[278] Bhêly-Quenum, *Un piège sans fin, op. cit.*, p. 239.

Longtemps tapie dans le tissu narratif, la mort émerge et répand son règne. Jamais la mort ne s'accompagne de rite funéraire qui aurait permis des transitions plus ou moins longues. Et rétrospectivement, le roman d'Olympe Bhêly-Quénum tient sa cohérence formelle de la mort, qui devient le sujet et le véritable personnage.

Mais on observe aussi que la musique a joué un rôle important dans la prévention de deuils pathologiques chez Ahouna. Elle prend dans ce contexte l'aspect d'un antidote de la *déritualisation*.

6. Un antidote à la déritualisation de la mort ?

L'émergence de la littérature écrite coïncide avec la liquidation des mythes. Mais en succédant au mythe la littérature peut-elle préserver l'héritage mythique qui assurait la sérénité devant la mort ? Quel sort réserve-t-elle à la réponse que le mythe apportait devant l'angoisse de la mort ?

Les romanciers négro-africains abordent cette question en présentant des attitudes diverses. Les romanciers semblent cependant retenir l'art, dans ses différents modes d'expression, comme réponse à l'angoisse de la mort. Il en est ainsi de la musique pour Ahouna dans *Un piège sans fin* et de Ya dans *Le Bel immonde*, de la création littéraire chez Touazock dans *Le Récit de la Mort* et de Nara dans *L'Écart.* Dans ce chapitre, nous allons nous intéresser à la manière dont l'expression artistique supplée à l'abandon des

rites funéraires traditionnels, jouant ainsi le rôle d'un antidote à la *déritualisation.* Et c'est précisément le cas Nara dans *L'Écart* qui va nous permettre d'illustrer l'attache du personnage central à l'art, en l'occurrence la littérature, comme antidote à la *déritualisation*.

Dans *L'Écart* Nara a son premier rapport avec la mort en Métropole où meurt son père. Chez les populations issues de l'immigration africaine en Europe, les manifestations du deuil sont réduites à la portion congrue, quand on n'adopte pas tout simplement les pratiques en la matière du pays dans lequel on vit. Le deuil n'est plus vécu, il prend la réalité d'un simple symbole, encore que ce à quoi il se réfère perd toute la signification que les sociétés traditionnelles lui conféraient, la mort n'étant plus vraiment un événement. Et en Occident, Philippe Ariès observe qu' « Aujourd'hui, à la nécessité millénaire du deuil, plus ou moins spontanée ou imposée selon les époques, a succédé au milieu du XXè siècle son interdiction. Pendant la durée d'une génération la situation a été renversée : ce qui était commandé par la conscience individuelle ou par la volonté générale est désormais défendu. Ce qui était défendu est aujourd'hui recommandé. Il ne convient plus d'afficher sa peine ni même d'avoir l'air d'en éprouver ».[279]

Le deuil dans *L'Écart* semble obéir à ces convenances sociales. La mort du père du héros intervient en effet en Europe, où il est par ailleurs inhumé. Plusieurs éléments dans le texte le suggèrent : le père de Nara travaille dans une Compagnie Maritime, et meurt à son poste de travail pendant la nuit. La présence de la neige montre que cette mort intervient en hiver : « Le ciel était

[279] Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age à nos jours, op. cit.*, p. 180.

bas. Quelques arbres secs, noircis par l'air, contrastaient avec la nappe de neige. […] Mon tour vint : je m'avançai vers la tombe…Elle était déjà à moitié pleine de terre et de neige ».[280]

La dépouille prend les circuits officiels, qui vont du constat du médecin légiste aux pompes funèbres jusqu'à l'inhumation ; après quoi suivront les étapes administratives des assurances. Bien souvent une exposition est faite dans des salles des pompes funèbres aménagées à cet effet, rarement désormais au domicile familial où il faut observer les règles d'hygiène, et la décence recommande de bien recouvrir la dépouille. Le traitement du corps a pour finalité de lui assurer une apparence de vie et donc de faire disparaître la mort pour ainsi dire, la maintenir dans l'espace du secret. C'est ainsi que Nara n'a pas pu voir le cadavre de son père :

…En tout cas, mon père mort, je ne l'ai pas vu : dans son lit, c'était un gros rat que j'ai aperçu avant de m'enfuir[281]…

L'emploi des verbes *voir* et *percevoir* n'est pas anodin ; il permet d'introduire une nuance qui donne à penser que l'exposition du cadavre du père au domicile familial n'a pas eu lieu. Car d'un point de vue même hypothétique, le lit conjugal de la mère n'est pas le lieu approprié pour exposer la dépouille d'un mari mort sur son lieu de travail. Percevoir a finalement ici le sens d'une vision brève et imprécise ; c'est-à-dire la manifestation d'une représentation imaginaire visant à satisfaire le désir d'un père non mortel. L'idée que l'enfant se fait d'un cadavre, qu'il n'a pas

[280] Mudimbe, *L'Écart*, *op. cit*., p. 31.
[281] Mudimbe, *L'Écart*, *op. cit* p. 30.

vu, et il se peut qu'il n'en ait jamais vu dans ce milieu urbain, c'est qu'il serait « un gros rat ». Ainsi l'écriture s'emploie-t-elle à reproduire le cadavre, mais vainement puisque l'image du « rat » resurgit toujours, et avec elle l'angoisse de la mort :

> « Dr Sano, vous me mentez : comment surmonter un souvenir pareil ? » - Mots et images se dépareillent. Ils ne conviennent pas. Un creux correspond à un cri. Ce n'était pas le visage supplicié de mon père, mais le museau énorme d'un rat enroulé dans un drap blanc... Je courus, angoisse chaude, dans la froide lumière du crépuscule. « Voyez-vous, Dr Sano, ce n'était pas seulement une fuite. Mais un tourbillon. Ma libération avait été truquée.[282]

La seule manifestation du deuil est la tenue vestimentaire de la mère : elle est « Toute en noir ». Ainsi l'enfant associe-t-il la couleur noire à la mort, puis la mort à la nuit. Il faut rappeler que l'enfant a eu auparavant une expérience douloureuse d'une « nuit infinie » au moment où sa mère l'a enfermé dans le réduit à outils pour le punir. C'est au cours de cette nuit que le père est mort (à son poste de nuit). Cette association de la nuit aux vêtements noirs qui symbolisent le deuil et à la mort montre que les mécanismes de défense contre des images traumatisantes n'assurent plus la protection du sujet éploré. En effet, leur situation d'immigré ne permettait pas d'opérer le rite de rupture[283] entre les vivants et le mort alors incontournable en Afrique. Il aurait permis à l'enfant d'accepter la mort de

[282] Mudimbe, *Ibid*., p. 48.
[283] Sur les rites de ruptures entres les vivants et les morts, entre la veuve et le défunt ou l'inverse en Afrique, on se rapportera à l'étude de Louis-Vincent Thomas « Leçon pour l'Occident : ritualité du chagrin et du deuil en Afrique noire » in Tobie Nathan et coll., *Rituels de deuil, travail du deuil*, Éditions La Pensée Sauvage, 1988, p. 17-65.

son père. Il est intéressant de voir à ce sujet que, présentant sa mort, Nara évoque le rite *Kouba* de la séparation entre le mort et les vivants.

La population immigrée vit une situation de rupture avec le milieu d'origine ; cette situation est parfois considérée et vécue comme un traumatisme.[284] Et lorsqu'un individu vient à perdre un être cher, on parle de « double traumatisme ». Tel est précisément le cas de Nara pour qui les vêtements noirs de la mère comme symbole du deuil ne suffisent pas à surmonter le choc de l'enferment dans le noir et le choc de l'idée de la mort du père. Au contraire, le symbole du deuil aggrave le traumatisme de Nara puisque la « nuit » contre laquelle il lutte désormais peut être assimilée ici à ce manque de clarté autour de la mort du père, qu'on a éloigné de la lumière du jour : il n'a pas vu le cadavre, c'est une mort cachée. Nara est désormais hanté par la nuit comme le montre cette réaction, au moment où, tard le soir, ses amis l'invitent à les rejoindre :

Les rejoindre ? Je l'aimerais bien. Encore faut-il me décider à quitter cette petite table où j'écris. Et braver la nuit. C'est toujours pareil : plonger dans les ténèbres me paraît une insanité. Non, je triche. C'est plutôt un piège, l'obscurité, et j'en ai peur… Environ deux kilomètres à faire avant d'atteindre la première rue illuminée. Arrivé là, j'aurai facilement un autobus et, en moins d'une heure, ce sera le centre de la ville. Quelques minutes de marche…et c'est le « Soleil Rouge » avec, à une table, la chaude amitié de Soum et Camara pour m'accueillir.

Mais avant ce bonheur, l'enfer, l'épreuve de la résine, comme le répète le Dr Sano… « Voyons, Nara, vous devriez avoir déjà surmonté cette épreuve… » Surmonter ! La belle

[284] Cf. Khadidja Biznar, « Ruptures familiales et névroses traumatiques », in Tobie Nathan, *Rupture de deuil, travail du deuil*, *op. cit.*, p. 127-139.

affaire. En plus, facile à dire. Il ne peut pas comprendre qu'on puisse considérer la nuit, toute nuit, en ennemie mortelle. Comment la surmonter ?[285]

Les séances de cure psychanalytique que propose le Dr. Sano ne sont jamais parvenues à des résultats efficients. Au contraire, Nara repousse toute tentative de fusion charnelle, car en toute femme lui revient cette image de la mère « Toute en noir » vêtue lors de l'inhumation du père ; ce qui fait resurgir chez lui le souvenir de l'épouvantable « nuit infinie ». Le désir que Nara a pour Aminata ou Isabelle est aussitôt refoulé, car « Vouloir l'amour, c'est pour la mort être aussi volontaire ».[286]

La mort du père constitue pour Nara le point autour duquel se nouent par cercles concentriques le traumatisme et les frustrations que l'écriture s'attache à arracher à la « nuit » pour les mettre à la lumière du jour.

L'abandon du deuil traditionnel africain au profit de l'expression occidentale du deuil par la mère plonge l'enfant dans l'angoisse. Nara a peur des femmes ; elles déclenchent chez lui l'anxiété, des réactions de fuite, bien qu'il soit conscient que ces femmes qui ne demandent qu'à l'aimer et à être aimées en retour ne présentent pas objectivement une source de danger. Mais ce souvenir douloureux de la mort du père et cette espèce de deuil escamoté qui est à l'origine du traumatisme de Nara l'entraînent à évaluer le discours hégémonique de l'Occident.[287] Car c'est bien l'abandon par la mère des conduites rituelles du deuil, telles qu'elles sont élaborées en Afrique et

[285] Mudimbe, *L'Écart*, *op. cit*., p. 28-29.
[286] Nietzsche, cité par Claude Lévesque*, L'Étrangeté du texte, op. cit*., p. 67.
[287] L'étude de Luhaka A. Kasende aborde entre autres les questions du nationalisme africain face aux discours hégémoniques de l'Occident. Nous ne retenons qu'un seul aspect, celui du deuil. *Le roman africain face aux discours hégémoniques Études sur l'énonciation et l'idéologie dans l'œuvre de V.Y. Mudimbe*, Paris, L'Harmattan, 2001.

en rapport avec la perception de la mort, qui est la cause du malheur de Nara. L'impérialisme culturel et scientifique de l'Occident est représenté par le Dr. Sano, psychanalyste que Nara fréquente. Louis-Vincent Thomas remarquait que le psychanalyste est aujourd'hui le substitut des rites qui codifiaient le chagrin hier. C'est dire qu'en Afrique les formes traditionnelles du rituel funéraire cèdent la place à d'autres formes d'expression du chagrin. Nara invalide l'analyse du psychanalyste, et par là même le discours de l'Occident, pour évaluer par lui-même et produire un discours critique africain, par le truchement des recherches qu'il entreprend sur les Kouba. Il se réapproprie le rite funéraire Kouba. Et c'est bien ce rite funéraire qui lui permet de vaincre l'angoisse de la mort et d'accepter sa mort. Et sentant sa mort proche, il évoque le rite kouba de la séparation des conjoints ; ce rite que sa mère n'a pas observé pour son père, il l'applique pour Isabelle et Aminata :

> Je souhaite un avenir. Il est à l'image d'une extravagance… Frénétique. Aminata, te mettre hors de moi… Chez les Kouba, à la femme mourante, le mari offre un signe : « Tiens, ce don… pars en paix et que les tiens ne me persécutent pas après ta mort… »[288]

Mais ce rite n'est vraiment pas pratiqué comme dans un cas réel. Pourtant c'est bien son évocation qui délivre Nara de sa « phobie de la nuit et des rats », de son rejet des femmes, de sa peur de la mort.

C'est par l'écriture que Nara parvient à braver ce qu'il craint : la « nuit ». Et l'écriture lui permet d'affronter la mort avec confiance :

[288] Mudimbe, *L'Écart*, *op. cit*.., p. 155.

Je suis dans la nuit. La vie est là, mais morte…silencieuse.[289]

Mudimbe a adopté une écriture qui rend avec plus de force le « schisme fantastique [du] cœur » de Nara. C'est une écriture fragmentaire qui élabore le récit sans le souci de cohérence des événements que vit le héros-narrateur au moment où il écrit, événements auxquels sont mêlés des souvenirs personnels du personnage central et l'histoire des Kouba (Congo-Zaïre), les réflexions qu'inspirent les travaux consacrés à ce peuple. Cette écriture permet de condenser l'image traumatique de la mort du père, du cadavre du père qu'il n'a pas vu et qu'il assimile à un « gros rat » et le vécu psychosomatique intense de tous les traumatismes passés.

Ce choix reste en accord avec le procès des « discours hégémoniques de l'Occident » que Nara poursuit tout au long du texte. Il dit devoir reprendre tout à zéro, le discours sur l'Afrique et les Africains, éviter les approximations des Africanistes au nom de la rigueur scientifique comme le montre ce passage :

L'Afrique vierge et sans archives reconnues par leurs sciences est un terrain idéal pour tous les trafics. La discipline à laquelle m'avaient habitué leurs propres normes me donnait le droit d'exiger autre chose que de belles broderies à propos des civilisations à tradition orale.[290]

Ce jugement sévère vaut aussi pour le Dr Sano qui est le représentant du discours hégémonique de l'Occident. « Le Dr. Sano est ici la figuration de

[289] Mudimbe, *Ibid.*, p. 150.
[290] Mudimbe, *L'Ecart.,op. cit.,* p. 66-67.

l'institution scientifique productrice d'un discours formalisateur à fonction exorcisante ».[291] Ces séances du Dr. Sano se révèlent inopérantes et Nara leur oppose une toute autre démarche. Notamment le rite funéraire qu'il découvre chez les Kouba par le truchement des travaux en histoire qu'il consacre à leur civilisation, mais surtout par la littérature grâce à une technique d'écriture particulière.

Le procédé de l'analyste en psychanalyse consiste à favoriser un discours libéré de toutes les entraves chez le patient. A travers le discours du patient, l'analyste entend un autre discours, celui de l'inconscient où se trouve enfouie une expérience vécue dans le passé et qui est à l'origine du trouble du sujet. « On sait que la démarche de l'analyste est entièrement régressive, et qu'elle vise à provoquer l'émergence, dans le souvenir et dans le discours du patient, de la donnée de fait autour de laquelle s'ordonnera désormais l'exégèse analytique du processus morbide. L'analyste est donc en quête d'une donnée « historique » enfouie, ignorée, dans la mémoire du sujet, que celui-ci doive ou non consentir à la « reconnaître » et à s'identifier avec elle ».[292] Par sa technique d'écriture Mudimbe parvient à donner à la création littéraire l'efficacité à laquelle ne parvient pas la cure psychanalytique de Nara. Le processus de création littéraire se réapproprie ce processus de mise à jour du complexe du patient avec autrement plus d'efficacité que la démarche psychanalytique. Le texte procède à la démarche psychanalytique où le sujet produit un discours non ordonné, au sens où l'acte d'énonciation du sujet se livre au jeu de « sa libre divagation » :

[291] J.C, Luhaka Kasende, *Le Roman africain face aux discours hégémoniques*, *op. cit*., p. 200.
[292] Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, op. cit*., p. 76.

Que faire ? Par où reprendre le dialogue avec ces notes qui m'ouvrent des univers contradictoires ? Je rêvais, oui, c'est cela… Des couloirs interminables, toute blancheur, conduisant à des royaumes inconnus…[293]

Le sujet se défait de la censure et de ses inhibitions en libérant sa spontanéité. La profusion des images qui l'envahissent du fait de leur mise au jour par l'écriture, trouve par là même le principe de leur destruction. Cette écriture qui serre au plus près le « schisme fantastique [du] cœur » de Nara selon l'expression de Mudimbe lui-même, pour le reproduire, le mettre en scène, montre que le héros-narrateur accorde plus du crédit au travail de création littéraire qui enveloppe mieux ses tensions et ses conflits intérieurs en vue de résoudre sa situation traumatique.

L'art comme moyen dérivatif et de résolution des angoisses de l'artiste et des hommes en général n'est pas un phénomène nouveau. L'écriture dans le processus de la cure apparaît comme une activité essentielle puisqu'elle est génératrice d'un ordre nouveau et permet de se réintégrer dans le monde, de se re-situer par rapport à la réalité objective. Michel de M'Uzan insiste sur le fait que, contrairement à ce que l'on affirme, des œuvres d'une qualité littéraire incontestable ont parfois été écrites pendant la période de la cure. Mais ce qui fait l'originalité de Mudimbe c'est son rapport au langage ; le style de Nara donne au héros- narrateur les moyens de se libérer de ses inhibitions. En adoptant le comportement du *psychanalysé* dans son rapport au langage, il résout, nous semble-t-il, avec plus de bonheur la difficulté de faire converger les différentes disciplines comme l'histoire, la

[293] Mudimbe, *L'Écart*, *op. cit*., p.23.

philosophie, l'anthropologie dans le roman. Georges N'Gal avait déjà envisagé dans *L'Errance* de faire éclater les genres littéraires hérités de l'Occident. Il les trouvait assez étroits pour une sensibilité littéraire africaine, car les genres littéraires de la tradition orale combinent assez bien, sans confusion possible, des discours qui en Occident s'énoncent dans des genres particuliers. Ainsi, dans *L'Écart*, nous avons des investigations sur l'historique des Kouba qui fournissent des données ethnographiques, un discours critique du nationalisme africain, un dialogue avec les écrivains Cioran, Nietzsche et Jean-Paul Sartre souvent cités, une interpellation des Africanistes. Tout ceci s'intègre dans une œuvre de fiction qui relègue la question des genres au second rang puisqu'on ne parvient pas toujours à trancher : on ne sait toujours pas si *L'Écart* est un Journal ou un roman.

Mudimbe rompt avec la structure linéaire du récit. Il reste assez proche du mouvement de la pensée, telle que Claudel en a décrit le processus : « On ne pense pas d'une manière continue, pas davantage qu'on ne sent d'une manière continue ou qu'on ne vit d'une manière continue. Il y a des coupures, il y a intervention du néant. La pensée bat comme la cervelle et le cœur. Notre appareil à penser en état de chargement ne débite pas une ligne ininterrompue, il fournit par éclairs, secousses, une masse disjointe d'idées, images, souvenirs, notions, concepts, puis se détend avant que l'esprit se réalise à l'état de conscience dans un nouvel acte. Sur cette matière première l'écrivain éclairé par sa raison et son goût et guidé par un but plus ou moins distinctement perçu travaille, mais il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte

du blanc et de l'intermittence ».[294] Mudimbe ne fait pas recours à la description pour « planter le décor » comme on dit, afin que le lecteur puisse cerner son personnage, mais il choisit de laisser s'exprimer la spontanéité du héros-narrateur ainsi qu'il s'en explique dans le texte de la préface. La vie affleure dans l'acte même de création, dans l'instant même où l'écriture se réalise d'un bout à l'autre de l'œuvre. La vie n'est pas dissociée de l'acte de penser, de créer.

En affrontant « la nuit », la mort qui est l'objet de ses phobies, Nara parvient à l'accepter. Dans ce sens, par le plaisir esthétique et la lucidité que procure la création littéraire, le sentiment tragique de la vie chez Nara s'apparente à ce que l'on peut appeler à la suite de Leschemelle « la joie tragique ». La joie de vivre est alors inséparable de la condition mortelle de l'homme : voilà ce qui fait un « homme responsable », selon Montaigne, ainsi que l'interprète Leschemelle.[295] La vie est une valeur suprême qui n'est pas à apprécier dans un au-delà de la vie. Nara vit intensément le présent de la vie d'un bout à l'autre du roman. Il n'est plus dans la disposition du Roi des Essazam dans *Le Roi miraculé*, pour qui la mort rend effective la rencontre avec les ancêtres. L'éternité est dans l'art puisque « l'art est toujours au présent »[296], comme l'affirme un personnage de Sylvain Bemba dans *Le Soleil est parti à M'Pemba*. L'œuvre d'art semble jouer ici le rôle que jouaient les rites funéraires.

[294] Claudel, Paul, *Réflexions sur la poésie*, Éditions Gallimard, 1963, p. 7-8.
[295] Leschemelle, Pierre, *Montaigne le badin de la farce. De la joie tragique à la gaie sagesse*, Paris, Éditions Imago, 1995.
[296] Bemba, Sylvain, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit*., p. 127.

Par endroits, les écrivains africains nous font penser à ces propos de Freud : « nous ne pouvons plus conserver notre ancienne attitude face à la mort, et nous n'avons pas encore trouvé de nouvelle ».[297]

[297] Cité par Edgar Morin, *L'Homme et la mort*, *op. cit.*, p. 304.

CHAPITRE II

La mort : point d'appui du renouveau

1. La mort et l'inversion de l'idéologie
2. La mort de la tradition

Nous avons vu dans le chapitre précédent qu'aux mythologies traditionnelles qui donnaient à l'homme une assise dans l'univers et incluaient les éléments dans un tout cohérent s'est substituée « une mythologie de la violence », celle de la société moderne qui brise toute harmonie et désintègre les personnages. Les idéologies de la répression en causant une mort répétitive finissent par devenir elles-mêmes répétitives et annoncent dans la rigidité des systèmes leur propre mort. Dès lors « Comment, pour l'auteur de la fiction romanesque, le problème ne serait-il pas de dire autrement la négation par la mort, tout en gardant un sens à la vie alors que les systèmes politiques qui les inspirent impliquent, eux, l'absurde des terreurs par des supplices et des massacres multipliés ? »[298] Il s'agit donc dans ce chapitre de voir comment le roman procède à la transmutation des valeurs négatives et postule une autre histoire. En brisant le cercle de la violence infernale et en introduisant une rupture avec la tradition, par l'affabulation et la fabulation, le roman tend à « capter les forces vitales du devenir, à exorciser les idoles meurtrières ».[299] Notre analyse s'organise de la façon suivante : dans un premier temps nous allons considérer l'inversion des idéologies meurtrières ; et dans un second temps nous examinerons comment le roman passe de la simple affirmation de la

[298] Ngandu Nkashama, *Ecritures et discours littéraires. Etudes sur le roman africain, op. cit*., p. 158.
[299] Durant, Gilbert, *Les Structures anthroplogiques de l'imaginaire, op. cit*., p. 219.

mort de la tradition à la problématique de la conscience historique qui est en l'occurrence le gage du devenir.

1. La mort et le renversement de l'idéologie

Un regard attentif montre que c'est autour même de la mort que le roman négro-africain prend naissance. Qu'il s'agisse de la mort symbolique ou de la mort réelle, celle des hommes et des femmes qui ploient sous le faix du système colonial. Cette littérature est avant tout une réaction contre le nivellement et la réification instaurés par la théorie de la « Table rase », elle-même reposant sur l'idéologie d'une « mission civilisatrice ». Il importe alors de resituer les contours du « discours rebelle » [300] pour saisir la mort comme l'événement qui sape l'idéologie, entendue comme discours de légitimation du système colonial ou des pouvoirs dictatoriaux qui ont suivi. Ce roman qu'on a souvent qualifié de roman de la contestation sociale[301] se trouve de ce fait dans le procès de l'idéologie à partir d'une utopie, c'est-à-dire l'autre versant de l'imaginaire qui exprime nos attentes dans le futur. Cette part de

[300] Chevrier, Jacques, « Des formes variées du discours rebelle », in « Penser la violence », *Revue Notre Librairie*, n° 148, juillet-septembre 2002, p. 70.
[301] Nous pensons entre autres à Roger Chemain qui parle de « roman de la critique sociale », *L'Imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 135.

l'imaginaire contraste avec le versant qui conforte nos traditions et le mode de notre existence actuelle.

La question qui nous préoccupe ici est celle du rapport qu'il y a entre l'idéologie et l'utopie. Nous allons nous appuyer sur l'étude que Paul Ricoeur[302] a consacrée à ces deux notions prises ensemble pour voir sa pertinence dans le roman négro-africain. Paul Ricoeur poursuit la réflexion initiée par Karl Mannheim[303], qui entrevoit dans le « nulle part » de *L'Utopie* de Thomas More une dimension fondamentale de l'imagination. Car « pour pouvoir rêver d'un ailleurs, il faut déjà avoir conquis, par une interprétation sans cesse nouvelle des traditions dont nous procédons, quelque chose comme une identité narrative ». [304] En effet, « imaginer le non-lieu, c'est maintenir ouvert le champ du possible ». [305] Dès lors, cette capacité de l'imagination à décoller du réel par la médiation de l'utopie pour penser le « non – advenu », ce qui n'est pas encore dans l'expérience présente, est autrement plus intéressante. L'utopie acquiert alors une fonction valorisante et une polarité positive, qui dépassent le sens péjoratif qui l'assigne à une chimère. En relevant la dimension polémique et conflictuelle de ces deux notions, Paul Ricoeur les définit ainsi : « l'utopie est ce qui ébranle l'ordre établi tandis que l'idéologie le conforte ».[306] C'est cette définition que nous

[302] Au départ il s'agit d'un chapitre intitulé « L'idéologie et l'utopie », in *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique, II*, Éditions du Seuil, Coll. « Esprit », 1986, p. 379-392. Paul Ricoeur en a fait une étude autonome par la suite : *L'Idéologie et l'Utopie*, Éditions du Seuil pour la traduction française, 1997, 418 p.

[303] Pour Karl Mannheim, « Un état d'esprit est *utopique*, quand il est en désaccord avec l'état de réalité dans lequel il se produit. Ce désaccord est toujours apparent dans le fait qu'un tel état d'esprit dans l'expérience, la pensée et la pratique, est orienté vers les objets n'existant pas dans la situation réelle. […] Ces orientations qui dépassent la réalité, ne seront désignées par nous comme utopiques que lorsque, passant à l'action, elles tendent à ébranler, partiellement ou totalement, l'ordre de chose qui règne en ce moment. », *Idéologie et Utopie*, Paris, Librairie Rivière et Cie, traduit sur l'édition anglaise par Pauline Rollet, Préface de Louis Wirth, Coll. Les « Classiques de la Sociologie », 1956, p. 124.

[304] Ricoeur, Paul, *Du texte à l'action*, *op. cit*., p. 391-392.

[305] Ricoeur, *Ibid*., p. 390.

[306] Ricoeur, Paul, *L'Idéologie et l'Utopie*, *op. cit*., p. 239.

retenons dans ce chapitre pour montrer que la mort vient saper le discours de légitimation de l'ordre établi et que c'est encore autour de la mort que l'avenir est envisagé dans le roman négro-africain d'expression française.

Car la mort finit par devenir, par l'exploitation qu'en font les romanciers, ce qui cristallise l'attention, acquérant toutes les virtualités du scandale. Elle est le scandale absolu. Au départ, il s'agit d'une situation réelle, la mort tragique d'un individu ou de toute une communauté qui choque l'écrivain. Qu'il s'agisse de René Maran, d'André Gide ou d'Olympe Bhêly-Quénum, comme nous allons le voir dans ce chapitre. L'œuvre dénonce ce qui, dans *Voyage au Congo,* est désigné comme « un mal inutile ».[307] Or c'est bien « cette mort inutile » de Bakari, homme outragé par le colon et qui se donne la mort, que s'opèrent les changements dans la narration et s'engendrent les évolutions historiques comme nous allons le voir dans *Un piège sans fin*.

Nous allons donc considérer dans un premier temps comment la mort appelle à la contestation du système qui prévaut. Et dans un deuxième temps nous montrerons que l'alternative au système qui prédomine prend socle autour de la mort.

Si dans le roman la mort perd pour ainsi dire de son tragique, les conditions dans lesquelles elle intervient choquent le lecteur. On comprend alors la réaction que la mort peut susciter chez un individu témoin d'un cas réel, surtout lorsqu'un colon la donne à un « indigène », au seul motif de son

[307] Gide, André, *Voyage au Congo*, *op. cit*., p. 93.

caprice.[308] C'est contre ces brimades absurdes et cette mort inutile que René Maran s'insurge dans la célèbre préface de *Batouala,* où il invite les écrivains de la Métropole, ses « frères en esprit », à prendre position :

> Car, la large vie coloniale, si l'on pouvait savoir de quelle quotidienne bassesse elle est faite, on n'en parlerait moins, on n'en parlerait plus. Elle avilit peu à peu. […]
>
> C'est à redresser tout ce que l'administration désigne sous l'euphémisme « d'errements » que je vous convie. La lutte sera serrée. Vous allez affronter des négriers. Il vous sera plus dur de lutter contre eux que contre des moulins. Votre tâche est belle. A l'œuvre donc, et sans plus attendre. La France le veult ! [309]

Cette exhortation à la lutte montre que, dès les premiers textes, la littérature africaine s'orientait vers l'engagement. René Maran accuse avec véhémence les injustices du système colonial. Il informe les Français de la Métropole des aberrations de l'Administration et des exactions des fonctionnaires coloniaux. Dès lors, l'œuvre, du moins la préface, prend clairement le mode du témoignage et du pamphlet. C'est ainsi qu'en situant la région où se déroule le roman dans ladite préface, René Maran ne manque pas de souligner sa ruine, causée entre autres par l'exploitation du caoutchouc :

> Cette région était très riche en caoutchouc et très peuplée. Des plantations de toutes sortes couvraient son étendue. Elle regorgeait de poules et de cabris. Sept ans ont suffi pour

[308] Au sujet des mœurs aux cours des expéditions coloniales, Aimé Césaire rappelle les turpitudes du colonel de Montagnac qui déclarait : « Pour chasser les idées qui m'assiègent quelquefois, je fais couper des têtes, non pas des têtes d'artichauts, mais bien des têtes d'hommes », *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1989., p. 16.
[309] Maran, René, *Batouala*, Paris, Albin Michel, 1938, p. 13-14.

la ruiner de fond en comble. Les villages se sont disséminés, les plantations ont disparu, poules et cabris ont été anéantis. Quant aux indigènes, débilités par des travaux incessants, excessifs et non rétribués, on les a mis dans l'impossibilité de consacrer à leurs semailles même le temps nécessaire. Ils ont vu la maladie s'installer chez eux, la famine les envahir et leur nombre diminuer.

Ils descendaient pourtant d'une famille robuste et guerrière, âpre au mal, dure à la fatigue. Ni les razzias senoussistes, ni de perpétuelles dissensions intestines n'avaient pu la détruire. Leur nom de famille garantissait leur vitalité. […]

La civilisation est passée par là. Et dakpas, m'bis, maroukas, la'mbassis, sabangas et n'gapous, toutes les tribus bandas ont été décimées… [310]

Publié en 1921, le roman de René Maran eut diverses fortunes. Il a été récompensé par le prix Goncourt. La préface fit un effet de scandale que la presse amplifia. La dénonciation des méfaits du colonialisme ne pouvait attirer à l'auteur que des ennuis en Métropole. Il dut démissionner de ses « fonctions d'adjoint des services civils au Congo »[311] sous les pressions des milieux de la colonisation. Les Africains saluèrent la préface pour ses accents anticolonialistes et dédaignèrent le roman qui ne critique pas le colonialisme en son principe même. Rejeté de part et d'autre, René Maran se consacra à une carrière littéraire qui, aujourd'hui encore, demeure dans l'indifférence de la postérité.

René Maran a cependant de quoi se consoler. La réédition de 1938 est l'occasion pour lui, dix-sept ans après, de prolonger la préface de quelques paragraphes et de dire sa satisfaction en constatant que les méfaits qu'il

[310] Maran, René, *Batouala*, *op. cit*., p. 15-16.
[311] J. Falk, M. Kane, *Littérature africaine textes et travaux Tome 2*, Paris, Nouvelles Éditions Africaines-Fernand Nathan, 1978, p. 162.

dénonçait et pour lesquels il était incriminé, ont été repris par André Gide dans *Voyage au Congo*, avec des détails et une documentation qu'il n'avait pas lui-même présentés.

Lorsque André Gide entreprend un voyage pour l'Afrique, il a besoin de vacances après les difficiles finitions[312] de son roman *Les Faux-monnayeurs*. Le besoin de partir si loin fascine, mais Gide a également quelques appréhensions : l'itinéraire circonscrit les pays de l'Afrique Equatoriale Française (A E F) et laisse entrevoir la traversée des voies encore sommaires au moyen de transport rudimentaire ; l'inquiétude des maladies liées au climat – surtout qu'à l'époque la maladie du sommeil fait rage – puisque dans cette zone la couverture sanitaire n'est pas garantie. Mais ce voyage est important, car Gide veut apaiser les tourments de sa vie intime et apporter satisfaction en même temps à un besoin d'exotisme. Pour le pittoresque de ses régions, l'Afrique est supposée assurer le dépaysement. On trouve encore en Afrique des forêts vierges qui permettent un « contact authentique » avec la nature et des sociétés dites primitives auxquelles il faudra consacrer une étude bien détaillée. André Gide exprime avec clarté le projet d'une étude ethnologique : « De chacune de ces régions je voudrais rapporter une monographie spéciale sur la race qui l'habite (religion, coutume, conditions de travail anciennes et nouvelles, état sanitaire, etc.), sur les ressources du pays et les améliorations souhaitables pour sa mise en

[312] Durosay, Daniel, « Notice », in *Voyage au Congo Le retour au Tchad. Notice*, in André Gide, *Souvenirs et Voyages*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1196.

valeur ».[313] Ce projet ne verra pas le jour, du moins sous la forme explicitement annoncée. Daniel Durosay a longuement commenté l'aspect « hétéroclite » des monographies que recèle le journal d'André Gide, qui prend progressivement la forme d'un ouvrage dont les circonstances historiques organisent le centre d'intérêt, lequel donne une touche éthique à un voyage littéralement motivé jusque-là que par des mobiles individuels.

Sans doute Gide se plait-il à noter les spécificités de régions qu'il traverse. Il décrit les populations rencontrées et s'abandonne à la lecture. Mais c'est surtout aux conditions de travail abominables des Noirs dans ces régions qui produisent le caoutchouc que Gide s'attaque, conditions imposées par les compagnies concessionnaires. Ce voyage de « complaisance », selon l'expression de Daniel Durosay, se redéfinit comme une œuvre de bienfaisance où se découvrent des accents humanistes de l'auteur. Il est avant tout un choc qui nécessite un parti pris :

> Je ne pouvais prévoir que ces questions sociales angoissantes, que je ne faisais qu'entrevoir, de nos rapports avec les indigènes, m'occuperaient bientôt jusqu'à devenir le principal intérêt de mon voyage, et que je trouverais dans leur étude ma raison d'être dans ce pays.[314]

Ces « questions sociales angoissantes »[315] compromettent l'Administration coloniale et incriminent les Compagnies concessionnaires.

---

[313] Les contours de ce projet sont donnés dans « Le livre et les cartes. L'espace du voyage et la conscience du livre dans le *Voyage au Congo* », *Littérales*, n°3, p. 55 et n°29 p. 73, par D Durosay, *Ibid*., p. 1200.

[314] Gide, André, *Voyage au Congo suivi de Le retour au Tchad Carnets de route*, Éditions Gallimard, 1927 et 1928, pour la collection Folio 1995, p. 31.

[315] En parlant de « questions sociales angoissantes » Gide fait référence explicitement dans le texte à « la mortalité consternante » du chemin de fer de Brazzaville à Pointe-Noire (*ibid*. p. 30-31). Gide est bouleversé par le massacre de Boda diligenté par l'administrateur Pacha : « on attacha douze hommes à des arbres, tandis que le

La collusion entre l'Administration coloniale et les grandes concessions instaure un régime néfaste. Les administrateurs coloniaux souvent abandonnés par la Métropole trouvent un soutien auprès des grandes compagnies concessionnaires, qui apportent une main secourable sur le plan de la logistique et, bien souvent, sur le plan financier. Les administrateurs coloniaux se gardent de dénoncer en retour les exactions de ces compagnies. Elles peuvent alors disposer librement des populations locales et les enrôler de force dans la collecte du caoutchouc, dans le portage ou la construction du chemin de fer de Brazzaville à Pointe-noire, chemin de fer qui enregistra « une mortalité inquiétante ». Des rapports dénonçant des abus et des monstruosités occasionnées par les compagnies concessionnaires furent pourtant retransmis à la hiérarchie. Face au silence et au laxisme des autorités coloniales, certains administrateurs comme Garron tiennent des carnets intimes. En effet, André Gide cite Garron pour authentifier les récits qu'il recueille auprès des populations rencontrées :

« M. Pacha annonce qu'il a terminé ses répressions chez les « Bayas » des environs de Boda. Il estime (de son aveu) le nombre des tués à un millier de tout âge et des deux sexes. Les gardes et les partisans étaient obligés, pour justifier leurs faits de guerre, d'apporter au « Commandant » les oreilles et parties génitales des victimes ; les villages étaient brûlés, les plantations arrachées ».[316]

---

chef du village, un nommé Cobelé prenait la fuite. Le sergent Yemba et le garde Bonjo tirèrent sur les douze hommes ligotés et les tuèrent. Il y eut ensuite grand massacre de femmes, que Yemba frappait avec une machette. Puis, s'étant emparé de cinq enfants en bas âge, il enferma ceux-ci dans une case à laquelle il fit mettre le feu ». (p. 103) Il a « le cœur si serré » qu'il ne peut sourire à ces femmes qui ont travaillé toute la nuit à réparer la piste pour faciliter leur passage. Il est plus consterné quand on lui apprend que plusieurs de ces femmes ont été ensevelies avec des enfants par les affaissements du sol.

[316] Gide, André, *Voyage au Congo suivi de Le retour du Tchad. Carnets de route*, *op. cit*., p. 109 L'épisode concernant « le « bal » de Bambio » renvoie aux sanctions appliquées aux des indigènes dont les récoltes de caoutchouc sont insuffisantes aux yeux de MM. Pacha et Maudurier. On leur fait faire le tour d'une bâtisse

Le témoignage du chef Samba N'Goto[317] qui authentifia le carnet intime de Garron suscita la colère de l'administrateur Pacha, que Gide appelle « le sinistre », lequel dirigea une exécution de douze hommes pris au hasard pour punir leur chef en fuite. Ainsi Gide ne doit plus s'en tenir simplement à prévenir le Gouverneur de la région, il exige une enquête administrative. Le voyage prend alors un tournant décisif, l'écrivain est comme poussé par les événements à agir :

Impossible de dormir. Le « bal » de Bambio hante ma nuit. [...] Désormais, une immense plainte m'habite ; je sais des choses dont je ne puis pas prendre mon parti. Quel démon m'a poussé en Afrique ? Qu'allais-je donc chercher dans ce pays ? J'étais tranquille. A présent je sais ; je dois parler.[318]

Pour l'écrivain, parler c'est alerter l'opinion publique sur les événements dont il a recueilli les témoignages sinon vécus par lui-même. Les rapports officiels restés confidentiels auraient dû attirer l'attention. Ainsi « Gide envisage une campagne à son retour en France. Étalée de 1926 à 1929, ce combat politique, qui accompagne et influe sur la mise au point du livre, consiste en la définition d'une position politique, puis en une enquête de moyens pour la rendre opératoire. Elle se développe sur trois plans

---

pendant toute la journée et sous le faix de lourdes charges. Puis, on les jette en prison. Un prisonnier, rapporte Gide, dit qu' « il y a vu mourir par suite de sévices, dix hommes en un seul jour. Lui-même garde des traces de coup de chicotte, des cicatrices » *ibid*., p. 116. Les massacres de Boda et le « bal » de Bombo vont décider André Gide à écrire à M. Alfassa, Gouverneur Général intérimaire. Il exigera par la suite une enquête administrative. Nous avons là les origines lointaines de l'ouvrage *Voyage au Congo*. Cf. p. 103-117.

[317] Gide, *Voyage au Congo, op. cit.*, p. 103.

[318] Gide, *Ibid*., p. 113.

souvent mêlés : administratif, parlementaire, diplomatique ».[319] C'est ainsi que Gide s'active à susciter le soutien des hommes influents, une fois la que question des concessionnaires et du travail forcé est mise sur la scène internationale en 1928. Il a des amis au Bureau International du Travail à Genève et le soutien de Léon Blum et Fontanier alors députés[320]. Des révélations dans la *Nouvelle Revue Française* et dans le journal *Populaire* – favorisées par Léon Blum – précèdent le livre ; ce qui suscite la réaction des compagnies concessionnaires incriminées et provoque la colère « des milieux officiels de la colonisation », qui tentent d'étouffer le scandale. Les droits de réponse ne suffisent plus pour rétablir la notoriété de Gide, largement entamée par des journaux qui discréditent son témoignage. Ainsi se raffermit sa conviction d'écrire un livre. *Voyage au Congo* a paru effectivement en juillet 1927 et *Le* retour *au Tchad* en avril 1928. L'ouvrage a été retenu comme « seul document pour la question de la main d'œuvre au Congo »[321], alors à l'ordre du jour de la Conférence de la S D N du 3 mai à Genève.

« Tout au plus, écrit Daniel Durosay, la campagne de Gide avait-elle accéléré la liquidation formelle du régime concessionnaire, devenu gênant pour la respectabilité du système. Quant à la question du travail forcé, qui fut au cœur de la partie diplomatique à Genève en 1929 et 1930, les motifs de satisfaction étaient moindres. Face à la suppression définitive, demandée par la C.I.T., la France traîna les pieds, obtint une période transitoire de cinq ans, en mit sept pour ratifier la convention – le temps, entre autres que la

[319] Durosay, "Notice", in André Gide, *Souvenirs et voyages*, *op. cit*. p. 1205.

[320], Durosay, art. cit., p. 1207.

[321] Durosay, art. cit., p. 1209.

construction du chemin de fer Congo-Océan fût achevée ».[322] Mais André Gide a fait son devoir d'écrivain et d'intellectuel.

La mort jugée « inutile » a précipité Gide dans un combat politique et influencé ses écrits, qui, en l'occurrence, prirent la forme de « pamphlet ou documentaire ».

André Gide n'a pas pour autant renoncé aux images exotiques qui ont auparavant motivé le voyage ni résisté au désir de connaître la psychologie du « primitif ». Il a là tous les éléments de la méthode de l'observation participative en Anthropologie. Mais c'est le comparatisme qu'il préfère visiblement. Il lui arrive même de conforter ses propres opinions par les thèses de Lévy-Brühl, notamment celles contenues dans *La Mentalité primitive.*[323]

Tout comme René Maran, André Gide ne condamne pas la colonisation dans son principe ; mais il croit que des améliorations dans le système sont nécessaires, améliorations pouvant éviter les « errements » inhérents aux

---

[322] Durosay, "Notice", art. cit.., p. 1210-1211.

[323] Gide écrit : « Il semble que les cerveaux de ces gens soient incapables d'établir un rapport de cause à effet ». Aussitôt il valide ceci par une note : « Ce que confirme, commente et explique fort bien Lévy-Bruhl, dans son livre sur *La Mentalité primitive*, que je ne connaissais pas encore. », *Voyage au Congo*, *op. cit.,* p. 124. Dans les *Carnets*, Lévy-Bruhl écrira plus tard, en juin 1938, qu' « Il est impossible d'admettre une mentalité propre aux primitifs et à eux seulement, et encore plus de distinguer les sociétés où dominerait la mentalité primitive et les autres : le tableau à établir serait décourageant. Il n'est pas moins difficile de séparer dans une tête humaine le logique et le prélogique. Bref, il est temps de tirer moi-même les conclusions qui découlent de la « Mythologie primitive », et surtout de « L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs » et qui exigent une rectification dans la façon de présenter ce que j'avais à dire.

En fait, depuis au moins 20 ans, je ne fais plus usage de « prélogique » qui m'a causé tant d'ennui ». *Carnets,* P U F, 1949, p. 50.

En ce qui concerne le discours de l'Ethnologie, on se reportera au chapitre intitulé : « Ethnologie et repossession du monde » de Adotévi, Stanislas, *Négritude et négrologues*, Paris, Union générale de Éditeurs, 1972, p. 159-211.

dysfonctionnements de l'appareil. On peut donc affirmer que l'engagement d'André Gide sur le plan politique et sur le plan de l'écriture ne se justifie que par cette mort qui choque et qui est jugée « inutile » :

« Ils traitent ce pays comme si nous ne devions pas le garder », me disait un Père missionnaire.

Il n'y a plus ici d'*il le fallait* qui tienne. Ce mal est inutile et *il ne le faut pas.*[324]

Les conditions absurdes dans lesquelles la mort intervient suscitent la réaction de l'écrivain et l'incitent à agir, voire à s'engager.

Sur le plan historique, *Voyage au Congo suivi de Le retour au Tchad* a joué un rôle important de sensibilisation et même suscité des évolutions dans l'exploitation du travail des Noirs dans les colonies.

Il en est de même de Sony Labou Tansi, notamment dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*[325]:

Le roman, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, part de l'anecdote. J'habite à Makelekele. Je sors. Ma femme travaille à l'hôpital de Makelekele, je vais la voir pour demander de l'huile de palme ou je ne sais quoi et puis je vois un attroupement de gens. Qu'est-ce qu'il se passe ? On me dit : « ah, il y a quelqu'un qui est mort là-bas ». Je m'approche, un type était étendu, un grand gaillard avec du sable dans le nez. En tant qu'Africain, ça me révolte parce que, chez nous, les morts on peut pas les laisser traîner comme ça. Alors je demande ce qu'il en est. On me répond qu'on attend la police. Je suis parti en ville et je reviens vers onze heures. On attendait encore la police. Ca m'a tellement

[324] Gide, *Voyage au Congo suivi de Le Retour au Tchad. Carnets de route*, *op. cit*., p. 93.
[325] Sony Labou Tansy, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Éditions du Seuil, 1985.

choqué que j'ai écrit ce roman où j'ai dit on attendra la police pendant quarante-sept ans. [326]

Nous avons là la genèse du roman *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. L'écrivain se révolte contre le traitement désormais réservé au mort. La mort provoque un choc, une rencontre violente entre le corps du trépassé, posé là, à l'état brut pour ainsi dire, et l'écrivain. Aussi Sony Labou Tansi s'emploie-t-il à sortir le mort de l'anonymat.

Jusque-là nous avons considéré des cas où la mort réelle d'un individu ou d'une communauté inspire l'œuvre. Nous allons maintenant nous intéresser au cas où dans le roman l'exploitation de la mort susciterait le sentiment de mépris des systèmes qui règnent par la terreur et permet des évolutions sociales.

Sur le plan de la fiction en effet, le roman reproduit cette logique qui consiste à s'insurger contre la mort violente causée par des systèmes iniques. Le dispositif narratif nous donne à voir des atrocités sans nom que subissent les personnages quand le romancier ne les dénonce pas avec véhémence. Et la mort finit par devenir un catalyseur des évolutions de la société, le motif des élargissements successifs de la narration sinon le moteur de l'élaboration d'une utopie.

Olympe Bhêly-Quénum dans *Un piège sans fin*[327] nous en donne l'illustration. L'histoire de Bakari, riche propriétaire, nous est rapportée par

[326] Sony Labou Tansi, *L'Autre monde. Écrits inédits*, *op. cit*., p. 149.

son fils Ahouna, le personnage principal du roman. Généreux et respecté dans sa communauté, Bakari par sa conduite est prédestiné à devenir Chef de canton. Ce poste de haute responsabilité échoit aux hommes d'expérience. Ils doivent pouvoir se distinguer aussi bien dans leur conduite que dans le respect des coutumes et de la religion pour jouir de l'estime des populations qu'ils ont à charge d'administrer. Houraï'nda le Chef de canton au moment des événements et Bakari s'estiment mutuellement. Ils sont tous les deux des anciens combattants. A ce titre, ils sont des interlocuteurs privilégiés de l'Administration coloniale auprès des populations locales. Le Chef de canton décharge les hommes jugés nobles des travaux forcés, si toutefois ceux-ci consentent à payer de leurs poches des nécessiteux pour les remplacer. Mais le zèle du commandant en vient à exiger la participation effective de toutes les couches de la population aux travaux forcés. Bakari se trouve donc de fait enrôlé de force dans les travaux forcés. La résistance qu'il oppose vexe le commandant qui s'emploie à la briser. Il n'a pas de mal à y parvenir. Il prend la relève de ses auxiliaires :

> Et il l'a battu, battu, mais battu comme je n'ai jamais vu battre un homme. Mais mon père ne bougea pas ; le commandant était hors d'haleine de l'avoir cravaché, suait, s'épongeait le visage avec son mouchoir, remontait son pantalon.[328]

Cette violence que le commandant exerce sur Bakari, sous le regard du fils de ce dernier, pousse au comble l'humiliation d'un homme jugé digne

---

[327] Bhêly-Quénoum, Olympe, *Un piège sans fin*, Paris, Présence Africaine, 1985.

[328] Bhêly-Quénum, Olympe, *Ibid*., p. 57.

dans sa société et qu'auparavant ledit commandant a fait déshabiller publiquement. Le supplicié accomplit alors un acte de désespoir : il se plante « une dague » dans la poitrine et meurt. Le commandant qui se défend de porter la responsabilité du suicide de Bakari l'a pourtant poussé à l'extrême, ce qui suscite une protestation véhémente du Chef de canton Houraï'nda, lequel aussitôt se plaint auprès du Gouverneur du Territoire :

> Deux ou trois semaines plus tard, le Commandant fut rapatrié ; un autre vint, plus intelligent et plus humain que son prédécesseur ; il jugea normal de faire achever le percement de la nouvelle rue, commencé par mon père et quelques autres riches, par des gens incapables de s'acquitter de leurs impôts, et par des prisonniers toujours soumis à tous les travaux publics de ce genre. Le travail forcé prit alors dans notre région une autre forme.[329]

On observe tout d'abord qu'au moment où la mort intervient, les forçats et les gardes arrêtent net le travail sans avoir reçu d'ordre de quelque autorité que ce soit. Ensuite, il n'y a chez eux aucun refus d'obtempérer quand le Chef de canton alors alerté vient leur intimer l'ordre de rentrer chez eux devant le commandant, le seul à qui il appartient pourtant de les donner. Il y a un décentrement de l'autorité, elle passe du commandant au Chef de canton. Il est dit dans le texte que le commandant n'éprouvait plus le besoin de consulter le Chef de canton qui de ce fait perdait tout pouvoir. Ce pouvoir qui prend immédiatement effet transcende donc les deux hommes. Il s'agit en l'occurrence du pouvoir de la mort. La mort est une

[329] Bhêly-Quénum, *Un piège sans fin, op. cit.,* p. 60.

parole qui interpelle. Elle laisse entendre un appel impérieux qui a une puissance morale de contrainte. Son autorité s'impose d'abord au Chef de Canton. Houraï'nda s'était résigné face à la puissance écrasante du commandant en s'accommodant au système en place. Mais au moment où il y a mort d'homme, il trouve le courage et la force de bafouer l'autorité du redoutable commandant ; il inverse l'ordre au point de faire triompher son appréciation personnelle des événements. Puis, la mort fait plier le pouvoir de l'Administration coloniale dans le sens d'un assouplissement ; elle rapatrie le commandant incriminé. Enfin, L'écho de cette voix amplifié par la presse a la puissance du scandale. La mort de Bakari permet une mutation décisive dans les rapports entre les administrateurs coloniaux et les populations autochtones. Elle annonce les mutations historiques à venir, à savoir la fin des travaux forcés et du travail non rémunéré dans les colonies.

Au niveau de la description du fait social, la transposition et la redisposition effectuées par le roman donne un effet de grossissement où la mort est le scandale absolu qui appelle à la mobilisation et à la réprobation. Surtout qu'il est rarement question de mort naturelle, mais plutôt de mort violente dans cet univers social gangrené par la folie et où des scènes d'automutilation abondent. Qu'il s'agisse de Magamou qui rouvre sa plaie dont la guérison l'avait sorti de son handicap dans *La Plaie*, de Fama qui abdique la lutte pour la survie et vient à souhaiter sa propre mort dans *Les Soleils des indépendances*, de Toundi qui dans une passivité complaisante laisse venir à lui la mort (alors qu'il a tout le loisir de quitter la résidence du

Commandant) dans *Une vie de boy*, il s'agit du même désir de mort ; celui qu'exprime Samba Diallo dans *L'Aventure ambiguë* :

> Quand j'y réfléchis maintenant, je ne puis m'empêcher de penser qu'il y a eu aussi un peu de l'attrait morbide du péril. J'ai choisi l'itinéraire le plus susceptible de me perdre.[330]

Et c'est toujours cette mort violente qui vient dissoudre les personnages ; ils apparaissent comme des « êtres de la mort », des « êtres pour la mort ». Les personnages évoluent dans un univers qui n'est presque plus propice à la vie, dans une atmosphère létale où ils sont quasiment condamnés d'avance. Un tel décor suscite un parti pris qui le désapprouve pour faire triompher la vie.

La mort se présente donc dans le roman comme la forme achevée des injustices décriées, de l'arbitraire dénoncé, des libertés individuelles et collectives confisquées et, en l'occurrence, lieu où culminent toutes les formes de souffrance qu'engendre un destin dont les Africains ont perdu la maîtrise. La mort est ici une parole qui interpelle et exerce sur l'écrivain une force de contrainte morale. L'écrivain prend position quand il y a péril dans la cité ; c'est ainsi qu'il devient un écrivain engagé.

Bien que le roman n'expose pas l'avenir dans les termes d'un programme qui ne reste plus qu'à être réalisé, contester l'ordre social

[330] Kane, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit.*, p. 125.

présuppose avoir une conscience plus ou moins claire d'une expérience autre qui doit renverser et se substituer à l'ordre des choses qu'on combat. On ne renverse un ordre donné qu'en vue de lui substituer quelque chose d'autre. On peut donc s'interroger sur la manière dont le roman conjecture l'avenir et le rôle qu'il doit jouer dans la société qui naîtrait de cette contestation même. On remarque en effet que les romanciers sont amenés à dépasser le cadre de la protestation pour qu'émerge autour de la mort une réflexion à partir de laquelle une société nouvelle peut être envisagée.

C'est ainsi que l'importance de la problématique de l'absurdité de l'existence chez Olympe Bhêly-Quénum renvoie au titre des péripéties de l'histoire le suicide de Bakari motivé par les brimades du colon et les évolutions qui ont suivi. Le traitement de la mort déborde l'engagement politique des écrivains négro-africains. Ils manifestent d'une part un souci évident de crédibilité en portant les problématiques dégagées par les textes sur le plan de l'universel, d'autre part ils font jouer au roman le rôle que les mythes ont eu en tant que socle de l'univers de l'imaginaire du corps social. Aussi Olympe Bhêly-Quénum peut-il affirmer à propos de son roman *Un piège sans fin :*

Je voyais dans l'histoire de mon héros dit-il notamment, un fait qui était au-delà de l'individuel puisque n'importe quel homme blanc, jaune ou noir, aurait pu, ou pourrait être victime du même sort qu'Ahouna. Je voyais en lui un parangon de l'effort infini – mais sans héroïsme – auquel se livrent chaque jour tous les hommes amoureux de vivre simplement.

Mais j'y voyais également cette chute perpétuelle inhérente à la condition humaine, et dont je ne crois guère qu'il faille nécessairement être un chrétien pour être conscient.[331]

Le rôle que l'écrivain entend jouer dans une société où la colonisation a dé-structuré toute forme d'organisation interne et engendré les bouleversements des repères, détermine en partie le projet littéraire qu'il se donne et entraîne une redéfinition de l'écriture. L'écrivain entend authentifier les représentations individuelles et collectives qui ont résisté à l'œuvre de la colonisation. Ces représentations constituent les matériaux de base de la création littéraire que la part du rêve transforme et à partir desquels elle postule un destin autre. C'est dans ce sens que les écrivains négro-africains ont eu recours aux mythes traditionnels comme le montrent les différentes contributions du Colloque de Limoges (mai 1977) sur : « la permanence et la mutation des mythes traditionnels africains dans la littérature moderne ». L'œuvre littéraire ne fait pas référence aux mythes traditionnels que pour y puiser des matériaux de ressourcement de la création. Bien plus, elle se destine à prendre la place du rôle des mythes traditionnels.[332] La création artistique, notamment la littérature, devient alors le support des représentations individuelles et collectives. C'est pourquoi autour de la mort la littérature négro-africaine d'expression française redéfinit le socle des médiations sociales et s'oriente vers une utopie, entendue comme un idéal social en gestation ou tout au moins un

[331] Olympe Bhêly-Quénum, textes commentés par Roger Mercier et M. et S. Battestini, dans la série *Littérature*, cités par Anozié, *Sociologie du roman africain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970, p. 166.
[332] Aussi Roland Colin peut-il écrire : « Construire l'Afrique par la littérature, ce n'est peut-être pas totalement un abus de langage ou une vue de l'esprit », *Littérature d'hier et de demain*, cité par J. Falk et M. Kane, *Littérature Africaine. Textes et Travaux Tome 2*, *op. cit*., p. 304.

devenir autre contenu dans les attentes. Dans ce sens « L'utopie est un exercice de l'imagination pour penser un « autrement qu'être » du social ».[333]

L'idéologie dans le roman africain se définit comme discours de légitimation de l'ordre établi. Elle est l'ensemble des stratégies auxquelles les systèmes oppressifs ont recours, et qu'ils exposent à travers une rhétorique qui a pour but de légitimer l'ordre établi. L'utopie appelle plutôt à la rébellion la classe opprimée et peut être comprise comme moyens mis en œuvre pour évincer l'ordre qui prévaut. Derrière l'alibi narratif l'auteur présente l'épouvante de la mort comme le résultat à court ou moyen terme de l'état actuel des choses. Ce faisant, le roman tient un discours sur la mort. Mais le discours littéraire procède d'une prise de distance à l'égard de la réalité présente et postule autre chose. On peut dire que l'idéologie dans le roman africain d'expression française dessine le portrait réaliste de la société tandis que l'utopie est la part de l'alternative que propose le roman. En tant que fiction, le roman produit toujours déjà une utopie puisqu'il dit autre chose par rapport au discours en vigueur. La fiction produit toujours une distorsion. Les connexions complexes qu'il y a entre l'idéologie et l'utopie dans le roman négro-africain traitent, cependant, de façon essentielle le problème d'identité.

On sait bien qu'autour de l'idéologie en place ou substitutive se constituent des pôles d'identification. Là, le passage de l'idéologie à l'utopie est manifeste puisque les identités sont plus postulées que données. Telle est la part positive de l'utopie qui ne sombre pas dans la fantasmagorie. Paul

[333] Ricoeur, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II, *op. cit*., p. 388.

Ricoeur insiste sur le fait que « Les symboles qui règlent notre identité ne proviennent pas seulement de notre présent et de notre passé mais aussi de nos attentes à l'égard du futur. S'ouvrir aux imprévus, aux nouvelles rencontres, fait partie de notre identité. L' « identité » d'une communauté ou d'un individu est aussi une identité prospective. L'identité est en suspens. Par conséquent, l'élément utopique en est une composante fondamentale. Ce que nous appelons « nous-mêmes » est aussi ce que nous attendons et ce que nous ne sommes pas encore ».[334] L'utopie se manifeste dans la nature même de la littérature à promouvoir ce que H. G. Gadamer appelle « l'anticipation de la perfection ».[335] La littérature laisse entrevoir les possibilités de reversement de l'idéologie dont le but est de maintenir l'état présent des choses. Elle explore les possibles dans les termes de la recherche d'un idéal.

La fiction romanesque travaille à la prospection du non encore advenu, autour duquel se forgeront les identités individuelles et collectives. Le roman ne donne pas un contenu objectif dans l'élaboration des identités. Il choisit un pôle à la fois problématique et suggestif, celui de la mort, autour duquel se construit « Ya », le personnage de Mudimbé dans *Le Bel immonde*, comme nous l'avons vu. L'identité accomplie décrit ici l'itinéraire de sa structuration qui va de la naissance à la mort tel que l'indique le personnage du même Mudimbé dans *L'Écart*. Nara, en effet, parle d'une révélation de soi à soi par le truchement de la mort. L'instant critique de la

[334] Ricoeur, Paul, *L'Idéologie et l'Utopie*, *op. cit*., p. 408 « le second aspect du caractère transcendant de l'utopie, écrit Ricoeur, est qu'elle est fondamentalement réalisable. C'est important, car un préjugé court à l'encontre de l'utopie : elle ne serait qu'un rêve. Au contraire, Mannheim soutient qu'elle ébranle l'ordre établi ». p. 359.
[335] Gadamer, H. G., *L'Art de comprendre. Écrits II*, Paris, Aubier, 1991, p. 185.

mort, du « presque rien » selon le mot de Jankélévitch permettrait à Nara de découvrir sa véritable identité. Dans ce sens, l'identité déploie un mouvement complexe dont le terme ultime demeure inconnu au groupe, car sa phase achevée intervenant dans la mort empêche la communauté de pouvoir l'identifier et de la connaître pleinement[336]. De même l'identité de la communauté demeurerait toujours en cours de réalisation au moment où l'individu meurt. La fin de l'histoire se dérobe à notre regard. Il faut dire que cette identité dépasse le simple cadre du reflet d'une image. Elle cristallise autour d'elle l'idée qu'un individu (ou une communauté) se fait de lui-même, les rêves à partir desquels il se projette dans l'avenir, les représentations qui reflètent sa vision du monde et façonnent la culture dont il se réclame. Mais éminemment, il s'agit de la portée ontologique de l'identité, qui permet de penser notre destin historique et notre finitude. Dans ce sens, l'identité est toujours en perpétuelle re-définition, elle ne sombre pas dans « l'essentialisme ». C'est pourquoi les protagonistes du roman acquièrent cette identité par la mort. Il en est ainsi d'Anka dans *Au bout du silence*, de Birahima dans *Allah n'est pas obligé*, de Nara dans *L'Écart*. La mort nous est à la fois familière et étrangère. Elle demeure une inconnue, pourtant connue.

Les structures de pensée et d'action se projettent dans l'avenir ainsi que les configurations romanesques les postulent. Il y a là un tournant

[336] Il ne s'agit donc pas d'une identité définie une fois pour toute, figée. Elle est, au contraire, toujours en cours de structuration. Car, comme l'écrit Michel de M'Uzan, « l'appareil psychique, étant par nature inachevé, ne cesse jusqu'à la mort de se construire et de se remanier », *De l'art à la mort*, Gallimard, 1977, p. X . C'est aussi sans doute la raison pour laquelle « L'homme du second Moyen Age et de la Renaissance (par opposition à l'homme du premier Moyen Age, de Roland, qui se survit chez les paysans de Tolstoï) tenait à participer à sa propre mort, parce qu'il voyait dans cette mort un moment exceptionnel où son individualité recevait sa forme définitive. Il était le maître de sa vie dans la mesure où il était le maître de sa mort », Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, *op. cit*., p. 171.

décisif que prend le roman. Il marque une rupture avec le mythique, lequel renvoie plutôt à un lieu originaire autour duquel se construit l'unité. Le mythique est une totalité homogène. Il s'exprime comme le désir d'un retour à l'ordre primordial. Au contraire, dégagé des repères où le mythe l'a maintenu, le romancier revendique son appartenance à un horizon nouveau qui permettra le renouvellement des valeurs. La mutation se réalise déjà dans le passage du texte impersonnel que constitue le mythe, au texte littéraire qui appartient au génie personnel de l'auteur. Le mythe est un texte établi d'avance, dès l'origine, autour duquel se fait l'unité de la communauté. La littérature ne s'oriente pas vers un originaire mais explore le vaste champ des possibles. La littérature africaine affirme donc l'avènement de l'individu. Elle détermine la notion de propriété individuelle ou de propriété intellectuelle. La pensée dégagée par la littérature ne réalise l'adhésion qu'une fois validée par l'épreuve éminemment individuelle de la lecture. L'unanimité provisoire qu'elle emporte n'est jamais que la contribution à la sauvegarde des individualités. Elle prend une autre forme de sacré laïque, « Car la vérité qui s'oppose aux représentations collectives n'est pas la subjectivité, le repli sur soi, ou l'arbitraire, mais la soumission à une norme intelligible, qui requiert en tout premier lieu l'obéissance même du sujet pensant ».[337] La littérature devient ainsi le levier d'une réalisation progressive de l'autonomie du jugement. Et le mythe a cessé d'être le principe de légitimation de la conduite des hommes. Il n'est que de considérer la distance que l'écrivain prend à l'égard des mythes traditionnels. Il traite les traditions prescrites à partir du mythe avec la

[337] Gusdorf, Georges, *Mythe et Métaphysique*, Paris, Flammarion, 1984, p. 183.

dérision qui frise l'irrespect et la non observance. Le geste meurtrier des jeunes à l'endroit des divinités topiques dans *Le Chant du lac* achève la désagrégation des structures collectives autour desquelles s'affirmait l'harmonie de la vie communautaire. La liquidation des mythes s'achève dans ce geste même.

L'œuvre de Sony Labou Tansi appelle à ce refus : « Je ne veux pas mourir cette mort »[338] et exprime l'urgence de « rêver un autre rêve ».[339] Ces deux formules de Sony Labou Tansi pourraient résumer l'utopie dans le roman africain d'expression française, qui est en l'occurrence « l'expression de toutes les potentialités d'un groupe qui se trouvent refoulées par l'ordre existant ». [340] Elle exprime à la fois la contestation de l'ordre établi et le rêve d'un mieux être susceptible d'être réalisé.

Reste que la portée du rêve sinon de l'utopie, constamment désavouée par la langue, diffère l'avènement d'une ère véritablement nouvelle.

La langue dans laquelle l'écrivain écrit n'est ni comprise ni parlée par la majorité de ses concitoyens. Ainsi la littérature africaine écrite se trouve-t-elle dans une position inconfortable. Elle n'a pas l'avantage du mythe qui impliquait et engageait toutes les couches de la communauté. Par les différentes pratiques rituelles qui ordonnent les conduites des hommes, la communauté tout entière adhère et réaffirme son unité autour du mythe fondateur. La littérature négro-africaine écrite est comme coupée de son public direct. Or, pour changer la réalité présente, ce qui est le bien fondé de

[338] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit*. p. 44.

[339] Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit*., p. 97.

[340] Ricoeur, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, *op. cit*. p. 388.

l'utopie, il faut encore que la nouveauté qu'on voudrait faire advenir soit exprimée dans un langage accessible à tous de sorte que le rêve soit partagé par la majorité.

Le défaut du socle ici est la question de la langue, qui fragilise l'édifice. La dynamique qu'aurait pu insuffler le mythe s'en trouve émoussée, laissant place au travail de dé-structuration qui aboutit à la désintégration des personnages et à l'évanescence du rêve. La mort même héroïque « ne témoigne pas ». Les mutations historiques entraînant un déplacement thématique ont laissé croire qu'il y a un véritable progrès, au sens où l'écriture rendrait possible la sortie de la forclusion de la vie instaurée par le « statut-quo » des systèmes iniques.

Le phénomène nouveau comporte en lui-même un champ paradigmatique nouveau ; ou pour reprendre la terminologie de Koselleck, le « champ d'expérience » ouvre un « horizon d'attente »[341] dans lequel se joue le

[341] Pour Koselleck, c'est la tension entre l'expérience historique du moment et les espérances placées dans le futur qui constitue le moteur d'une histoire dynamique, susceptible d'engendrer un devenir autre. Il définit ainsi ces notions : « l'expérience c'est le passé actuel, dont les événements ont été intégrés et peuvent être remémorés. Dans l'expérience se rejoignent et l'élaboration rationnelle et des comportements inconscients qui ne sont pas ou plus obligatoirement présents dans notre savoir. Plus encore, chaque expérience propre, transmise par générations ou des institutions, contient et garde toujours une expérience qui lui est étrangère. Dans ce sens, l'histoire a effectivement de tout temps été saisie comme porteuse d'une expérience étrangère.
On peut affirmer la même chose pour ce qui est de l'attente : elle aussi est à la fois liée à l'individu et interindividuelle ; elle aussi s'accomplit dans le présent et est un futur actualisé, elle tend à ce-qui-n'est-pas-encore, à ce-qui-n'est-pas-du-champ-de-l'expérience, à ce-qui-n'est-encore-qu'aménageable. L'espoir et la crainte, le souhait et la volonté, le souci mais aussi l'analyse rationnelle, la contemplation réceptive ou la curiosité – tout cela entre dans sa composition et constitue l'attente. » Koselleck, Reinhart, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique de temps historiques*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Traduit de l'Allemand par Jochen Hoock et Marie – Claire Hoock, 1è éd. 1990, pour notre éd. (réimpression 2000), p. 311.

devenir. C'est par la saisie intellectuelle de cet « espace d'expérience » que *l'homme de culture* parvient à la compréhension de son *événementialité*. L'ayant sorti de la simple virtualité, *l'homme de culture* le rend manifeste. Ainsi l'événement prend date. Il y a un avant et un après. Nous avons alors conscience de ce qui se joue historiquement et qui change notre manière de penser. C'est cette pensée de l'événement que nous allons maintenant voir Chez Alioum Fantouré dans notre étude sur la mort de la tradition.

2. La mort de la tradition

Dans ce chapitre nous allons traiter de la mort symbolique, celle de la tradition. Il s'agit pour nous de voir comment la mort symbolique est corrélative de la mort des personnages à partir de l'étude du roman de Sylvain Bemba : *Le Soleil est parti à M'Pemba*. L'intérêt du traitement de la mort symbolique se situe pour nous dans la tentative de fondation d'un nouveau cadre d'existence qui va se substituer au mode de vie de la société traditionnelle.

Le Soleil est parti à M'Pemba est l'histoire d'un ancien combattant démobilisé qui décide de rentrer au Congo. Ce retour au pays natal nous fait découvrir les mésaventures du héros et les mutations socio-historiques.

Le roman de Sylvain Bemba obéit à un jeu de miroir, avec deux parties, la deuxième étant plus ou moins construite sur le modèle de la première, mais avec un renouvellement de générations. Dans la première partie, N'Gambou, qui deviendra Félix Gamboux est le personnage central autour duquel s'élabore le récit. C'est au sortir de la première guerre mondiale que N'Gambou, le héros, acquiert une conscience politique. Il fait partie des anciens Tirailleurs qui n'ont pas été rapatriés en Afrique. Il rencontre Jean à Paris, un instituteur à la retraite qui se charge de son alphabétisation. Il fait la connaissance d'un de ses compatriotes appelé André. Ce dernier l'invite à adhérer à l'Amicale des Originaires de l'A E F. Dans un rêve N'Gambou voit son compatriote André « entouré d'une foule considérable de vivants et de morts. Et cette foule criait : « « Où est le soleil captif ? Où est le soleil captif ? » » Et cette foule me demandait avec insistance si j'avais rapporté de *M'Putu* [pays européens] le *n'sengele m'bele*, sorte de sabre dépourvu de manche, symbole de la puissance, de la connaissance, du savoir-faire, instrument dont la perte a mis en sommeil toutes les capacités créatrices de mon peuple ».[342] André qui rapporte ce rêve à son acolyte Jean, l'instituteur, apprécie l'éveil de la conscience politique chez N'Gambou. Il le mandate alors à Marseille où N'Gambou doit représenter l'Amicale des Originaires de l'A E F à la deuxième Exposition nationale coloniale.

Au cours de l'exposition, N'Gambou est attiré par les sons du tam-tam qu'il reconnaît. Il court dans la direction d'où proviennent ces sons. Une troupe du Moyen-Congo est en exhibition. Et soudain il rencontre « le

[342] Bemba, Sylvain, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit.*, p. 47.

masque solaire ». N'Gambou perd connaissance. Ce masque qui ne pouvait pas être vu par les non initiés se découvre à un public en quête d'exotisme.

Mampila, une amie d'enfance de N'Gambou, a fait le voyage avec la troupe qui représente le Moyen-Congo. Il apprend par Mampila que son oncle, le chef N'Gantsiobo qui sent sa mort proche, le réclame pour lui donner son « bâton de pouvoir ». N'Gambou décide alors de rentrer au Congo.

Dans une démarche régressive, Sylvain Bemba démonte les symboles de la tradition et laisse entrevoir l'éventualité d'un nouveau départ grâce au pouvoir de l'imagination. Arrivé au quai de Pointe-Noire, N'Gambou est interrogé sur ses activités politiques en France que la milice coloniale locale juge subversives. Il est enrôlé de force dans les travaux de chemin de fer et ses bagages sont confisqués. Il doit y passer trois ans au terme desqueles sa bonne conduite lui vaudra le grade de « capita ». Entre temps, son oncle meurt. Et puisque son véritable héritier n'arrive pas, dans le désespoir, l'oncle remet son bâton de commandement au frère jumeau de N'Gambou.

Des émeutes éclatent à la suite de la révolte des mutualistes contre l'Administration coloniale. N'Gambou n'a pas participé à ces événements au cours desquels on enregistre des morts. Il devient instituteur après les mutineries. S'ensuit une existence terne qui conduit N'Gambou jusqu'à la retraite.

Mampila, l'épouse de Gamboux avec laquelle il a des jumeaux, entend profiter de cette période terne pour reconquérir un mari volage. Ses monologues intérieurs nous font découvrir le « terrible secret » par lequel ils sont liés. Ses souvenirs remontent à un événement trouble : alors qu'elle est

seule en forêt, soudain un homme apparaît. Il déclare qu'il en a assez de voir ses avances toujours repoussées. Cette fois, il doit la tuer et violer son cadavre. Auparavant, il lui fait l'aveu que c'est bien lui et les chefs dévoués à la cause des colons qui ont assassiné le premier mari de Mampila, rebelle à la pénétration coloniale. Mais au moment de passer à l'acte, un coup de feu le tue. Revenue à l'état conscient, Mampila constate que c'est son mari Gamboux qui vient d'abattre son frère jumeau. On organise un procès au terme duquel on retient officiellement la version d'un accident de chasse. Au cours d'une partie de chasse un chimpanzé aurait surgi devant Gamboux ; mais au moment où le coup de feu retentit, la bête se transforme en un homme. Gamboux est déclaré innocent et l'affaire classée.

Le procès est évoqué dans la deuxième partie du roman. Avant sa mort, Félix Gamboux déconseille vivement à ses fils jumeaux de se retrouver ensemble dans la région des Plateaux sans toutefois donner de justification. Cependant, Roland N'Gambou, l'un des fils jumeaux est appelé à se rendre dans cette région pour des raisons de service. En tant que magistrat, il doit enquêter sur la mort d'un jeune intervenue après un rapport adultérin. Le mari lésé qu'on tient pour responsable de la mort du jeune homme trouve également la mort à la suite des sévices corporels que lui font subir les jeunes qui vengent ainsi leur ami. Son frère se rend également dans la même région pour les funérailles de son oncle qu'il croit mort. La rencontre des deux frères jumeaux est fatale à Albert N'Gambou, le plus jeune. La deuxième partie du roman retrace la convergence de deux itinéraires parsemés d'embûches. L'évocation du « soleil » dans la deuxième partie est un appel à la justice sociale.

L'existence chez les Kongo est rattachée au temps cyclique du mythe, au cycle régulier du soleil sur lequel ils ont bâti leur mysticisme. Il en est ainsi du « masque solaire ». Ce « masque solaire », l'ensemble des croyances et des pratiques qui s'y rattachent, la contemplation de *la courbe du soleil*, tout cet univers s'écroule avec la conquête coloniale. Le « masque solaire » est captif, claustré et momifié dans les musées occidentaux. La voix du génie qui parle à N'Gambou lui dit qu'il voit ce masque pour la dernière fois. Sylvain Bemba marque une rupture avec la tradition ainsi que le montre la structure narrative du récit, avec un changement de personnage et un élargissement thématique dans la deuxième partie, dont le renouvellement de générations est un symbole significatif. La portée allégorique du récit trouve sa signification profonde non pas tant dans la mort des personnages, qui ne sont que des parangons d'une mutation profonde, mais dans la mort de la tradition. Cette mort est déjà indiquée dans la démystification et la démythification du « masque solaire» dont le folklore est désormais l'espace d'expression, plus grave encore, sa mise en vitrine dans les musées. Le parcours de N'Gambou rencontre des obstacles qui l'empêchent d'être l'héritier tutélaire de la tradition. Il ne retrouve pas en Occident le « *n'sengele* », symbole de la puissance traditionnelle, mission dont on eut voulu qu'il s'acquittât avec succès ; à vrai dire il ne l'a jamais cherché. Il fait tout simplement un rêve qui lui permet de prendre conscience de l'existence de cet objet sacré qui appartient désormais au passé. Son retour précipité au Kongo est motivé par l'appel de son oncle qui doit lui remettre son « bâton de commandement », qui est encore une fois le symbole de la tradition. C'est précisément son frère jumeau qui hérite de ce « bâton de commandement »,

frère qu'il tue par un malheureux concours de circonstances. Ce meurtre accélère l'avènement d'une histoire dynamique, dans la mesure où il actualise chez le héros la sortie de l'innocence. Il sort du temps cyclique du mythe. Le mal fait perdre le paradis. Le mal, en l'occurrence ce fratricide, est fondateur d'une histoire dynamique dans la mesure où il nous sort de l'éternité reposante du paradis. Il est la rupture radicale qui brise le cordon ombilical avec la nature symbolisé par le rapport que le Kongo entretient avec son environnement, ainsi que le décrit la cosmogonie Kongo évoquée au début du roman. En tuant son frère, le représentant de la tradition, son héritier, il tue la tradition elle-même. Et dans la mesure où ce frère qu'il tue est son jumeau, N'Gambou élimine une partie de lui-même. C'est au prix de ce sacrifice qu'une sortie de l'innocence est possible. Le roman de Sylvain Bemba exploite habilement la corrélation qu'il y a entre la mort symbolique et la mort des personnages. Mais autour de la mort symbolique, celle de la tradition, s'inscrit la problématique de la conscience historique, qui n'a pas toujours été exposée et exploitée clairement afin qu'une nouvelle société viable puisse émerger.

L'effondrement de l'expérience historique traditionnelle suscite des attentes dans le futur d'une expérience historique nouvelle dans les termes d'un progrès ; ou pour reprendre les catégories de Koselleck, « le champ d'expérience » ouvre sur « l'horizon d'attente ».[343] Il n'est que de considérer les titres du roman négro-africain pour voir que la mort symbolique, celle de la tradition, n'a pas engendré d'expérience historique donnant satisfaction aux attentes des peuples en souffrance. Nous avons ainsi: *L'Etat honteux*

[343] Koselleck, Reinhart, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, *op. cit*., p. 311.

(1981), *Longue est la nuit* (1980), *Ville cruelle* (1954), *L'Exil ou la Tombe* (1986), *Le Voile ténébreux* (1985).

L'Aventure ambiguë est certainement le roman qui présente avec plus de force, à nos yeux, l'échec pathétique de restructuration des sociétés africaines. En effet, il est aussi question de mort symbolique dans le roman de Cheikh Hamidou Kane, celle de la société traditionnelle au pays des Diallobé. On peut ici apprécier l'émoi du peuple Diallobé au moment où la Grande Royale convoque l'assemblée des hommes :

« Je viens vous dire ceci : moi, Grande Royale, je n'aime pas l'école étrangère. Je la déteste. Mon avis est qu'il faut y envoyer nos enfants cependant. [...]

- Je dois vous dire ceci : ni mon frère, votre chef, ni le maître des Diallobé n'ont encore pris parti. Ils cherchent la vérité. Ils ont raison. [...]
- L'école où je pousse nos enfants tuera en eux ce qu'aujourd'hui nous aimons et conservons avec soin, à juste titre. Peut-être notre souvenir lui-même mourra-t-il en eux. Quand ils nous reviendront de l'école, il en est qui ne nous reconnaîtront pas. Ce que je propose c'est que nous acceptions de mourir en nos enfants et que les étrangers qui nous ont défaits prennent en eux toute la place que nous aurons laissée libre.[344]

La Grande Royale est le personnage qui, d'emblée, s'ouvre à la vie moderne. Elle défend la cause des valeurs occidentales, à la différence du maître spirituel des Diallobé qui manifeste la réticence et la méfiance. Son propos signe pour ainsi dire l'acte de décès de la société traditionnelle. Il est dit dans le texte que ce personnage concentre dans sa posture et à travers sa figure altière « une page vivante de l'histoire du pays Diallobé. Tout ce que le pays compte de traditions épiques s'y lisait». Aussi, là où son frère, le chef

[344] Kane, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit*., p. 56-57.

des Diallobé, appelle à la tempérance, la Grande Royale tranche avec fermeté.

Mais cette décision qu'elle prend au nom des Diallobé ne peut être élevée au rang d'événement historique que si la communauté tout entière a une pleine conscience et une compréhension totale de ce qui s'y joue au point d'en faire une référence.

Or, l'orientation donnée par la Grande Royale dans *L'Aventure ambiguë* à la société Diallobé n'a pas d'autre portée que le mimétisme : « Il faut aller apprendre chez eux l'art de vaincre sans avoir raison », pour le répéter.

La charge polémique que le guide des Diallobé, Thierno, adresse à La Grande Royale est enveloppée par l'humour. Mais le maître Thierno dénonce le projet de la Grande Royale. Il le trouve sans justification théorique valable. Au chapitre III en effet, se trouvent réunis Le Chef des Diallobé (instance du pouvoir politique) et le maître des Diallobé (instance du pouvoir spirituel) qui statuent sur le devenir de la communauté. L'intrusion de La Grande Royale précipite une décision longtemps différée. Suivons ce dialogue :

- [...] Ce lent vertige qui nous fait tourner, mon pays et moi, prendra-t-il fin ? Grande Royale, dites – moi que votre choix vaudra mieux que le vertige ; qu'il nous en guérira et ne hâtera pas notre perte, au contraire. Vous êtes forte. Tout ce pays repose sous votre grande ombre. Donnez – moi votre foi.
- Je n'en ai pas. Simplement, je tire la conséquence de prémisses que je n'ai pas voulues. Il y a cent ans, notre grand-père, en même temps que tous les habitants de ce pays, a été réveillé un matin par une clameur qui montait du fleuve. Il a pris son fusil et, suivi

de toute l'élite, s'est précipité sur les nouveaux venus. Son cœur était intrépide et il attachait plus de prix à la liberté qu'à la vie. Notre grand-père, ainsi que son élite, ont été défaits. Pourquoi ? Comment ? Les nouveaux venus seuls le savent. Il faut le leur demander ; il faut aller apprendre chez eux l'art de vaincre sans avoir raison. Au surplus, le combat n'a pas cessé encore. L'école étrangère est la forme nouvelle de la guerre que nous font ceux qui sont venus, et il faut y envoyer notre élite, en attendant d'y pousser tout le pays.[345]

La position de la Grande Royale, qui va être décisive au destin de la communauté Diallobé, suscite quelques observations :

1° / La Grande Royale tire argument de ce qui s'est passé autrefois non pas pour le comprendre et l'expliquer mais pour décider de ce qui doit se passer maintenant. Mais que s'est – il passé autrefois ?

[…] Étrange aube ! Le matin de l'Occident en Afrique noire fut constellé de sourires, de coups de canon et de verroteries brillantes. Ceux qui n'avaient point d'histoire rencontraient ceux qui portaient le monde sur leurs épaules. Ce fut un matin de gésine. Le monde connu s'enrichissait d'une nouvelle naissance qui se fit dans le sang et dans la boue.

De saisissement, les uns ne combattirent pas. Ils étaient sans passé, donc sans avenir. Ceux qui débarquaient étaient blancs et frénétiques. On n'avait rien connu de semblable. Le fait s'accomplit avant même qu'on ne prit conscience de ce qui arrivait.[346]

C'est précisément le défaut de compréhension de cette « Étrange aube » qui transforme la lueur qu'elle porte en ténèbres. Et pourtant, le fait qu'« on n'avait rien connu de semblable » devait prévenir l'élite du défaut de convertir la nouveauté dans la langue ancienne. Les conséquences ne sont

[345] Kane, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit*., p. 47.

[346] Kane, Cheikh Hamidou, *Ibid*., p. 59.

pas que de simples paralogismes, mais la voie royale à la mort au bout de cet *itinéraire vers la folie.*

2° / Un événement c'est quelque chose qu'on comprend[347] et non quelque chose qu'on perçoit. Le refus de compréhension de cette « Étrange aube» induit la répétition du tragique. Là où « notre grand-père, en même temps que son élite ont été défaits [...] il faut y envoyer notre élite, en attendant d'y pousser tout le pays ». Cette singulière logique est pour le moins étonnante ! En effet, les Diallobé par l'entremise de la Grande Royale se rendent bien compte que « L'école étrangère est la forme nouvelle de la guerre que nous font ceux qui sont venus » ; le caractère actif des hostilités est perçu mais pas suffisamment analysé et compris. La Grande Royale fait montre d'une incompréhension des événements historiques. Sinon comment comprendre que sans avoir à examiner pour elles-mêmes ce qu'elle appelle « les prémisses du passé » d'un événement d'il y a « cent ans » la Grande Royale en vient à tirer les conséquences, lesquelles conséquences éclaireraient d'un jour nouveau un événement tout aussi nouveau distant du premier de plus d'un siècle ?

3° / Le fait même de penser (sinon la raison) est attribué à titre exclusif aux nouveaux venus. Le Diallobé abdique la prérogative que l'homme a de se servir de son entendement.

[347] Paul Valéry écrit : « nous savons que dans toutes les branches de la connaissance, un progrès décisif se déclare au moment que des notions spéciales, tirées de la considération précise des objets mêmes du savoir, et faites exactement pour relier directement l'observation à l'opération de la pensée et celle-ci à nos pouvoirs d'action, se substituent au langage ordinaire, moyen de première approximation que nous fournissent l'éducation et l'usage. », plus loin : « Un événement qui se dessine en un siècle ne figure dans aucun diplôme, dans aucun recueil de mémoire.» *Regard sur le monde actuel et autres essais*, Gallimard, 1945, respectivement p. 11 et 17.

Notre grand-père, ainsi que son élite, ont été défaits Pourquoi ? Comment ? seuls les nouveaux venus le savent.

Le savoir est devenu l'attribut exclusif des nouveaux venus. Mais parce qu'il s'agit désormais d'« un exclusif » du fait de l'abandon de l'autre (le vaincu), la « possession » unilatérale de la raison qui ne tient plus compte de l'altérité compromet toute possibilité de véritable dialogue avec l'Autre. L'Ethnologie est un discours univoque des dominants sur les dominés.[348]

Ainsi, la révélation d'une « mission civilisatrice » chez les vainqueurs prolonge leur conquête par le canon. La « mission civilisatrice » proclame réduire, sinon éradiquer le champ de l'ignorance. Mais « L'ignorance, observe Finkielkraut, sera vaincue le jour où, plutôt que de vouloir étendre à tous les hommes la culture dont on est dépositaire, on saura faire le deuil de son universalité ; où, en d'autres termes, les hommes dits civilisés descendront

[348] Le développement de l'ethnologie au cours de la période coloniale est essentiellement un discours univoque de l'Occident sur les sociétés dites « primitives ». L'Ethnologie ne permettait pas alors un dialogue avec d'autres cultures. Qu'on songe simplement à ces propos de Ngûgî Wa Thiong'o : « … Aux États-Unis, et partout dans le monde, il existe des experts sur l'Afrique – des historiens, des philosophes et d'autres – qui ne connaissent pas une seule langue africaine… la situation va tellement de soi que les gens pensent qu'ils peuvent devenir experts d'une région sans avoir à se préoccuper des langues africaines. Cela serait inconcevable dans l'autre sens, qu'il puisse par exemple y avoir un spécialiste de l'histoire ou de la philosophie de la France, qui ne fasse aucun effort pour apprendre le français. Et pourtant il va de soi que vous pouvez connaître l'Afrique par la seule langue française, anglaise ou portugaise c'est-à-dire les langues des puissances coloniales… », « Interview », in *Third Word Quaterly*, vol.II, n°4, 1989, p. 250, cité par Jean Copan, *La Longue marche de la modernité africaine*, Paris, Karthala, 1990, p. 15.

de leur promontoire imaginaire et reconnaîtront avec une humble lucidité qu'ils sont eux-mêmes une variété d'indigènes ».[349]

C'est ainsi que la société postconloniale ne peut pas être créditée d'une véritable dynamique de fondation d'une culture nouvelle. Enfin de compt, les indépendances ne sont qu'une vaste ruine :

- sur le plan politique Fama ne retient que « la carte du parti unique ».
- sur le plan familial les indépendances sont aussi stériles que le couple que forment Salimata et Fama.
- sur le plan mystique *Les Soleils des indépendances* nous donnent à lire l'un des plus bouleversant cas de « détournement des catégories ». Voilà que les « dieux » appelés à accomplir le bonheur des hommes sont désormais ceux qui les dévorent. Fama, l'authentique prince Doumbouya, le tout dernier, totem panthère, est sauvagement mordu et déchiqueté mortellement par les caïmans sacrés. Ces caïmans mêmes, au sujet desquels on nous avait pourtant assuré qu'ils protègeraient les authentiques princes malinké jusqu'à la fin des temps. Les « dieux » n'entendent-ils plus rien à la prière des dévots ? Les bêtes qui, les premières, *comprirent* que quelque chose de cataclysmique venait de se produire, répercutèrent, de contrée en contrée, les signes du malheur. En mordant l'authentique Doumbouya, le sacré s'annihilait de lui-même par ce geste. Une aube nouvelle était en gestation.

Mais voilà que la langue littéraire supposée authentifier et magnifier l'expression des bêtes[350] se révèle être un échec, elle n'a pas su penser

[349] Finkielkraut, Alain, *La Défaite de la pensée*, Éditions Gallimard, 1987, p. 81.

l'événement. Puisque le langage n'est pas à la hauteur de l'événement, l'événement s'amortit, s'émousse. Et ayant manqué le moment où aurait pu s'inscrire la césure de l'histoire, la continuité historique engendre des monstres « dans la boue et dans le sang ».[351]

En fait, il s'agit d'un « matin de gésine »[352] qui n'a donné qu'un avorton. De fait, sans avoir achevé sa formation en Occident, projet du reste imparti à la Grande Royale, Samba Diallo est rappelé au pays des Diallobé au moment où intervient la mort du maître Thierno. Mais c'est aussi un appel à la mort, de la mort. Mort qu'effectivement lui donne le personnage le Fou.

Ainsi l'émergence d'une société nouvelle ne succède pas à la mort de la société traditionnelle. Bâtir une société nouvelle et une culture dynamique ne veut pas dire transplanter les éléments d'une culture donnée, les mettre en lieu et place d'une tradition, même morte. Même un mimétisme maîtrisé ne peut donner lieu à de véritables valeurs. Il s'agit plutôt d'évaluer le processus historique du peuple et fonder les conditions de possibilité d'une pensée de la modernité.

L'entreprise de fondation de la nouvelle société à partir d'une conscience historique peut être appréhendée métaphoriquement chez Alioum Fantouré par le passage du « voile ténébreux » - qui symbolise le deuil de la tradition - à « l'archive vierge » où le personnage en tant qu'acteur de l'histoire construit lui-même son devenir. Le legs de l'histoire est constitué

[350] Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, *op. cit*., p. 195 Plus loin : « Et comme toujours dans le Horodougou en pareille circonstance, ce furent les animaux sauvages qui les premiers *comprirent la portée historique* du cri de l'homme, du grognement de la bête et du coup de fusil qui venaient de troubler le matin. » (souligné par nous) p. 200.

[351] Kane, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit*., p. 59.

[352] Kane, *Ibid.,* p. 59.

par les héritiers eux-mêmes. Il nous appartient donc d'écrire notre propre testament (ce qui suppose un projet clairement défini et une langue). Il faut signaler que ce sont ces « sages » - qu'on pourrait pourtant considérer comme des garants des traditions – qui introduisent la rupture entre l'expérience vécue de l'époque traditionnelle et un avenir autre exprimé dans les attentes.

En effet, le testament des aïeux qui fait l'objet de la quête de Mainguai - au demeurant inachevée - dévoile l'héritage des générations nouvelles. Le conseil des sages recommande à Mainguai, le personnage central de Fantouré dans *Le Voile ténébreux*, de retrouver « LE LIVRE DES ANCETRES, la clé du futur ».

Mainguai entreprend la recherche de ce fameux « livre » qui déterminerait le destin de son peuple. Le voyage à travers tout le continent africain dure « sept mois …sept jours ». Le voyage aura permis des rencontres inespérées, la remise en question des certitudes établies, il aura suscité l'étonnement et conduit Maiguai à « LA SOURCE DE CHAQUE CONNAISSANCE », faisant du quotidien la conquête d'un ressourcement de vie. Le voyage de Mainguai à travers le continent nous donne plusieurs enseignements. Sans être exhaustif, nous pouvons relever la découverte « DES NOUVELLES FRONTIERES DE L'ESPERANCE » et « UNE LUMIERE » qui ne cesse de croître en lui. Ainsi, nous dit Mainguai, « JE DECOUVRIS LA BEAUTE ET LE LANGAGE… ». Il fait différentes découvertes. Mais la révélation ultime s'inscrit dans la problématique de la conscience historique et du legs du passé. Car ce qui est appelé « LE TESTAMENT DES ANCÊTRES » par provision est le fruit d'un travail, d'un apprentissage que le narrateur précise :

Si les « Ancêtres » sont à venir, c'est qu'ils ne seraient pas encore.

Ce voyage a mobilisé toutes les ressources : de l'intellect, de la perception sensuelle, olfactive, auditive, les cinq sens sont sollicités en vue de leur emploi sans discrimination et sans hiérarchisation.

Du point de vue strictement syntaxique, le roman de Fantouré quitte la prose et se termine en un poème; procédé que nous retrouverons chez Birago Diop.

Mainguai ne retrouve cependant pas le livre qu'il cherche. Toutefois, le long voyage favorise la prise en compte de l'altérité, et Mainguai gagne en humilité :

> Je n'eus aucune gêne, aucune honte, aucune crainte ou peur d'annoncer à toute l'assemblée que je n'avais pas pu retrouver le LIVRE DES ANCÊTRES. L'imam avait longuement consulté du regard N'Sokho Lahan-Fia, mon terrible oncle, puis se tournant vers moi, m'avait souri. Tout en égrenant son long chapelet, le chef religieux m'a montré un paquet en me disant de l'ouvrir.[354]

A ce moment on établit clairement le constat que ce que Mainguai cherche n'est pas plus ailleurs qu'ici, il le porte du reste en lui. Les sages corrigent de ce fait la perspective malheureuse de la Grande Royale dans

[353] Fantouré, Mohamed-Alioum, *Le Voile ténébreux*, *op. cit*., p. 88.

[354] Fantouré, *Ibid.,* p. 89.

L'Aventure ambiguë : « Il faut aller apprendre chez eux l'art de vaincre sans avoir raison ».[355]

Que découvre Mainguai ?

J'enlevai la première enveloppe, une deuxième, une troisième ; puis une boîte après l'autre encastrées les unes dans les autres; je continuai à déballer jusqu'au moment où se révéla un bloc de parchemins reliés qui avait la blancheur immaculée de la pureté simple.

« Le néant dans mes mains », me dis-je tristement. Je relevai la tête et dis doucement d'une voix tranquille : « Mon Dieu, il n'y a rien d'écrit dans ce livre. C'est le vide absolu sous mes yeux et dans mes mains.» Le sage m'a répondu : « LE CONTENU DU LIVRE DES ANCÊTRES EST DESORMAIS SCELLE EN TOI. C'EST LE TESTAMENT QUE TU AVAIS PERDU EN TE COUPANT DE TES RACINES...MAINTENANT REPRENDS TON CHEMIN POUR RAMASSER A TRAVERS LE CHEMIN DE TA VIE LE RESTE DES PAGES. DIS - TOI BIEN QU'IL SERA DUR ET LONG. IL TE SUFFIRA D'UN RIEN POUR TOUT PERDRE. . SACHE CEPENDANT QUE L'ESPOIR DE L'HOMME, C'EST AUSSI L'HOMME. ON NE PEUT PAS LE SERVIR EN LE DETRUISANT OU EN L'ALIENANT DE SON DROIT D'ÊTRE... »[356]

Ce texte écrit en lettre capitale en plein milieu de l'ouvrage et au cœur de Tombouctou nous invite à reconsidérer la nature de notre rapport au passé.

- On constate que les vaines recherches de Mainguai se trouvent être la condition de la réussite, de la révélation. Une révélation qui n'est plus sur le mode du transcendantal, mais qui se fait à partir des données de l'expérience, de la conscience historique. C'est donc le sujet pensant qui opère des choix en vue de la construction d'un devenir. Nous avons ici, et désormais, selon la formule de Jean-Paul Sartre, « une transcendance

[355] Kane, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit*., p. 47.
[356] Fantouré, Mohamed-Alioum, *Le Voile ténébreux*, *op. cit*., p. 89-90.

tombée dans l'immanence ».[357] Il y a en même temps un déplacement de sens à la notion d'Ancêtre. Sur le plan directionnel, la perspective ne s'oriente plus vers l'originaire mais vers l'avenir. L'Ancêtre n'est pas celui qui a été mais celui qui oriente le progrès, celui qui a la pleine conscience du devenir historique. L'Ancêtre ne se situe pas dans un au-delà transcendantal ; il est le devenir même. L'oxymore contenu dans la formule : « DES ANCETRES QUI SE VEULENT FUTURS » et mis en relief par des lettres capitales dans le texte, souligne fortement que la référence n'est plus le passé mais le futur.

- Le discours du sage – le garant de la tradition – n'impose rien. Il montre simplement le chemin du sens, à la manière du pédagogue qui accompagne l'enfant au lieu où se joue son devenir. Certes, la conscience historique permet de saisir un événement. Mais la possibilité que les choses puissent être autrement demeure. Un événement peut passer inaperçu. Et la possibilité d'un progrès qu'un événement est censé apporter n'est pas garantie. C'est en quoi le sage prévient Mainguai : « IL TE SUFFIRA D'UN RIEN POUR TOUT PERDRE ». Ainsi le testament, livre d'une parfaite blancheur, peut devenir un voile ténébreux, surtout s'il est écrit par « *une écriture de la dysaptitude* ». [358]

La mort symbolique, celle de la tradition, ouvre un « horizon d'attente », celui du « Novum ». De même que la mort réelle devient un

[357] Jean-Paul Sartre, cité par Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 1991, p. 106.

[358] Ngal, Georges, *Création et ruptures en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 26.

élément structurant qui travaille à l'inversion des systèmes mortifères qui minent la vie, de même la recherche du renouveau constitue le leitmotiv qui sanctionne la mort de la tradition. En effet, « Repenser l'émancipation supposerait une nouvelle conception du social et des rapports entre le Sujet et la société ». [359]

Notre intention dans cette partie a été tout d'abord de relever les changements des attitudes devant la mort. Et celui qui nous a paru assez significatif est celui de la *déritualisation* de la mort. Par la suite, nous avons tenté de comprendre comment au niveau des stratégies discursives les romanciers font de la mort un *donné* pourtant polémique : la mort se trouve être le lieu de l'espérance, là où se fonde la confiance en l'avenir. La mort est finalement le point d'appui du renouveau dans le roman négro-africain d'expression française. Elle est l'événement qui discrédite les régimes autoritaires et hâte leur liquidation ; elle permet la restauration du lien social et d'envisager l'avenir autrement.

Nous pouvons dès maintenant faire le bilan de notre parcours. Tandis que dans la première partie le traitement de la mort par le roman nous est apparu comme un tournant décisif, celui de la critique des croyances traditionnelles et de la postulation d'un devenir autre, dans la troisième partie, il s'agira d'examiner la procédure de la représentation de la mort. Elle nous permettra de ressaisir autrement l'eschatologie dans le roman négro-africain d'expression française.

[359] Bidima, Jean Godefroy, *Théorie Critique et modernité négro-africaine. De l'École de Francfort à la « Docta spes africana »,* Publications de la Sorbonne, 1993, p. 82-83.

« Ce qui s'est opéré au niveau de la conscience historique, c'est la reconnaissance d'un curieux programme de « désordre absolu » »[360], un climat de violence où règne la mort. On peut cependant constater que ce sont des foules en délire, dans l'ivresse et le tumulte d'une « tornade de coups de crosses » et où « un sang frais s'échappait des mains des policiers » pour un « maintien d'ordre » qui indiquent au Guide Providentiel un itinéraire qui s'assimile ici à un programme pour un nouveau départ :

Nous voulons reprendre !

Et la foule de répondre :

- L'homme à zéro !
- Reprendre !
- L'Histoire à zéro !
- Reprendre !
- Le monde à zéro ! [361]

Dès lors, s'affirme chez les personnages, et de façon obsessionnelle, le désir de repartir au point de départ et de « reprendre à zéro » selon Nara dans *L'Écart.*

Il faut alors saisir la portée de cet itinéraire qui se trace. Il ne s'agit plus d'un itinéraire vers la folie, mais le cheminement qui, par le truchement de la folie, conduit vers la parole primordiale. C'est que ces foules en délire et ces personnages frappés par la folie nous mènent vers « ce moment historique, où « la vie porte la mort et se maintient dans la mort même »

[360] Ngandu Nkashama, *Ecriture et discours littéraires. Etudes sur le roman africain*, *op. cit*., p. 145.

[361] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit*., p. 39-40 Il faut ici se rendre attentif à l'ironie et au quiproquo entre le Guide Providentiel et le peuple. Tandis que le Guide Providentiel, après la démonstration de force meurtrière de ses sbires, indique à la foule qu'il va reprendre son allocution, la foule, plutôt que d'obtempérer, suggère ce qu'il faut reprendre et où il faut le reprendre. Autrement dit, la foule montre par là que la personne même du Guide Providentiel n'est pas acteur du renouveau puisque ce n'est pas son allocution qu'il faut reprendre mais « l'homme », « l'Histoire », « le monde ».

pour obtenir d'elle la possibilité et la vérité de la parole ».[362] Et cette parole retranscrit ce « chaos non originel » du champ social dans sa réalité même, celle de n'être rien d'autre qu'un processus historique. Ce « chaos non originel » et la mort qu'il engendre se présentent comme des éléments structurants de la parole même. Car, « pour que le langage vrai commence, il faut que la vie qui va porter ce langage ait fait l'expérience de son néant, qu'elle ait « tremblé dans les profondeurs et que tout ce qui en elle était fixe et stable ait vacillé » ».[363] Et c'est dans ce vacillement (celui de Sarzan par exemple) qu'il faut voir la possibilité d'émergence d'une société nouvelle.

Nous avons dit que la folie est l'antichambre de la mort dans le roman africain. Il y a un « itinéraire vers la folie » que les personnages empruntent et à travers lequel s'expriment les spasmes, les contritions et les inhibitions cu mulés, les conflits sociaux et les péripéties dramatiques de l'historique. Mais au bout de cet itinéraire où s'opère le lien entre la mort et la folie se trouve la résolution de l'homme de faire le nœud qui sert de base à la construction historique d'un devenir autre et non plus celui de la mort et de la folie. Il se profile ainsi dans le roman un paradigme du *Retour*. Traçons quelques traits : Samba Diallo rentre en Afrique au bout de son aventure. Mais il s'agit aussi d'un échec de la « stratégie militaire » de la Grande Royale, celle qui consiste à aller « apprendre à vaincre sans avoir raison ». Le projet de la Grande Royale ne permet aux Diallobé ni de construire « des demeures qui durent » ni de « faire des édifices de bois ». C'est ainsi que le retour de Samba Diallo invite à penser une autre stratégie. Les recherches infructueuses de Mainguai le font re-venir au point de départ, mais pour un nouveau départ, plus dynamique encore, puisqu'il s'agit de la problématique de la conscience historique dans *Le Voile ténébreux*. Mainguai hérite significativement des

[362] Blanchot, *De Kafka à Kafka*, *op. cit.* , p. 35.
[363] Blanchot, *Ibid*., p. 38.

archives vierges, il lui appartient désormais d'écrire et d'être acteur de l'histoire. L'introduction de l'archive achève le règne de l'oralité. Mais le changement de support d'informations et d'expression des élaborations sociales de techniques, de pensées et de représentations bouleverse les traditions et dessine un nouveau paysage. Il ne faut cependant pas confondre, comme l'a écrit Jean Copan, modernisation et modernité.[364] Les protagonistes de *L'Errance* s'attellent précisément à actualiser la modernité négro-africaine. Il s'agit d'une lecture-écriture de l'expérience historique négro-africaine où l'exigence théorique doit ouvrir de perspectives nouvelles. Ce retour au point de départ est également entrepris par Nara dans *L'Ecart*. Il réussit à introduire une disjonction entre la folie et la mort puisqu'il parvient à vaincre son angoisse de la mort avant de mourir. Mais l'entreprise de Nara s'inscrit dans un cadre de libération individuelle, du moins dans sa forme achevée et positive. Il faut refonder un nouveau *Pacte* autour duquel un destin collectif peut être envisagé. Cette espèce de contrat social trouve son expression la plus forte chez Sarzan. Précisons qu'il ne s'agit pas d'un retour à la tradition (bien qu'il prenne forme à partir des valeurs séculaires de mort). En effet, le langage par lequel s'exprime cette nouvelle convention, celui de la folie, est d'emblée inintelligible aux gardiens de la tradition. Si ce langage est celui du corps social (le « Souffle des ancêtres »), il appartient à l'intellectuel (ici le Fou) d'être son interprète ; c'est-à-dire celui qui reconstitue les schèmes de rationalité et celui qui le magnifie. Comme nous allons le voir, Sarzan y arrive à partir de ce « retour au pays natal ». Et si l'on admet avec Alioun Fantouré que les « ancêtres sont à venir », il faut alors replacer l'eschatologie négro-africaine strictement dans la dimension prospective de la raison où elle trouve sens et consistance.

[364] Copan, Jean, *La Longue marche de la modernité africaine*, Paris, Éditions Karthala, 1990.

TROISIEME PARTIE

La littérature et la représentation de la mort chez le Négro-africain

Ce qui est indiqué dans le titre de notre troisième partie est le problème de genres dans la littérature africaine moderne. Nous ne le traitons pas. Mais il importe de signaler que « Sarzan » - qui va être le texte qui nous permettra de saisir la représentation de la mort – est un conte d'après Birago Diop, une « nouvelle » selon Bernard Mouralis. Nous savons qu'il s'agit d'un récit qui se termine par un poème sur la mort. Il en est de même de *Le Voile ténébreux*, roman qui s'achève par un poème. La récurrence de ce procédé dans la littérature négro-africaine d'expression française nécessite une nouvelle définition du récit[365] chez les protagonistes de *L'Errance*, qui suggèrent d'aborder autrement les textes négro-africains. En effet, les récits fictifs ici n'obéissent pas toujours aux normes qui déterminent les genres littéraires en Occident. C'est pourquoi il nous a paru judicieux de parler de représentation de la mort dans la littérature négro-africaine d'expression française dans cette troisième partie qui va être le terme de notre recherche.

Notre intention dans les développements qui vont suivre est de montrer que la représentation de la mort dans la littérature négro-africaine moderne se fait à partir de la négation comme forme fondamentale du discours. Nous allons nous appuyer sur un texte de Freud : *Die Verneinung*[366], que Kremer-Marietti considère comme un « texte fondamental, quant à la symbolicité sous toutes ses formes, et quant à la

[365] Ngal, Georges, *L'Errance*, Paris Présence Africaine, seconde édition revue et corrigée par l'auteur, 1999, p. 13.
[366] Freud, « La négation (1925) », in *Résultats, idées, problèmes II 1921-1938*, P U F, 1985, p. 135. Cet article est traduit par J. Laplanche.

position analytique du symbolique ».[367] Nous faisons référence à ce texte pour faire ressortir l'ambivalence de la pensée humaine qui appert dans l'avènement de la représentation. Car, c'est bien cette ambivalence de la pensée (perçue et entretenue) qui se trouve au cœur du système de pensée de la mort chez les Négro-africains, et que la littérature moderne se réapproprie en marquant un écart par rapport à la tradition.

Jusqu'ici, nous n'avons abordé la mort que par rapport à la manière dont elle se manifeste dans le roman. Ainsi la représentation de la mort s'assimile-t-elle à sa mise en scène. La mort apparaît donc comme un donné, quelque chose déjà-là. Il convient maintenant de nous interroger sur l'image même de ce donné mis en scène. Il s'agissait alors d'une étude en surface. Nous allons maintenant descendre d'un cran pour penser la représentation comme *aperception*, à la fois appréhension et saisie intellectuelle de l'objet. Nous devons nous demander comment la représentation induit-elle une approche de l'existence qui donne lieu à des mentalités particulières, des comportements et des mœurs propres à une société donnée.

Tandis que dans la première et la deuxième partie nous avons abordé la mort sur le mode de son apparition, de sa manifestation dans le roman, nous nous intéressons dans la troisième partie à la représentation entendue comme reconstruction analytique du phénomène perçu. Cela implique une analyse du concept « mort » qui nous occupera dans un premier temps. Dans

---

[367] Kremer-Marietti, *La Raison créatrice. Moderne ou Postmoderne*, Paris, Éditions Kimé, 1996, p. 41.

un second temps nous allons tenter d'apporter un éclairage dans la compréhension de l'eschatologie négro-africaine.

CHAPITRE I

La négation de la mort

1. La mort : un concept négatif
2. La négation

Dans la deuxième partie nous avons constaté que l'engagement du roman négro-africain se fondait en dernière analyse sur la négation de la mort, le rejet des systèmes qui causent la mort, la mort étant la forme achevée des répressions aux multiples facettes, des frustrations cumulées. Nous avons indiqué que le paradoxe de ce roman est aussi dans sa tentative de fondation d'un devenir autre autour de la mort. Mais la négation qui va nous occuper dans cette troisième partie est celle que le langage renferne en son sein même et qui se trouve être la condition de sa possibilité. Cela nous permet de rendre compte de la représentation de la mort puisque c'est autour de la mort qu'un nouveau « Pacte », qui implique un agir autre, s'élabore chez Sarzan comme nous allons le voir.

1. La mort : un concept négatif

Une étude sur la représentation de la mort devrait s'interroger sur la nature du concept « mort ». Le concept « mort » nous apparaît comme un concept négatif. Dans notre propos liminaire nous avons défini la mort comme étant le « non- être », le « Négatif ». Nous allons donc voir à travers la reconstruction du mécanisme de la représentation pourquoi la mort ne peut se définir que négativement. Cette reconstruction nous permettra de

comprendre ultérieurement la représentation de la mort chez le Négro-africain ainsi que l'expose la littérature négro-africaine moderne.

Il y a autant de traditions de rites funéraires que d'ethnies en Afrique noire, du reste inégalement reparties sur le continent. Selon la situation géographique (les peuples de la savane, ceux qui habitent la forêt ou la côte) et selon les migrations, les attitudes devant la mort sont différentes. Les traditions négro-africaines se rejoignent cependant sur la visée du système des croyances : il s'agit de l'affirmation d'un au-delà auquel parviendrait le mort alors élevé au rang d'ancêtre par le rite.

Les récits que recueillent ethnologues et anthropologues sur ces traditions proposent des versions différentes, mais ils trouvent leur unité dans un discours plus ou moins cohérent qui articule l'axe du temps qui va de la naissance à la mort en temps cyclique. Plus que les traditions, c'est ce discours même qu'il faut interroger. Celui qui est dépositaire des mécanismes d'une tradition ne détient pas nécessairement la connaissance de leur fondation. Les informations sur « la mort africaine » résultent, bien souvent, d'un exposé qui doit tout au souvenir, le moins infaillible possible, du « sage africain » que le chercheur d'Europe interroge, quand elles ne procèdent pas de la description et de l'analyse des faits culturels authentiques ; c'est-à-dire des manifestations culturelles vécues par le chercheur selon les lois de l'observation participative en anthropologie.

Au sujet justement du discours sur la mort que les traditions africaines développent, René Luneau écrit qu' « On aurait tort de voir dans ces savantes constructions élaborées par la mentalité collective, le seul fruit

d'un imaginaire sans grand rapport avec la réalité de la vie ».[368] Or, la vie évolue. Quelle est donc la part que les évolutions apportent, celle du fond mythique et de l'imaginaire ? C'est dire que les méthodes des enquêtes contiennent déjà, quelquefois, les résultats qui ne restent qu'à être confirmés. On ne peut pas affirmer rigoureusement que l'informateur africain, celui qui peut être considéré comme un érudit dans sa société, se trouve associé au projet de l'ethnologue. On peut donc affirmer que des réaménagements utiles pourraient être apportés.

Un fait peut justifier ces conjectures. Louis-Vincent Thomas rapporte la surprise et l'étonnement de Pairault (Boum-le-Grand), tout disposé à entendre un « sage *gula* (Tchad) » sur les attitudes de ses ancêtres face à la mort. Or, le « sage gula » en vient à la question qui nous semble primordiale : « Mais le nom dont on l'appelle, « mort », sait-on ce qu'on désigne par-là ? »[369] Et l'anthropologue de se retrouver dans une surprise panique ! Il n'a pas prévu une telle réaction. La surprise de l'ethnologue ne se justifie que par le fait que cette interrogation ne rentre pas dans son questionnaire ou son horizon d'attente.

Qu'est-ce donc que la mort ?

La question posée par le « sage *gula* » trouve chez Épicure un examen rigoureux. Épicure développe en effet sa réflexion sur la mort dans la *Lettre à*

[368] Luneau, René, « Que disent de l'au-delà les traditions africaines ? », in *Concilium*, 143, 1979, p. 30.
[369] Thomas, Louis-Vincent, *La Mort africaine*, *op. cit*., p. 78.

Ménécée.[370] Se demander ce qu'est la mort, c'est s'interroger sur ce que ce mot signifie. Et, précisément, c'est le point de départ de la réflexion d'Épicure, qui propose une doctrine du langage. Ainsi la réflexion sur le langage produit une éthique, un *ethos*. Épicure recommande l'observance de cette éthique à Ménécée. Notre rapport aux mots pourrait donc déterminer nos comportements. A ce titre, il y a une différence d'attitude entre Épicure et le « sage *gula* ». Mais il faut au préalable préciser ce qui dans la réflexion sur le langage chez Épicure justifie son éthique. Par la suite, nous allons montrer ce sur quoi repose la différence de représentation de la mort.

Il faut donc accorder un examen tout particulier à la formation des mots et de s'y en tenir si on ne veut pas « parler pour ne rien dire » (parler à vide). Les jugements erronés viennent, selon Épicure, de notre méprise de mots. L'éthique dans la *Lettre à Ménécée* n'advient qu'après la clarification qu'Épicure établit entre présomption et prénotion. C'est parce que la foule confond les *présomptions* avec les *prénotions* qu'elle prend pour vraies des idées fausses. [§ 123-124] Ce passage est à vrai dire elliptique. C'est dans la *Lettre à Hérodote* qu'Épicure développe l'opposition entre présomption et prénotion, opposition dont l'examen conduit à une théorie du langage.

Épicure présente à Hérodote sa lettre comme étant le résumé de tout son système. Réduire en un schéma ce que des ouvrages complets traitent en détail aux fins d'un usage aisé et efficace est la visée qu'Épicure exprime avec une clarté suffisante. La première recommandation qu'Épicure énonce après la présentation de la lettre est d'une importance décisive. Elle permet

[370] Épicure, *Lettres et Maximes*, P U F, coll. « Épiméthée », Texte établi et traduit avec une introduction et des notes par Marcel Conche, 1987.

de comprendre sa réflexion sur la mort dans la *Lettre à Ménécée*. « Il faut en premier lieu, Hérodote, avoir saisi ce qui est mis sous les sons […] Car il est nécessaire que, pour chaque son de la voix, la notion primitive soit sous le regard et n'ait en rien besoin de démonstration ». [§ 37-38]

C'est « sous le regard », et donc du point de vue de l'expérience, que la médiation du mot à la chose se fait. Pour Épicure, il faut toujours saisir les choses sous les mots.

Épicure élabore ainsi une physique de la sensation[371] à partir de laquelle les conditions de possibilité du langage peuvent être pensées. Nommer c'est rendre compte des sensations et des affections. « Car la sensation est critère de la vérité et de l'être » selon Épicure. Nommer revient à caractériser une présence avérée et éprouvée par les sens.

En d'autres termes, Épicure décrit le passage de la prénotion au mot. Et c'est sur cette médiation qui s'établit entre la *prénotion* et le mot que s'organise la réflexion sur la mort.

Si ce qui apparaît ne se manifeste que sur le mode de la fluidité ainsi que l'affirment les partisans d'Héraclite, le langage serait quasiment impossible. En effet, pour qu'il y ait langage, il faut un minimum de constance, un minimum d'uniformité de l'expérience. Cette permanence supposée du phénomène est ce qui constitue le contenu représentatif auquel on associe un concept. Cela implique qu'il n'y a pas de sensation ni même d'impression sans évaluation préalable. Toute perception, même la plus originale, suppose donc une première activité intellectuelle. En réalité

[371] Marcel Conche traduisant le texte d'Épicure fait la note suivante : « La théorie repose sur l'idée que ce qui vaut pour la sensation vaut, analogiquement, pour la pensée », *Épicure*. *Lettres et Maximes*, *op. cit*., p. 149.

aucunne perception, aucune sensation n'est jamais donnée ; elle est le résultat d'une construction. Quand nous disons « table », nous ne sommes pas nécessairement devant une table. Et quand bien même nous aurions devant nous une table, ce ne serait déjà plus une table en soi. Le concept « table » dans notre représentation est déjà une capitalisation de l'expérience réalisée par notre perception. Elle introduit dans le concept un minimum de régularité, de permanence du phénomène observé ou perçu. Les conditions de possibilité d'une sédimentation de l'expérience déterminent les conditions de possibilité du langage. Il y a dans le concept « table » un travail de synthèse, de sédimentation de l'expérience. Nous avons donc au départ deux hétérogènes : le phénomène ou la sensation et le concept. La formation du concept procède à la médiation de ces deux hétérogènes. Ce travail de synthèse se fait par un processus d'anticipation qu'Épicure appelle *prolepsis*[372] ou prénotion. La pré-notion en effet joue le rôle intermédiaire entre la chose éprouvée ou sentie et le mot. Sans doute la prénotion n'est-elle pas encore un raisonnement. Mais elle n'est déjà plus de la pure sensation en raison du travail de synthèse effectué.

C'est cette pensée d'une conformité de l'expérience qui permet à Épicure de proposer une doctrine du langage. C'est sur cet acquis de la *Lettre à Hérodote* que la thèse naturaliste d'Épicure se fonde. Elle se distingue de l'héraclitéisme de Cratyle.

En procédant à une physique de la sensation Épicure peut être rapproché de Thééthète dans le dialogue de Platon qui porte son nom, au

[372] Voir à ce sujet Marcel Conche, *Épicure. Lettres et Maximes*, *op. cit.*, p. 170 et Salem, J., *La Mort n'est rien pour nous. Lucrèce et l'éthique*, Paris, Vrin, 1990.

moment où Théétète affirme : « celui qui sait une chose sent ce qu'il sait et, autant que j'en puis juger en ce moment, la science n'est autre chose que la sensation ». [151d-152b] Épicure surmonte l'aporie que rencontre Théétète, celle de faire éclater toute possibilité d'un langage commun et la menace du relativisme absolu qui attache le savoir aux impressions de chaque individu.

Au contraire, dans le prolongement de la physique de la sensation Épicure met en place un véritable langage de la présence. Dire juste c'est dire la présence de ce qui est dit, c'est-à-dire la tentative de rendre manifeste la présence avérée des sens. Épicure établit ainsi une relation réflexive : la *pré-notion* permet le passage de la sensation au concept. Mais à partir du concept, on devrait toujours retrouver la sensation initiale ; celle que précisément le concept recouvre et dont il est la synthèse. Autrement dit, Épicure pense la vérité en terme de confirmation de l'expérience. Les mots doivent se former à partir d'un remplissage de l'expérience. Ils doivent recouvrir des prénotions, qui permettent la médiation des représentations homogènes aux choses nommées. « Car il est nécessaire que, pour chaque son de voix, la notion primitive soit sous le regard et n'ait rien besoin de démonstration ». [§ 37-38]

Or, le mot « mort », en l'occurrence, est un concept sans sensation primitive perceptible. Nous n'apercevons que le cadavre. La mort est un concept coupé de sa *pré-notion*. En effet, personne n'a jamais fait l'expérience de la mort. Par conséquent, la mort est un concept vide. Pour Épicure il faut toujours faire en sorte que les mots soient renvoyés aux prénotions, qu'on s'en tienne à un discours aux limites de l'expérience ou à un discours qui

dans ses conséquences recouvre une expérience. On ne peut donc pas expliquer – au sens étymologique - la mort. La doctrine du langage dans la *Lettre à Hérodote* annonce donc d'une certaine façon l'éthique dans la *Lettre à Ménécée*.

Il faut s'habituer à penser que la mort n'est rien par rapport à nous puisque, précisément, le concept « mort » est un concept coupé de sa prénotion, c'est-à-dire un concept vide. Il ne recouvre aucune synthèse d'expérience. Ainsi, lorsque Épicure affirme que « la mort n'est rien par rapport à nous », il laisse entendre par là que la mort n'est ni un bien ni un mal, puisque tout bien et tout mal est lié à la sensation. Et la mort étant privation de sensation, elle ne saurait donc nous concerner. Épicure tire doublement la conséquence de la matérialité de l'âme établie dans la *Lettre à Hérodote* et du vide dont se remplit le concept « mort », étant donné qu'il n'a pas de prénotion. En effet, dans la *Lettre à Hérodote,* Épicure à l'inverse de Platon affirme la matérialité de l'âme. L'âme est aussi et surtout le principe qui donne au corps la sensibilité. Lorsque le corps meurt, il perd la sensibilité. Et la mort du corps est solidaire de la mort de l'âme chez Épicure. [§ 63, 64, …68]

Dans la mesure où tout bien et tout mal est lié à la sensation, pour Épicure s'affliger pour ce qui précisément est absence de sensation n'est que sottise. La sottise est du côté de la foule tandis que la vérité, donc la sérénité qui procure la jouissance du présent de la vie et conduit à l'ataraxie, est du côté du sage. Le sage est indifférent à ce qui n'est pas la vie. Il se distingue de la foule qui se méprend sur la plénitude des mots.

A la continuité implicite établie par Platon et Socrate entre vie et mort (la mort devenant synonyme d'au-delà, voire d'éternité), Épicure introduit une rupture qui fait que vie et mort s'excluent l'une l'autre : « quand nous sommes là, la mort n'est pas là, et, quand la mort est là, nous ne sommes plus ». [§ 125-126]

La doctrine du langage retourne le concept « mort » sur son propre vide. La mort n'est « rien pour nous » souligne que nous n'avons de la mort que des effets induits, mais jamais une expérience directe dont on peut rendre compte par la suite. En somme, la mort ne peut se définir par rapport à nous que *négativement*.

La visée de l'éthique dans la *Lettre à Ménécée* est de garantir la sérénité devant la mort. Elle repose sur la doctrine du langage dont les bases sont posées en amont dans la *Lettre à Hérodote*. Définir négativement la mort est précisément ce qui fonde les bases d'une culture qui garantit à l'homme la sérénité (devant la mort) chez le Négro-africain.

Cependant, entre Épicure et le Négro-Africain, s'introduit une nuance essentielle. Car la procédure de formation de concepts, corrélative à l'avènement de la représentation, ne tient compte en définitive chez Épicure que de « la virtualité de la raison théorique ».[373] Dans la reconstitution de la procédure de formation de concepts, et donc de la représentation, Épicure « surestime l'indépendance du raisonnement et néglige la possibilité de l'insanité ».[374] C'est pourquoi Épicure trouve qu'il n'est que sottise de s'affliger pour un événement qui, raisonnablement, ne nous concerne pas.

[373] Kremer-Marietti, Angèle, *La Raison créatrice. Moderne ou Postmoderne*, *op. cit.*, 1996, p. 53.
[374] Choron, Jacques, *La Mort dans la pensée occidentale*, Paris, Payot, 1969, p. 197.

Or, dans l'avènement du langage, l'acte même de nommer fait intervenir simultanément le logique et le pulsionnel. Pour le dire dans les termes de Louis-Vincent Thomas, « l'imaginaire rationnel » entretient un conflit permanent avec « l'imaginaire pulsionnel »[375] régissant le fonctionnement du psychique. Ce que Benveniste a appelé « la fonction du langage dans la découverte freudienne » restaure précisément le pulsionnel tandis qu'Épicure le méconnaît. Et c'est cette restauration du pulsionnel chez Freud qui va maintenant retenir notre attention, car il est à la base du système de pensée de la mort chez les Négro-africains.

2. La négation

On s'accorde à dire, dans l'acte de désignation, que le mot n'est pas la chose. Aussi « le vrai langage, en ce qu'il exprime l'absence, est essentiellement négatif et consiste à nier l'immédiateté de l'objet ».[376] La négation qui va maintenant nous occuper est la négation syntaxique. Il s'agit précisément du rapport entre la négation syntaxique ou la négation dans le discours avec la négation qui a lieu dans l'inconscient, découverte par Freud et que Jean Hyppolite appelle « l'attitude de la négation » ou « la double

[375] Thomas, Louis-Vincent, *Les Chairs de la mort. Corps, mort, Afrique*, Paris, Institut d'Édition Sanofi-Synthélabo, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 2000, p. 47.
[376] Bidima, *Théorie critique et modernité négro-africaine*, *op. cit*., p. 72.

négation ». Ainsi, ce qui nous importe chez Freud c'est cette « double négation » qui montre le fonctionnement ambivalent de « l'imaginaire rationnel » et « l'imaginaire pulsionnel » dans le processus de la représentation.

C'est négativement que le Négro-Africain définit la mort. C'est par le truchement de la négation que la représentation de la mort s'élabore chez lui. La nouvelle de Birago Diop intitulée « Sarzan » [377] est sans doute le texte qui l'illustre le mieux.

Les études récentes consacrées à ce conte l'associent à la maladie, notamment à la maladie mentale. Nous pensons plus particulièrement à la contribution de Bernard Mouralis au cours du congrès « Littérature et maladie en Afrique. Image et fonction de la maladie dans la production littéraire ».[378] Mouralis observe chez les Africanistes « l'association de l'Afrique à la folie ». Du moins est-il amené à constater que « Les textes révèlent ainsi, non la figure de l'Autre, mais, plus simplement, une incapacité ou, pour le moins, une difficulté à penser l'Autre. Ce que traduisent en particulier ces apories significatives et toujours actuelles, dès lors qu'il s'agit de l'Africain : celui-ci est-il primitif ou dégénéré, simple ou complexe, en proie à la transe ou au sommeil ? » Or, plutôt que de les rejeter, les catégories de la folie ou de la maladie ont été réappropriées par

[377] Diop, Birago, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1961.
[378] Bardolph, Jacqueline (sous la direction de), *Littérature et maladie en Afrique. Image et fonction de la maladie dans la production littéraire. Actes du congrès A P E L. A, Nice, septembre 1991*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 1994. L'article de Bernard Mouralis s'intitule : « Le cri de Sarzan et le sommeil de Clarence.» p. 337-348.

les écrivains africains. Ils en font la texture de leurs discours, à partir de laquelle l'Afrique et l'Africain peuvent être pensés (voire pansés).

L'aliénation est en effet le thème majeur de « Sarzan », thème à travers lequel ressort la représentation de la mort chez le Négro-Africain.

Le conte de Birago Diop met en scène Thiémokho Kéita. Soldat, il sert au Sénégal et au Soudan, patrouille en Syrie et fait la guerre au Maroc, puis en France où il est gradé sergent. Démobilisé, il désire cependant demeurer dans l'armée ; il sollicite une reconversion dans « le corps de garde-cercles ou dans le cadre des interprètes » de l'Administration coloniale.

- Non, lui avait dit le Commandant de cercle. Tu rendras davantage service à l'Administration en retournant dans ton village. Toi qui as beaucoup voyagé et beaucoup vu, tu apprendras un peu aux autres comment vivent les blancs. Tu les « civiliseras » un peu ».[379]

Ces informations sont données par le narrateur qui fait le voyage avec le sergent Keita du Soudan jusqu'au Sénégal. La route qui va jusqu'au village du sergent Kéita a un tronçon impraticable. En effet, arrivés à une certaine étape, les voyageurs doivent descendre de voiture et faire le voyage à cheval jusqu'au village. On fête au village le retour de l'enfant prodigue. Au moment où le narrateur se sépare du sergent Kéita, celui-ci lui fait la promesse qu'à son prochain passage il n'aurait plus besoin de son cheval. Le sergent Kéita prend ainsi la décision de construire une route qui donne accès au village.

[379] Diop, Birago, *Les Contes d'Amadou Koumba*, *op. cit*., p. 168.

La période d'un an s'est écoulée au moment où le narrateur revient au village de Dougouba. Il se rend bien compte que la route a été effectivement construite ; le sergent Kéita a tenu parole. Le narrateur aperçoit le sergent Kéita et se dirige vers lui. Mais le sergent Kéita ne répond pas aux salutations du narrateur ; il semble ne pas voir la main que lui tend le visiteur. Son regard hagard se perd dans le lointain. Comme étant dans un état segond, le sergent Kéita profère des paroles qui pour ainsi dire s'adressent à des êtres invisibles :

« *Nuit noire ! Nuit noire !* »

Les villageois rapportent au narrateur les événements qui se sont déroulés pendant l'année écoulée, période au cours de laquelle il ne s'est pas rendu à Dougouba. Le sergent Kéita s'est mis à l'œuvre au moment même où il s'est séparé du narrateur. Pour « civiliser » les siens, ainsi que le lui avait dit le Commandant, il s'attaque aux coutumes qu'il juge rétrogrades. Tout d'abord il contredit les notables qui interprètent son retour inespéré après une très longue période comme un signe de bienfaisance des ancêtres, d'autant plus qu'il revient vivant de la guerre. Évidemment le sergent Kéita soutient qu'il s'agit d'un concours de circonstances qui n'a rien à voir avec l'intervention des ancêtres. Puis, le sergent Kéita trouve « inutile et même idiot » d'honorer les divinités agraires par des sacrifices, étant entendu que l'abnégation au travail suffit. Du reste, il introduit des techniques nouvelles au moment des labours. La production, pense-t-il, serait mieux assurée grâce aux charrues que le Commandant a bien voulu mettre à sa

disposition. Et pour vaincre l'animisme, « Il avait coupé et brûlé des branches du Dassiri, l'arbre sacré, protecteur du village et des cultures, au pied duquel on avait sacrifié des chiens ». Enfin, le sergent Kéita est pour le moins menaçant au cours des cérémonies de circoncision et d'excision, dont les méthodes apparaissent à ses yeux comme des « manières des sauvages ». Il a ainsi malmené les masques qui accompagnent ces cérémonies initiatiques.

Le récit introduit une *analepse*. Nous avons alors un aperçu sur le séjour du sergent Kéita en Europe. Il est rappelé en contrepoint « le carnaval à Nice et les masques hilares ou terrifiants » que le sergent Kéita a vus sans au demeurant manifester du mépris. Dans des églises qu'il avait visitées, étaient exposées « des statuettes de saints et des Saintes Vierges devant lesquelles brûlaient des cierges ». Ces symboles n'ont pas suscité en lui des actes blasphématoires. Or, pour « civiliser les siens », il s'emploie passionnément à briser les symboles de la religion de sa société. Il lui faut éradiquer les croyances et les superstitions, les rites qui honorent la mémoire des morts, les traditions et les actes de langages qui ne sont pas conformes à la « civilisation ».

Une telle témérité ne soulève pas que la désapprobation des villageois. Les ancêtres et les Génies bientôt s'en mêlent :

> Ce fut aux abords du crépuscule que le sergent Thiémokho Kéita eut sa tête changée. Appuyé contre l'arbre-aux-palabres, il parlait, parlait, parlait, contre le féticheur qui avait sacrifié le matin même des chiens, contre les vieux qui ne voulaient pas l'écouter, contre les jeunes qui écoutaient encore les vieux. Il parlait lorsque, soudain, il sentit comme une piqûre à son épaule gauche ; il se retourna. Quand il regarda à nouveau ses auditeurs,

ses yeux n'étaient plus les mêmes. Une bave mousseuse et blanche naissait aux coins de ses lèvres. Il parla, et ce n'étaient plus les mêmes paroles qui sortaient de sa bouche. Les souffles avaient pris son esprit et ils criaient maintenant leur crainte :

Nuit noire ! Nuit noire ! [380]

Les actes sacrilèges du sergent Kéita l'ont conduit à la folie. La démence de Thiémokho Kéita est interprétée par les villageois comme la vengeance des ancêtres et des génies. Il a provoqué leur colère en bouleversant l'équilibre instauré par les traditions. Et l'état second dans lequel se trouve Thiémokho Kéita lui vaut le nom de « Sarzan ». On ironise ainsi sur son grade de sergent et sur l'échec de son entreprise à « civiliser les siens ». Cet échec est à mettre en rapport avec le prologue.

En effet, le conte commence avec l'évocation des conquêtes d'El Hadj Omar. « Le conquérant toucouleur avait fait couper les tresses et raser les têtes des pères de ceux qui sont maintenant les plus vieux du village. Il avait fait trancher le cou de ceux qui ne s'étaient pas soumis à la loi coranique ». Ce rappel d'une conquête guerrière aux méthodes expéditives minimise les actions solitaires de Sarzan et les associe à la vanité. El Hadj Omar a conquis le village par la force et avec une armée qui n'a pas lésiné sur les méthodes sanguinaires de contrainte. Cependant, son entreprise d'imposer l'Islam à des peuples qu'il pensait délivrer de l'animisme s'est soldée par un échec : « les vieux du village ont à nouveau les cheveux tressés. Le bois sacré que les talibés fanatiques avaient brûlé, depuis longtemps, a repoussé et abrite encore les objets du culte, les canaris blanchis à la bouillie de mil ou

[380] Diop, Birago, *Les Contes d'Amadou Koumba, op. cit.*, p. 178-179.

brunis du sang caillé des poulets et des chiens sacrifiés ». On voit par là que l'entreprise de Sarzan ne pouvait se solder que par un échec. Pire, il devient fou.

Le paradoxe c'est que Sarzan à qui échoit le discours de restructuration de la société puisqu'il est mandaté par le Commandant et en raison de son expérience, lui qui a beaucoup voyagé, devient celui qui donne en définitive la leçon du silence. C'est encore lui, celui qui a transgressé les interdits, qui devient le messager des dieux :

> Écoute plus souvent
> Les choses que les êtres,
> La voix du feu s'entend,
> Entend la voix de l'eau
> Écoute dans le vent
> Le buisson en sanglot :
> C'est le souffle des ancêtres.
> [...]

Le conte se termine par un long poème sur la mort. Il y a donc deux textes : le récit qui retrace la vie de Sarzan et les étapes qui jalonnent la voie de la folie et le poème que Sarzan déclame ; c'est-à-dire le discours de la folie.

Les mutations profondes introduites dans la société, en l'occurrence celles introduites par El Hadj Omar et Sarzan, n'émanant pas de la société elle-même n'ont pas résisté au temps. Ce conflit s'appréhende aussi sur le plan de la structure formelle. Le récit passe de la prose à la poésie. L'usage

du chant et de la poésie, qui constituent des formes brèves des textes tout à fait différents de la prose romanesque, révèle la difficulté de mouler dans les genres littéraires essentiellement hérités de l'Occident les textes de la littérature africaine écrite, dont les modalités du discours restent largement influencées par la littérature orale. Il y a une inadéquation entre les genres littéraires hérités de l'Occident et le vouloir dire des créateurs africains.

L'épisode du voyage qui conduit le sergent Kéita du Soudan à son village natal fournit un détail assez significatif. Il s'agit de l'*inversion*. Le sergent Kéita raconte au narrateur les péripéties de la guerre à laquelle il a pris part. Mais le lecteur n'a pas connaissance de ce récit. Le narrateur procède à une ellipse : « le sergent Kéita m'avait raconté sa vie de soldat, puis de gradé ; il m'avait raconté la guerre du Rif du point de vue d'un tirailleur noir, il m'avait parlé de Marseille, de Toulon, de Fréjus, de Beyrouth ». Si le narrateur ne trouve aucun intérêt à nous raconter le récit de la guerre, il estime cependant nécessaire de nous signaler le comportement du sergent Kéita au moment où il évoque les circonstances de la guerre :

> Devant nous, il [le sergent Kéita] semblait ne plus voir la route en « tôle ondulée» faite de branches coupées et recouvertes d'une couche d'argile qui s'en allait maintenant à la chaleur torride et, à la grande sécheresse, en poussière, en une poussière fine et onctueuse qui plaquait sur nos visages un masque jaunâtre, craquait sous nos dents et cachait, dans notre sillage, les cynocéphales hurleurs et les biches peureuses et bondissantes.[381]

[381] Diop, Birago, *Les Contes d'Amadou Koumba, op. cit*., p.169.

Aussitôt un sentiment nostalgique recouvre l'expérience traumatisante de la mort sur le champ de bataille, jamais nommée, mais qui est réellement remontée au conscient. Mais pour autant, cette espèce de mirage qui brouille les images ne s'est pas dissipée. Elle procède concomitamment à une permutation des images en inversant le *Négatif* appréhendé (mais déplaisant et donc non désiré) en des images panoramiques, qui pourraient bien correspondre aux souvenirs agréables d'un touriste :

> Il lui semblait, dans la brume calcinée et haletante, revoir les minarets de Fez, la foule grouillante de Marseille, les immenses et hautes demeures de France, la mer trop bleue.[382]

Cette illusion d'optique semble indiquer les débuts des phénomènes d'hallucinations du héros.

Il faut ajouter à cela la proximité de la mort, car du fait de la destruction du cimetière par les conquérants fanatiques d'El Hadj Omar, « à Dougouba, le cimetière aussi avait disparu et les morts continuaient à vivre avec les vivants ; ils étaient enterrés dans les cases ».[383]

Chez les personnages qui ont participé à la Seconde Guerre mondiale, les souvenirs des champs de bataille sont souvent refoulés. Rares sont les auteurs qui ont décrit ces moments. Dans *Le Soleil est parti à M'Pemba*, un bref passage évoque ces souvenirs sans pour autant décrire les scènes de guerre :

---

[382] Diop, Birago, *Les Contes d'Amadou Koumba, op. cit*., p. 169.
[383] Diop, Birago, *Ibid.,* p. 172.

Aujourd'hui, la guerre était finie. Tournoyait dans leur tête une tribu d'images terribles. Le cauchemar en personne sortant de son refuge en plein jour, sautillant sur des béquilles et dansant au son du tam-tam de l'artillerie déchaînée.[384]

Chez Sarzan, le mécanisme de l'*inversion*[385] qui consiste à tenir hors du champ de l'acceptable la mort s'est déjà opéré pendant le chemin de retour dans son village natal.

Il y a, comme nous l'avons signalé, le récit qui raconte la vie de Sarzan, le bref contexte historique d'une Afrique traditionnelle que le sergent Kéita veut « civiliser » et le processus qui le conduit à la folie, puis le discours de la folie. C'est au moment où Sarzan sent la morsure d'une piqûre mystérieuse au cou que sa raison vacille. Il est désormais le compagnon des chiens et des enfants. Il porte son képi, des vêtements en lambeaux, fait des aller et venues nu-pieds.

Il ne fait aucun doute pour le narrateur que le sergent Kéita est devenu fou. En effet, au moment où le narrateur s'avance vers le sergent Kéita, celui-ci semble ne pas le voir. Il ne répond pas à ses salutations ; il ne lui serre pas la main, son regard est perdu dans le lointain. Le sergent Kéita est désormais un homme étrange. Les villageois l'appellent dorénavant « Sarzan », nom qu'il porte comme un sceau ou une scarification qui « marque » un individu et le détermine dans son nouvel état. Mais ce nom qu'on lui donne et qu'on justifie par son état de démence relève plus encore un processus initiatique.

---

[384] Bemba, Sylvain, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit*., p. 29.
[385] Cf. Durand, Gilbert, « Les symboles de l'inversion », in *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 225.

En effet, en Afrique, après une initiation, il est d'usage que le néophyte acquière un nouveau nom pour authentifier son appartenance à la nouvelle société, sans qu'il renonce nécessairement à son premier nom. En revanche, donner un nouveau nom à un homme au seul motif qu'il serait devenu fou n'est pas une pratique courante. Les villageois affirment que « les Génies », « Les souffles » des ancêtres ont pris l'esprit du sergent Kéita. Il est devenu un autre homme. Et dans la mesure où les ancêtres se sont révélés au sergent Kéita puisqu'il parle désormais leur langue, il reproduit leurs « Souffles », il accède donc à un niveau de connaissance dont seule l'initiation lui donne l'opportunité. Il s'établit ainsi une homologie entre le langage des morts et la folie, et, finalement, la poésie, qui est encore la langue sacrale de l'initié. Et cette langue n'est que poésie :

Écoute plus souvent
Les choses que les êtres
La voix du feu s'entend

Le poème comprend sept strophes, avec un mouvement de progression et de reprise qui fait jouer à certaines strophes et à certains vers un rôle d'anaphore. Cette construction n'est pas sans rappeler la structure cyclique du conte, le principe de renouvellement de générations, l'indissociable couple vie / mort renforcé par la métaphore de l' « Ombre qui s'éclaire et s'épaissit ».

Un vers revient assez souvent, jouant ainsi le rôle d'anaphore :

Les Morts ne sont pas morts

Détaché comme tel, ce vers peut jeter un certain trouble. Il y a là une sorte de « scandale logique ». Nous disons communément qu'on ne peut pas affirmer une chose et son contraire. Grammaticalement ce qui est nié après la copule est précisément ce qui a été affirmé avec solennité puisque « Morts » est écrit avec une majuscule. Sur le plan de la signification, les conditions de vérité de la proposition excèdent le langage-objet pour se situer au niveau d'un métalangage. Gerhard Heinzmann définit le métalangage comme « un langage qui parle sur le langage ».[386] On sait par ailleurs que la psychanalyse propose un discours, un langage sur un autre langage ; le langage de l'analyste interprète le langage du patient. En effet, la psychanalyse dispose d'« une méthode d'investigation consistant essentiellement dans la mise en évidence de la signification inconsciente des paroles, des actions, des productions imaginaires (rêves, fantasmes, délires) d'un sujet ».[387] Et c'est précisément vers la psychanalyse que nous nous tournons, qui, avec Freud, rend compte de la genèse du jugement à partir de la négation. Freud pose en effet la négation comme la forme fondamentale et première de tout jugement.[388]

Or, il y a une analogie de structure entre la négation que pense Freud et la négation chez Birago Diop dans « Sarzan ». Il y a en amont du « ne…pas »[389] dans « Les Morts ne sont pas morts » une autre forme de négation qui intervient dans l'inconscient et qui est fondamentale dans la

[386] Heinzmann, Gerhard, Analyse logique du langage Cours de Philo I Dominante. Université de Nancy 2, Année Universitaire 1996-7, Notes prises par Pierre Édouard Bour, p. 9, Document non publié.
[387] Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit*., p. 351.
[388] Nous avons vu avec Epicure que toute appréhension du donné sensible suppose sa synthèse au moyen de la « pré-notion », qui est au principe de toute conceptualisation. Freud introduit la « Négation » au fondement du langage humain. Et, pour Jean-Paul Sartre, « Il serait donc vain de nier que la négation apparaisse sur le fond primitif d'un rapport de l'homme au monde », *L'Etre et le néant*, Gallimard, Coll. « Tel », 1943, p. 41.
[389] Kremer-Marietti, *La Symbolicité ou le problème de la symbolisation*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 114.

représentation. Cette négation dans l'inconscient indiquée par Freud va nous permettre d'analyser le mécanisme de la représentation de la mort chez le Négro-africain à partir du conte intitulé « Sarzan » de Birago Diop.

Dans sa contribution au Colloque afro-comparatiste de Limoges, Roger Mercier voit en la psychanalyse la discipline capable de cerner la parole de Sarzan. Ainsi peut-il écrire : « Les villageois attribuent sa folie [celle de Sarzan] à la vengeance des génies et des ancêtres, et Birago Diop ne dit rien pour contredire cette explication, qui permet d'ailleurs des effets pathétiques, et donne au conteur l'occasion d'insérer dans son récit un très beau poème sur la vie des morts, mais il est évident que la psychanalyse ramènerait facilement le fait à un phénomène purement naturel ».[390]

C'est donc vers la psychanalyse que nous nous orientons pour élucider ce « phénomène naturel » et, plus précisément, c'est vers Freud que nous nous tournons.

Dans un texte de 1925 qu'il intitule *Die Verneinung*, Freud est amené à réfléchir sur la négation dans le discours et de sa relation avec l'inconscient. Il surmonte la négation syntaxique et la reconduit à sa source. En distinguant la négation interne au jugement de « l'attitude de la négation », Freud dit pouvoir remonter au fondement de tout jugement.

La difficulté du texte de Freud, *Die Verneinung*, autant que son apport à la pensée philosophique ont été relevés par Jean Hyppolite, Jacques Lacan

[390] Mercier, Roger, « Sacré et profane, fonctions et formes du mythe dans les littératures africaines », in *Mythe et littérature africaine*, *Colloque afro-comparatiste de Limoges,* Limoges, mai 1977, p. 27.

et Émile Benveniste. Gilbert Durand[391] a insisté sur le rôle de l'*inversion* dans ce texte de Freud. Julia Kristéva[392] revient sur ce texte énigmatique dans la préface qu'elle consacre à l'ouvrage de Catherine Bouthors-Paillart. Angèle Kremer-Marietti[393] commente de son côté cet étrange texte de Freud en insistant sur la lumière qu'il donne quant au problème de la symbolisation.

Lacan invite Jean Hyppolite et justifie l'intervention de ce dernier au cours de son séminaire par la portée philosophique du texte de Freud. L'interprétation de Jean Hyppolite éclaire l'analyse de Freud, qui situe l'origine de la connaissance en tant que telle dans la « dénégation » :

> Je dirai, poussant mon hypothèse, que pour faire une analyse de l'intellectuel, il ne montre pas comment l'intellectuel se sépare de l'affectif, mais comment il est, l'intellectuel, cette sorte de suspension du contenu auquel ne disconviendrait dans une langue un peu barbare le terme de sublimation. Peut-être ce qui naît ici est-il la pensée comme telle ; mais ce n'est pas avant que le contenu ait été affecté d'une dénégation[394].

Hyppolite traduit, en effet, la *Verneinung* de Freud par « dénégation ». Il s'agit d'une double négation, dont la structure dynamique, par delà la syntaxe, se trouve dans le psychisme. C'est une négation qui n'a pas lieu dans le discours mais en amont. Elle trouve tout simplement le discours et

[391] Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit*., p. 225-233.
[392] Kristeva, préface à *Antonin Artaud. L'Énonciation ou l'épreuve de la cruauté*, Genève, 1997, p. X.
[393] Kremer-Marietti, Angèle, « Freud : *La (Dé) Négation* », in *La Symbolicité ou le problème de la symbolisation*, *op. cit*., p. 225-229.
[394] Hyppolite, « Commentaire parlé sur la « Verneinung » de Freud », in *Figures de la pensée philosophique* I, *op. cit*., p. 388.

en fait son lieu. Elle n'arrive dans le discours qu'après s'être manifestée dans le psychisme.

Le sujet dans sa manifestation langagière à travers le discours qu'il livre au psychanalyste laisse apparaître à la surface quelque chose qui n'advient que par le truchement d'un mécanisme étrange. Freud remplace méthodiquement le « oui » par le « non » chaque fois que le patient est amené à faire une négation :

> Vous allez maintenant penser que je vais dire quelque chose d'offensant, mais je n'ai pas effectivement cette intention ». Nous comprenons que c'est le renvoi, par projection, d'une idée incidente qui vient juste d'émerger. Ou bien « vous demandez qui peut être cette personne dans le rêve. Ma mère, ce *n'est pas* elle ». Nous rectifions : donc c'est sa mère. Nous prenons pour nous la liberté, lors de l'interprétation, de faire abstraction de la négation, et d'extraire le pur contenu de l'idée incidente. C'est comme si le patient avait dit : « certes c'est bien ma mère dont l'idée m'est venue à propos de cette personne, mais je n'ai aucun plaisir à donner crédit à cette idée incidente.[395]

Le psychanalyste opère sur ce que le sujet lui dit. A travers ce discours se dégage un autre langage que lui seul est habilité à entendre. La relation du psychanalyste au sujet est essentiellement langagière. C'est donc par l'écoute du patient que le psychanalyste peut comprendre cet autre langage. Comme Benveniste, on peut être amené à s'interroger : « quel est donc ce « langage » qui agit autant qu'il exprime ? Est-il identique à celui qu'on emploie hors de l'analyse ? »[396] La particularité de ce langage est que son

[395] Freud, « La négation (1925) », in *Résultats, idées, problèmes II 1921-1938*, *op. cit*., p. 135.
[396] Benveniste, Émile, « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », in *Problèmes de linguistique générale I*, *op. cit*., p. 77.

énonciation obéit à une règle essentielle : le patient doit parler sans réticence. La censure est suspendue pour laisser s'écouler une parole libre, un flux verbal que rien n'entrave ni ne contrôle. Notons que c'est bien le cas de Sarzan au moment où il devient fou. Benveniste observe que « Toute la force anarchique que refrène ou sublime le langage normalisé, a son origine dans l'inconscient ». Une parole non refrénée pourrait donc révéler les mécanismes du fonctionnement de l'inconscient. Par le truchement du langage du sujet le psychanalyste accède donc à un autre langage, celui de l'inconscient.

Dans l'ordre de la signification ainsi que le souligne Benveniste, « non c'est non ». Or, l'activité onirique d'après Freud semble ne pas tenir compte de la négation ; elle la méconnaîtrait même : « La manière dont le rêve exprime les catégories de l'opposition et de la contradiction est particulièrement frappante : il ne les exprime pas, il paraît ignorer le « non ». Il excelle à réunir les contraires et à les représenter en un seul objet. Il représente souvent aussi un élément quelconque par son contraire, de sorte qu'on ne peut savoir si un élément du rêve, susceptible de contradiction, trahit un contenu positif ou négatif dans la pensée du rêve ».[397]

Ainsi, la négation dans le discours du sujet pour Freud est « une manière de prendre conscience du refoulé ». La négation est par conséquent constitutive du contenu nié. Quelque chose correspond à ce qui est nié. Quelque chose et « non pas rien » comme le dit Lacan. La négation n'est donc pas seulement la qualité du jugement, elle est sa possibilité. Le sujet s'arrache à ce dont il parle en le niant. En parlant, le sujet a maintenu à

[397] Freud, cité par Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, *op. cit*., p. 79.

distance l'objet de son souhait : « ce n'est pas ma mère ». Parler, c'est dire la chose mais le mot n'est pas la chose. Dans un tout autre contexte, Maurice Blanchot écrit : « La négation ne peut se réaliser qu'à partir de la réalité de ce qu'elle nie ; le langage tire sa valeur et son orgueil d'être l'accomplissement de cette négation ».[398] En affirmant l'inexistence du « non » dans l'inconscient Freud montre que la négation dans le discours du sujet est déjà un parti pris, une affirmation du sujet, un langage qui procède à une représentation du monde. Le sujet en niant que la personne évoquée dans le rêve, en l'occurrence sa mère, sait cependant qu'il s'agit d'elle. Mais, dit Freud, il n'a « aucun plaisir à donner crédit à cette idée incidente ». Or, l'activité psychique a aussi pour but d'éviter le déplaisir.

De même, dire que « Les Morts ne sont pas morts », c'est procéder à l'évitement du déplaisir que cause le principe de réalité. Mais en même temps, c'est prendre conscience de ce qu'on refoule. Bien plus, le langage humain advient « à partir de la tendance destructrice, de cette dénégation qui a la fonction véritable d'engendrer l'intelligence et la position même de la pensée » [399]comme l'écrit Jean Hyppolite.

La *Verneinung* de Freud est un texte très condensé et très dense qui ne tient que sur quatre pages et demie. Sa portée philosophique, Hyppolite la saisit en procédant quasiment à un schéma :

> Essayons de nous représenter la situation.

[398] Blanchot, *De Kafka à Kafka*, *op. cit*., p. 40-41.
[399] Hyppolite, *Figures de la pensée philosophique*, *op. cit*, p. 389.

Première étape : voilà ce que je ne suis pas. On en a conclu ce que je suis. Le refoulement subsiste toujours sous la forme de la dénégation.

Deuxième étape : le psychanalyste m'oblige à accepter dans mon intelligence ce que je niais tout à l'heure ; et Freud ajoute, après un tiret et sans s'expliquer autrement - : « Le procès du refoulement lui-même n'est pas encore levé (aufgehoben) ».

Ce qui me paraît très profond ; si *le psychanalysé* accepte, il revient sur sa dénégation, et pourtant le refoulement est encore là ! J'en conclus qu'il faut donner à ce qui s'est produit un nom philosophique, qui est un nom que Freud n'a pas énoncé ; c'est la négation de la négation. Littéralement, ce qui apparaît ici, c'est l'affirmation intellectuelle, mais seulement intellectuelle, en tant que négation de la négation. [400]

Sur le plan affectif, la négation permet au sujet d'éviter le déplaisir, mais l'objet de ce déplaisir n'est pas supprimé ; il est simplement repoussé dans l'inconscient. Cette opération qui se passe dans le psychisme produit le mécanisme qui permet d'articuler le réel sur le mode d'un choix qui contente le sujet et qui en même temps procède à l'affirmation de l'ego. Il s'établit une différence nette de niveau d'intervention entre l'affirmation et la négation.

En remontant à l'activité du psychisme, la réflexion de Freud conduit à une inversion décisive[401]: la négation n'est pas seulement première par rapport à l'affirmation mais elle est aussi la condition de sa constitution :

Cela nous permet, écrit Lacan, du même coup, de critiquer l'ambiguïté toujours entretenue autour de la fameuse opposition de l'intellectuel et de l'affectif – comme si l'affectif était une sorte de coloration, de qualité ineffable qui devrait être cherchée en soi-même, d'une façon indépendante de la peau vidée que serait la réalisation purement intellectuelle d'une relation du sujet. Cette conception qui pousse l'analyse dans les voies

[400] Hyppolite, *Figures de la pensée philosophique, op. cit*., p. 390.
[401] Deleuze signale la même inversion de la négation qui devient première par rapport à l'affirmation chez Nietzsche. Cf Deleuze, *Nietzsche,* P U F, 1965, p. 25 et 33.

singulières est puérile. Le moindre sentiment singulier, voire étrange, qu'accuse le sujet dans le texte de la séance est connoté de succès sensationnel. C'est ce qui découle de ce malentendu fondamental.

L'affectif n'est pas comme une densité spéciale qui manquerait à l'élaboration intellectuelle. Il ne se situe pas dans un au-delà mythique de la production du symbole qui serait antérieur à la formulation discursive. Cela seul peut nous permettre d'emblée, je ne dis pas de situer, mais d'appréhender ce en quoi consiste la réalisation pleine de la parole ».[402]

Ainsi, peut-on conclure que « l'imaginaire rationnel » et « l'imaginaire pulsionnel » interviennent simultanément dans l'actualisation du langage. En articulant la négation syntaxique à la dénégation dans le psychisme ou à « l'attitude de la négation »[403] qui est précisément la prise de conscience du contenu nié, le sujet expose « au-dehors » le résultat embelli d'un conflit intérieur, donc du « dedans », c'est-à-dire, finalement, une idée qu'il se fait de lui-même, un idéal qu'il se projette puisqu'il écarte le déplaisir. Lacan soutient « que le sujet, dans sa manifestation sous cette forme spéciale qu'est la production d'un discours organisé, où il est toujours sujet à ce processus qui s'appelle la dénégation et où s'accomplit l'intégration de son ego, ne peut refléter sa relation fondamentale à son moi idéal que sous une forme inversée.

En d'autres termes, la relation à l'autre, pour autant que tend à s'y manifester le désir primitif du sujet, contient toujours en elle-même cet élément fondamental, originel, de dénégation, qui prend ici la forme de

[402] Lacan, *Les Écrits techniques de Freud. Le Séminaire- Livre I*, Éditions du Seuil, Texte établi par Jacques-Alain Miller, 1975, p. 95-96.
[403] Hyppolite, *Figures de la pensée philosophique, op. cit*., p. 386.

l'inversion ».[404] C'est que le sujet objective les formes idéales des représentations primitives au moyen de la dénégation. Mais à leur stade primitif ces représentations (dans ses rêves, dans ses fantasmes, ses délires ou tout simplement dans son inconscient) ne sont pas organisées, tout apparaît à l'état brut, sans dissociation ni sélection d'après la thèse que « le rêve paraît ignorer le non ». Leur passage de l'inconscient au conscient intègre un ordre puisque la négation qui en est la cheville ouvrière met hors du champ de l'acceptable ce qui n'agrée pas au sujet. Le passage du champ psychique à la représentation requiert la collaboration des facultés d'aperception (au sens d'appréhension et saisie intellectuelle de l'objet) et du langage.

En effet, le contenu nié a été appréhendé chez Sarzan, mais la représentation demeure inféconde, elle n'ouvre sur rien. L'esprit appréhende le refoulé sans donner lieu à une référence extérieure qui puisse être considérée comme l'objet d'une réalité sensible représentable. La mort ouvre sur une représentation inféconde. L'idée de la mort apparaît à l'esprit sans manifester un état extérieur représentable. La mort est mise en *épochè* dans le psychisme, mais pour laisser se représenter son contraire : les manifestations de la vie.

L'inversion concédée sur le plan syntaxique par la « dénégation », qui a lieu en amont, retourne positivement la mort sur le plan de la signification : la vie a plus de signification, plus de valeur que la mort. Ainsi, chez le Négro-africain, est-il même accordé aux morts la vie !

[404] Lacan, *Les Écrits techniques de Freud*, *op. cit*., p. 100.

Freud explique la permutation du « *non* » en « *oui* » que doit opérer l'analyste par le fait que la négation de l'objet (en l'occurrence la mère) dans le discours du sujet est en même temps la présentation positive de l'objet.

De même, chez Birago Diop, dire que « Les Morts ne sont pas morts », c'est présenter positivement la mort. « L'attitude de négation » chez Sarzan consiste à exclure hors du champ du compréhensible tout ce qui excède ce champ. Il confine la mort dans l'espace de l'inacceptable et la recouvre par les forces de vie :

> Ceux qui sont morts ne sont jamais partis :
> Ils sont dans le Sein de la Femme,
> Ils sont dans l'Enfant qui vagit
> Et dans le Tison qui s'enflamme.
> Les Morts ne sont pas sous la Terre :
> Ils sont dans le Feu qui s'éteint,
> Ils sont dans les Herbes qui pleurent,
> Ils sont dans le Rocher qui geint,
> Ils sont dans la Forêt, ils sont dans la Demeure,
> Les Morts ne sont pas morts.

On voit par là que l'inversion opérée par « l'attitude de négation » (affirmation/négation, mort/vie) renvoie la mort dans le champ trouble du psychisme, la tient en suspension pour ne laisser advenir dans le champ du réel que des représentations qui militent pour l'affirmation de la vie. Et si l'on devait thématiser ces représentations dans la strophe ci-dessus, on pourrait faire ressortir le motif de la naissance dans « le Sein de la Femme », « l'Enfant qui vagit », et la « Terre » ; puis le mouvement et la vivacité et

l'énergie dans le « Tison qui s'enflamme », l'intensité de la vie dans le motif de la luxuriance de «la Forêt » et de sa constance puisque la vie « Demeure » toujours, comme un « Rocher » inaltérable.

Faute d'assurer une représentation objective de la mort, la prise de conscience du refoulé par l'esprit actualise les forces actives pour une stimulation généralisée de la vie.

Les forces de vie se cristallisent autour du « Pacte », pacte à partir duquel les représentations régissent les comportements et les pratiques. Le « Pacte » engendre le lien social et favorise la structuration des normes, des règles, des comportements, des mœurs et des mentalités. L'affiliation est ordonnée par les actes de langage qui rendent manifeste la prise de conscience de la mort au cours du processus de la « dénégation ». Le « Pacte » est finalement un lien fort et fondateur :

> Il redit chaque jour le Pacte,
> Le grand Pacte qui lie,
> Qui lie à la Loi notre Sort,
> Aux Actes des Souffles plus forts
> Le Sort de nos Morts qui ne sont pas morts,
> Le lourd Pacte qui nous lie à la Vie.
> La lourde Loi qui nous lie aux Actes
> Des souffles qui se meurent
> Dans le lit et sur les rives du Fleuve,
> Des souffles qui se meuvent
> Dans le Rocher qui geint et dans l'Herbe qui pleure.

La représentation de la mort chez le Négro-africain n'a pas d'autre référence à indexer au contenu du refoulé, dont la conscience prend acte, que la magnificence de la vie. La prise de conscience de notre mort à venir engendre « le lourd Pacte qui nous lie à la Vie » et que l'homme « redit chaque jour » ainsi que l'affirme le poème.

Ce qui importe dans l'analyse de Freud pour notre propos c'est que *Die Verneinung* rétablit la connexion entre « l'imaginaire rationnel » et « l'imaginaire pulsionnel», au sens où leur fonctionnement simultané et conflictuel se trouve restauré, là où une dé-connexion a permis la valorisation excessive de « l'imaginaire rationnel », donnant lieu à une « hyperrationalisation »[405], d'abord revendiqué par la Modernité, puis contesté par la Postmodernité qui milite pour le retour du refoulé : « l'imaginaire pulsionnel ». Or, le système de pensée de la mort chez le Négro-africain maintient les deux formes de l'imaginaire : « l'*imaginaire rationnel* ou *idéel* qui est d'ordre logico-scientifique et détient avant tout une vertu heuristique » et « l'*imaginaire pulsionnel* […] En relation avec les exigences du moi profond et procédant plus de l'irrationnel que du surrationnel […] C'est un processus vital profondément incrusté dans l'inconscient, qui donne un sens à nos aspirations, à nos désirs, à nos passions, à la violence dominatrice archaïque, et qui nous aide à survivre ».[406] Le Négro-africain, en l'occurrence Sarzan, appréhende bien que « les Morts sont morts » ; mais il n'a aucun plaisir à donner crédit à cette idée. Parce qu'il n'y a pas chez lui une « hyperrationalisation » selon le mot de Kremer-Marietti, plutôt que de

[405] Cf. Kremer-Marietti, *La Raison créatrice. Moderne ou postmoderne*, *op. cit*., p. 15-35.
[406] Thomas, Louis-Vincent, *Les Chairs de la mort. Corps, mort, Afrique*, *op. cit*., p. 47.

penser le Néant, par la médiation de « l'imaginaire pulsionnel », il construit un système qui va le préserver du vertige de la béance de l'après mort.

Les deux formes de l'imaginaire n'adviennent que par le truchement de la double négation comme l'a établi Freud. L'animisme en tant qu'attitude qui consiste à attribuer une âme aux objets est donc subséquent à « l'attitude de la négation », qui est l'élément structurant de notre représentation du monde. L'animisme et les croyances qui se rapportent à la mort sont des réactions plus au moins adaptées, et en tant que telles, elles n'adviennent qu'après l'appréhension de la mort, le mécanisme de « dénégation ». C'est-à-dire le rapport fondamental entre la négation syntaxique et « l'attitude de négation » dans le psychisme. L'affirmation de la survie est une négation de la mort. Nous allons par ailleurs le montrer dans nos développements sur « La pensée de l'au-delà ».

CHAPITRE II

L’eschatologie

1. La mort comme voyage
2. Le roman et la représentation de l’au-delà
3. L’au-delà : un système de pensée

Nous venons de voir que la mort chez le Négro-africain s'appréhende par les deux instances de la pensée humaine : « l'imaginaire pulsionnel » et « l'imaginaire rationnel », à la fois antinomiques et complémentaires. Le monde des Ancêtres que le Négro-africain conçoit par « l'imaginaire pulsionnel », et qui lui assure une certaine quiétude, ne peut résister à la critique de « l'imaginaire rationnel ». Mais face à l'événement de la mort, dont la perception du cadavre est la seule réalité objective, le Négro-africain imagine un système de pensée qui lui fournit un agrément de vie, détournant les tourments qu'engendre l'opacité de l'après mort. Il est tenu pour une évidence que les morts demeurent au Pays des Ancêtres et que la qualité du séjour (bon ou mauvais) dépend de la conduite morale de l'homme au cours de sa vie sur terre. Cette espérance ravive son sentiment religieux et lui donne un certain équilibre. Et cet équilibre est plus important que toutes les preuves de l'au-delà. C'est aussi l'une des raisons qui fait que les romanciers négro-africains rechignent à décrire le fameux Pays des Ancêtres, même fantastiquement. La visée de ce chapitre est donc de montrer que le Pays des Ancêtres n'est qu'un système de pensée.

1. La mort comme voyage

La mort considérée comme un voyage réaffirme la foi en l'au-delà. Pour le vieillard africain, l'anéantissement n'est pas le néant. La mort est pour lui le moyen terme qui permet d'accéder au pays des ancêtres. Il aborde son échéance dans les termes des préparatifs et dispositions que recommande un long voyage. Du reste, la croyance soutient qu'au moment où intervient la mort, le défunt prend sa barque et navigue au-dessus du grand fleuve qui le mène au pays des ancêtres. La « bonne mort » - à la différence de la mort violente qui est plutôt redoutée - intervient donc au terme d'une vie bien accomplie, une vie au cours de laquelle se sont affirmés le souci constant de préserver l'harmonie dans la communauté et le respect de la vie. Il s'agit de mener une vie conforme à l'exigence constante de la vérité et de la justice. L'entrée dans le Pays des Ancêtres est un voyage qui nécessite de longs préparatifs. La mort comme voyage est finalement la forme prisée du mourir chez le Négro – africain. Elle atténue l'effet de surprise et procure à l'individu la sérénité et garantit l'ordre au groupe qui n'a plus qu'à organiser les funérailles.

La mort comme voyage réaffirme la négation de la mort, car cela sous – entend que la mort n'est pas la fin et que la vie n'est que passage. Comme à la fin d'une escale qu'il s'accorde pour ménager ses forces, le voyageur doit reprendre la route. Il arrive que cette mort soit désirée.[407] La foi qui anime

[407] Thomas, Louis-Vincent, *La Mort Africaine*, *op. cit.*, 1982, p. 21 et p. 101.

cette certitude, la possibilité d'une vie dans l'au-delà, conduit bien souvent à des comportements surprenants. Ainsi, peu avant sa mort, *le voyageur* est -il chargé de missions auprès des ancêtres, ce qui allégerait la tâche aux autres le moment venu. Tout se passe comme dans une cérémonie où l'on se dit au revoir ; comme si cette séparation momentanée préludait à des retrouvailles ! La mort du chef des Diallobé dans *L'Aventure ambiguë* est une illustration de cette croyance.

Très significative est donc à cet égard l'évocation faite par le maître Thierno de la mort du chef des Diallobé. Cette évocation est une réponse donnée à La Grande Royale, la sœur aînée du Chef, qui invite à la tempérance le Maître Thierno en charge de l'éducation de Samba Diallo, le héros. La rigueur du maître, selon elle, ne semble pas tenir compte du jeune âge de l'enfant. Les motifs de satisfaction du maître se trouvent être précisément les raisons d'affolement de La Grande Royale : « Cet enfant parle de la mort en des termes qui ne sont pas de son âge ».

Ce rappel de la part du guide spirituel des Diallobé, le maître Thierno, n'est pas qu'une simple évocation du souvenir ; il redéfinit ce que la société Diallobé tient pour valeur essentielle. L'enseignement du maître Thierno n'est pas réductible à la simple formation du caractère, il vise à maintenir la mort comme la valeur fondamentale autour de laquelle se constitue et s'articule l'existence chez les Diallobé. En tant que praxis, c'est-à-dire un ensemble de données pratiques obéissant à un choix délibéré de la société, il s'agit bien d'une politique. D'où l'aspect discutable du choix contre lequel se dresse la Grande Royale. Elle voit dans l'école européenne la possibilité d'un devenir autre. Cependant, après un silence, le maître des Diallobé

reprend l'exposition des circonstances de la mort du chef des Diallobé, qui porte en elle le sens du projet de son enseignement :

- Il a longtemps souffert seul, sans que nul n'en sût rien, car il n'avait rien changé dans son mode d'existence. Un jour, il me fit appeler. Lorsque je parus, après qu'il m'eut longtemps salué, que nous eûmes causé comme à l'accoutumée, il se leva, alla à une malle qu'il ouvrit et en sortit une grande pièce de percale. « Ceci, me dit –il, est mon linceul et je voudrais que vous m'indiquiez la façon rituelle de le tailler. »

Je cherchais son regard. La paix et la gravité que j'y observai anéantirent, dans mon esprit, les vaines paroles de protestation que j'allais prononcer. Je me félicite de les avoir tues, tellement, aujourd'hui encore, je sens en moi leur ridicule, devant cet homme qui dominait sa mort de toute sa stature. »

J'obéis donc et lui donnai les instructions du Livre. Il tailla son linceul de sa propre main. Ayant fini, il me pria de l'accompagner en un lieu retiré de sa demeure, et là, en sa présence, me demanda d'indiquer à son esclave Mbare les gestes et le détail de la toilette funéraire. Nous revînmes dans sa chambre alors et causâmes longuement, comme si la souffrance n'eût pas visiblement martyrisé son corps. Quand je me levai pour partir, il me demanda de bien vouloir l'assister quand viendrait l'heure.[408]

Par les fonctions biologiques qui perdent progressivement de leur vitalité et par la maladie, le chef des Diallobé pressent sa mort. Il sait qu'elle est proche et ne s'en dérobe pas. Au contraire, il se prépare à l'échéance de l'événement de la mort sans crainte ni angoisse. Il ne feint pas de l'ignorer. Il s'apprête à l'événement de la mort avec les soins qu'on accorde à un voyage important. Il s'informe sur la manière dont un linceul doit être apprêté et des gestes rituels que sa religion recommande afin qu'aucune fausse note

[408] Kane, *L'Aventure ambiguë, op. cit.*, p. 36-37.

n'intervienne. Rien ne doit perturber le déroulement de l'événement attendu. Puis vient le moment de l'imminence de la mort :

Deux jours après, on vint me quérir de sa part. Je trouvai une famille silencieuse et consternée, une maison remplie de monde. Votre père était dans sa chambre, étendu sur une natte à terre et entouré de beaucoup de personnes. Ce fut la seule fois qu'il ne se leva pas à mon entrée. Il sourit et, après m'avoir salué, me demanda de réunir tous ceux qu'il avait fait convoquer dans sa maison. « Je les supplie de me dire, avant que je meure, ce que je pourrais leur devoir et que j'aurais oublié de rendre. S'il en est qui conservent le souvenir d'une injustice de moi, qu'on me prévienne et je m'en excuserai publiquement. A tous, je demande que me soient pardonnés les maux particuliers que j'ai pu commettre et le grand mal qui a tenu à ma fonction de chef des Diallobé. Hâtez – vous, s'il vous plait, je vous attends. » - « M'a-t-on pardonné ? » s'enquit-il à mon retour et tout le monde vit l'inquiétude qui l'agita alors. Je répondis que tous avaient pardonné. Il me posa trois fois cette question. Il eut ensuite la force de saluer tous ceux qui étaient autour de lui. Il me demanda mon bras qu'il serra fort, souhaitant que je fisse de même du sien, et mourut en prononçant le nom de Dieu. Grande Royale, ce fut un chef, votre père, qui me montra, à moi qui traduis le Livre, comme il faut mourir. Je voudrais transmettre ce bienfait à son petit neveu.[409]

Le consentement à la mort du chef des Diallobé rappelle les scènes de fins dernières de l'Occident chrétien. Le mourant entouré par les siens s'éteint dans la confiance et aborde l'épreuve de la mort presque sans drame. Il demande pardon pour les fautes qu'il a commises et le personnage du prêtre qui l'accompagne dans ces derniers moments l'absout. Il lui donne les derniers sacrements, viatique nécessaire pour l'autre monde. Ce rituel a été

[409] Kane, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit.*, p. 38.

abondamment commenté par Philippe Ariès. On peut même établir des rapprochements :

> Cela commence par le pressentiment. Roland « sait que son temps est fini » et le laboureur de La Fontaine sent sa mort prochaine. Alors, le blessé ou le malade se couche, il gît par terre ou au lit, entouré de ses amis, de ses compagnons, de ses parents, de ses voisins. C'est le premier acte de cette liturgie publique. L'usage lui laisse alors le temps d'un regret de la vie, pourvu qu'il soit bref et discret. Il n'y reviendra pas plus tard : le temps du congé est terminé.
>
> Il doit ensuite s'acquitter de certains devoirs : il demande pardon à son entourage, ordonne réparation des torts qu'il a faits, recommande à Dieu les survivants qu'il aime, et enfin, parfois, élit sa sépulture ; on reconnaît dans la liste de ces prescriptions le plan des testaments : il prononce à haute voix et en public ce qu'à partir du XIIè siècle il fera écrire par un curé ou un notaire. C'est le second acte, le plus long, le plus important.[410]

Mais la mort du chef des Diallobé intervient dans un contexte islamique. Le fait que le même comportement s'observe dans un contexte chrétien, notamment dans *Le Roi miraculé*, montre qu'il ne relève ni de l'influence musulmane ni de l'influence du christianisme. Face aux vicissitudes de la vie (les sévices corporels que subit Samba Diallo par exemple), et à l'absolu du mal, en l'occurrence la mort, les traditions africaines proposent à l'homme de leur opposer la dignité. Le chef des Diallobé sait que la mort est inéluctable et qu'elle a sur lui un pouvoir absolu. Mais en se montrant digne face à elle, il la domine pour ainsi dire. Le maître des Diallobé souligne que le chef n'avait rien laissé paraître de sa

[410] Ariès, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, *op. cit*., p. 79-80.

souffrance. Il interprète cette stature sublime du chef devant la mort comme la traduction dans les faits de son enseignement théorique, « un bien fait » qu'il doit transmettre au petit neveux du défunt chef.

Il faut se souvenir que le récit de Cheikh Hamidou Kane commence par une scène de violence inouïe que le maître fait subir à l'enfant qui cependant maîtrise sa douleur. Ce motif de la maîtrise de la douleur se répète dans *L'Aventure ambiguë* au moment où le maître surprend Samba Diallo avec des vêtements princiers qui lui ont été offert par la Grande Royale. Il est dévêtu et battu furieusement par le maître Thierno. Samba Diallo ne pleure pas, il ne manifeste pas sa peine et revêt avec indifférence les haillons du plus démuni des disciples que le maître lui donne en échange. La maîtrise de la douleur et des peines de la vie est le thème qui revient dans cette évocation de la mort du chef des Diallobé et que nous retrouvons dans *Le Roi miraculé*(1958)[411] de Mongo Beti.

On pourrait du reste faire une comparaison entre Le Roi Essomba Mendouga de Mongo Beti et le Roi Béranger 1er de Ionesco dans *Le Roi se meurt*, pour montrer que la différence de leur attitude devant la mort tient au fait que l'un a encore un arrière-plan religieux qui lui assure la sérénité. On peut dire que le roi Bérenger 1er de Ionesco dans *Le Roi se meurt* se révolte contre sa condition de mortel. Mais la ruine de son royaume s'accompagne de sa déchéance morale. Plutôt que de « dominer sa mort de toute sa stature », le Roi Béranger 1er perd son flegme. Il s'attache désespérément aux souvenirs, aux gloires passées et se fixe encore des

[411] Mongo, Beti, *Le Roi miraculé*, Paris, Buchet / Chastel, 1958.

objectifs à atteindre et des projets à réaliser. Il veut encore commander à ce qui n'obéit déjà plus à son autorité. Tout conspire contre lui. Le soleil s'est déjà soustrait à sa volonté, son palais se lézarde, ses sujets n'entendent plus ses ordres. Il se rappelle que son corps la veille contrariait alors sa volonté. Du reste, le Roi boite, il clopine sur ce plateau qui subissait naguère le pas énergique de sa démarche martiale. Il va mettre du temps pour comprendre que tout est fini, qu'il n'y a plus rien à faire. Il a peur, il doit faire face à la fissure intérieure. Le courage lui manque, lui qui a remporté des batailles en bravant le danger. Le Roi se fait tout petit. Il est tout simplement pitoyable, à en juger par cette remarque de la reine Marie qui se trouve être le seul personnage à le soutenir dans son désir de survivre : « Il est comme un petit enfant. Il est devenu un petit enfant ». [412]

La reine Marguerite, au contraire, veut assurer au Roi une fin digne. Elle blâme la complaisance de la reine Marie qui, dit-elle, a distrait le Roi de sa véritable œuvre, de son véritable combat. Dès lors la mort apparaît comme le chef-d'œuvre authentique du Roi, celui qui couronne son règne. « Il faut que cela se passe convenablement. Que ce soit une réussite, un triomphe ».[413] Le Roi est dans la situation d'un élève qui passe un examen. Le Roi « passe », au sens où il est en train de mourir et où il subit un examen de passage. Ce passage a même une dimension initiatique dans la mesure où on meurt toujours pour la première fois. Ce qui ferait de lui un grand roi ce n'est pas tant les œuvres qu'il a réalisées mais pour ainsi dire sa sérénité devant la mort ; c'est-à-dire mourir dignement, accepter l'inéluctable, de sorte que la « cérémonie » de sa mort tourne en apothéose.

[412] Ionesco, *Le Roi se meurt*, Édition de Gilles ERNST, Gallimard, 1997, p. 65.
[413] Ionesco, *Ibid*., p. 23.

C'est ainsi que le Médecin lui rappelle sa dernière obligation :

Le devoir de Votre Majesté est de mourir dignement.[414]

Le Roi ne se doute sûrement pas du pouvoir de la mort sur sa personne. Dès lors la pièce de Ionesco peut être comprise comme le temps nécessaire à une sortie honorable du Roi, lui qui s'est mépris pendant son règne sur la méditation sur la mort, sur sa mort, voire l'occultation de la mort. Le temps qui lui est offert avec indulgence pour s'exercer à l'idée qu'il est mortel, qu'il va mourir et obtenir son consentement, comme à un élève à qui on accorde des séances de rattrapage, ne produit pas de résultat décisif. La reine Margueritte décide de plonger le Roi, malgré lui, dans l'*Ombre* qu'il redoute et qu'il ne peut cependant éviter. C'est que « Son royaume intérieur n'est pas à la hauteur, n'est plus à mesure de ses travaux immémoriaux.[…] Il est l'histoire tout entière et il n'a pas d'histoire spirituelle, ce qui le ramène - comme l'homme d'aujourd'hui dont il est la projection synthétique – à l'attitude zéro devant la mort ».[415]

Au contraire, le Chef Essomba Mendouga, roi de la confédération des Essazam se montre manifestement serein face à la mort. Il est le premier personnage qui apparaît dans *Le Roi miraculé*. Il est sur son fauteuil royal au perron de son palais. Pour ses sujets, le Chef passe une journée à peu près ordinaire cependant qu'il lutte contre la mort. Quand vient le soir et que les

[414] Ionesco, *Le Roi se meurt, op. cit.,* p. 59.
[415] Gros, Bernard, *Le Roi se meurt*, Paris, Hatier, Série Profil d'une Œuvre, 1972, p. 36.

hommes du Conseil se réunissent dans la salle de réception du palais comme à l'accoutumée, le Chef tarde à venir. Sa femme Makrita vient annoncer un peu plus tard dans la nuit que le Chef ne viendra pas. L'assistance est prise de panique puisque le Chef n'a jamais été malade de son vivant. C'est qu'au moment même où le Chef recevait comme à l'ordinaire ses administrés ce matin-là, il était pour ainsi dire au seuil de l'autre monde, sans avoir suffisamment franchi la porte. Ni son frère cadet Mekanda, le percepteur d'impôts, qui est pourtant venu rendre compte de l'état de la collecte de l'année en cours ce matin ni le Révérend Père Le Guen, le missionnaire en poste à Essazam, passé annoncer au Chef un déplacement pour un temps relativement court dans les autres hameaux et par la même occasion lui demander s'il avait quelque commission, et pas même ses vingt-trois femmes, personne ne s'est rendu compte des battements de paupières au rythme peu ordinaire, du cliquetis de ses mâchoires et de ses mouvements désormais à la fois peu ordonnés et mécaniques, figé par la fièvre avec les yeux presque hors des cavités et rougis, de tous les signes cliniques d'une mort imminente. Tout comme le chef des Diallobé dans *L'Aventure ambiguë*, le roi des Essazam ne fait rien paraître de sa maladie et de sa souffrance. Et quand, ce jour-là, le Père Le Guen lui fait une plaisanterie qui eut pu paraître déplacée en pareilles circonstances sur sa légendaire bonne santé, le Chef lui répond calmement et avec assurance :

- Eh bien Chef ! toujours en bonne santé ? Le vin de palme, pas vrai ? Le boire avant, pendant et après la maladie ? Pas vrai, eh Chef ?

  Sur quoi il avait l'habitude de partir en éclat de rire. – ainsi fit-il ce jour-là. L'autre, voulant aussi rire, poussa un sourd grognement qui le secoua cruellement.

  Puis, le missionnaire posa l'autre question attendue :

- Chef, les gens ne cessent de raconter que jamais tu n'as été malade. Dis-moi franchement ce qu'il en est ?
- C'est exact, mon enfant ! dit le Chef. C'est exact, je n'ai jamais été malade.[416]

Le Chef donne cette réponse au moment où précisément il se sent mourir.

Vaincu par la maladie, le Chef quitte son palais et regagne la case de sa première femme Makrita pour s'aliter. Alarmée, toute la population se préoccupe de la santé du Chef. Il faut à tout prix le sauver. On lui applique les thérapeutiques connues des Essazam. On accepte même des plantes médicinales provenant des autres tribus. Aucune tentative n'est cependant couronnée de succès. Son état s'aggrave. Quatre jours plus tard, le Chef ne mange ni ne boit, il a même perdu l'usage de la parole. Il rentre dans la phase d'agonie. Les populations des contrées avoisinantes accourent pour lui rendre un dernier hommage. Alerté, sa tante Yosifa quitte son village et se rend à son chevet. Elle est scandalisée par le fait que personne n'a songé à baptiser le Chef peu avant sa mort. Pour que le voyage dans l'au-delà n'ait pas d'encombre, dans une sorte de délire, elle s'applique avec véhémence à verser de l'eau sur le corps du Chef gagné par la rigidité cadavérique et prononce la formule du rite chrétien en la répétant comme dans un songe :

[416] Mongo, Beti, *Le Roi miraculé*, *op. cit*., p. 21.

- Je te baptise au nom de… [417]

Un incident se produit avec les membres du clan qui n'apprécient guère le geste de la vieille femme d'autant plus que le Chef de son vivant, malgré les sollicitations répétées du Révérend Père Le Guen, n'avait jamais consenti à se convertir à la nouvelle religion. Rien n'indique par ailleurs que le baptême chrétien permet l'admission au Pays des Ancêtres, qui pour eux est le terme du voyage de leur souverain. Sur le moment, cet incident est sans importance dans la mesure où la mort du roi est plus que probable. Et les membres du clan sont confiants en ce qui concerne le bon déroulement du voyage de leur Chef au Pays des Ancêtres. Les soins prodigués n'ayant jamais contrarié l'avancée de la maladie, ceux qui sont en charge de les administrer les abandonnent, découragés par l'imminence de la mort. Tout le monde n'attend plus que le dernier soupir du Chef.

Tous ces événements se sont déroulés en l'absence du Père Le Guen. De retour à Essazam, le Père Le Guen entérine le baptême et administre l'extrême-onction au Chef. Cependant, le Père Le Guen repart pour la ville d'Ongola et annonce l'agonie du Chef des Essazam à M. Lequeux, administrateur en chef des Colonies. Il obtient sans difficulté un médecin qu'il réclame. Le diagnostic du médecin confirme en effet la mort imminente du Chef :

- Vraiment plus rien à espérer ?

[417] Mongo, Beti, *Le Roi miraculé*, *op. cit*., p. 63.

- Mon Révérend Père, le Chef sera mort d'ici quelques heures.
- Je vous demande pardon, toubib, dit poliment Le Guen, mais voyez-vous, cela fait des jours, de très longs jours que tout le monde pense cela, qu'on s'attend qu'il meure. Eh bien, il ne meurt pas ! […]
- Au point où il en est, bafouillait le Noir entre deux vigoureuses mastications, au point où il en est, il ne peut pas ne pas mourir. Le pauvre ! que ferait-il autrement ? Remarquez bien, un autre praticien lui accorderait peut-être plus, peut-être moins de temps à vivre encore. Mais, ça ne serait qu'un petit détail, n'est-ce pas ? Le fait essentiel reste : cet homme est incontestablement au bout de son rouleau.[418]

En effet, le jour suivant un autre médecin, cette fois un colonel blanc qui accompagne la délégation conduite par l'administrateur en chef des Colonies M. Lequeux à Essazam, établit le même diagnostic.

Moins incrédules que les missionnaires, les Essazam attachés à leurs croyances pensent que passé un certain délai un homme quoique agonisant ne meurt plus ! Et les péripéties de la maladie du Chef ont fini par leur donner raison. Le Chef peu à peu revient à la vie. Or, le Révérend Père Le Guen ayant entériné le baptême du Chef et lui ayant administré l'extrême-onction a par cela même fait du Chef un chrétien. Cela implique que le Chef, n'étant pas définitivement mort, doit répudier ses nombreuses épouses pour être en accord avec les préceptes de la religion du Père Le Guen. Embarrassé, le Père Le Guen organise des intrigues et obtient la conversion du Chef et la répudiation des nombreuses femmes de ce dernier. Cependant, le Chef devrait garder une seule femme qu'il épouserait devant Dieu, ainsi que le recommandent les préceptes de l'église.

[418] Mongo, Beti, *Le Roi miraculé*, *op. cit.*, p. 116-117.

Le Chef suggère à toutes les délégations venues l'honorer à la mort, et déjà installées, de demeurer dans son royaume jusqu'à la fête de sa guérison, laquelle doit être suivie de son mariage à l'église.

Les familles des épouses lésées demandent réparation de l'affront qui leur a été fait, le Chef ayant répudié ses anciennes femmes sans courtoisie. La population des Essazam ayant doublée, toutes ces péripéties constituent un ferment pour les émeutes qui ont vite fait d'arriver. Les Essazam incriminent Le Père Le Guen qui s'est obstiné à convertir leur Chef et lui font porter la responsabilité de la sédition. La parodie des arrestations organisées par les troupes de l'administrateur en chef des Colonies Lequeux et le simulacre de procès trouvent toutefois un compromis qui ne sied cependant pas au Révérend Père Le Guen. On décide alors que les femmes du Chef, faisant partie désormais des membres à part entière du clan, ne peuvent quitter la confédération des Essazam selon les lois de la tradition. Toutefois, il est permis au Chef d'épouser sa dernière épouse, la plus jeune évidemment, devant Dieu selon son désir. C'est ainsi que le Révérend Père Le Guen, en dépit des menaces de l'administrateur chef des Colonies Lequeux, organise le mariage chrétien du Chef. Le nom chrétien du Chef est *Lazare*. Un rapport de l'administrateur en chef des Colonies Lequeux contraint le Père Le Guen à regagner la Métropole. Il a toutefois le temps d'apprécier avant son départ la supercherie de l'affaire : tout d'abord le Chef ne mène pas sa vie en fonction des préceptes que sa nouvelle religion recommande, trop contraignants à son goût du reste, mais par rapport à la tradition de ses ancêtres ; c'est- à dire qu'il ne rechigne pas aux joies de ce monde. Par la

suite, comble de malheur pour le Révérend Père, *Lazare* répudie ses femmes le jour et partage leur couche la nuit.

Par cet épilogue, Mongo Beti ne stigmatise pas seulement les troubles que l'évangélisation a causés, mais il fait très tôt le constat de l'échec du christianisme en Afrique. Le christianisme ne saurait produire aucune semence s'il ne s'appuie sur la culture des fidèles. Dans la mesure où l'un des piliers de la foi chrétienne est l'espérance en l'au-delà, dont la résurrection du corps du Christ est le témoignage et donc la fin que le fidèle poursuit, il faut s'assurer que les moyens d'y parvenir en tant que doctrine et praxis soient partagés par les peuples chez qui on veut les appliquer. Les théologiens africains ont compris aujourd'hui la nécessité d'établir une connexion entre la doctrine et la culture locale (pour que l'eschatologie chrétienne soit une émanation directe des peuples).

Le roi des Essazam n'a aucune crainte face à la mort. Il ne regrette pas le monde qu'il s'apprête à quitter et ne demande pas de délais supplémentaires. Il n'est cependant pas plus courageux que le Roi Béranger 1er, simplement sa culture dispose encore d'un arrière-plan religieux sur lequel repose sa sérénité devant la mort. Il aborde l'échéance de la mort sans drame. Son impassibilité cache au contraire sa joie d'effectuer le voyage qui lui permettrait de retrouver le légendaire Akomo, ancêtre fondateur du clan :

Ainsi se persuadait-il en ce moment qu'il était au bord de la tombe, que son heure avait sonné, sans le moindre doute et, en même temps, il se consolait de mourir, puisque là-bas il rencontrerait enfin la certitude de descendre d'Akomo. Et de se demander

sérieusement comment un descendant d'Akomo devait se comporter en ces ultimes moments – comment il devait s'y prendre pour remplir de fierté son ancêtre.[419]

Les velléités d'adhésion tardive du Chef à la religion du Père Le Guen ne sont que, dans l'esprit du Chef, le maximum de chances qu'il se donne pour garantir sa rencontre avec Akomo. Cette conception est tout à fait différente de celle du Révérend Père Le Guen :

Toute la soirée, Le Guen fut obsédé par le rêve qui n'avait cessé de l'habiter dès sa première rencontre avec le Chef de la tribu des Essazam et qui, cette nuit-là, prit la forme d'une scène dont les couleurs enchanteresses ravissaient le missionnaire. Il contemplait les voûtes d'un temple splendide, le Christ en Croix ouvrant ses bras à l'Humanité, l'autel au pied duquel un géant d'Afrique se tenait humblement agenouillé, païen honteux de son passé, prêt à brûler ce qu'il avait adoré, ange noir que drapait la blanche robe des convives célestes. Le nouvel élu courbait une tête crépue sous la fine main claire d'un apôtre du Christ, jeune homme au visage buriné, à la taille élancée, au regard extasié et qui ressemblait à Le Guen comme un frère.[420]

Si l'eschatologie chrétienne défend l'idée d'une vie après la mort, elle n'a cependant pas la même représentation de l'au-delà que le Négro-africain.

[419] Mongo, Beti, *Le Roi miraculé op. cit*., p. 24.
[420] Mongo Beti, *Ibid*., p. 26-27.

2. Le roman et la représentation de l'au-delà

Le roman négro-africain d'expression française semble peu bavard sur la représentation du monde où vivent les ancêtres. Il est tenu pour une évidence que les ancêtres vivent dans l'au-delà, qu'ils observent les scènes de vie de tous les jours. Ils ne manquent pas de signaler leur présence par des signes que les vivants interprètent. Il arrive parfois qu'ils fassent entendre leur volonté en rêve. Pourtant, personne n'arrive à caractériser le pays où ils habitent. Le roman de Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, par le titre, indique bien que ce pays existe puisque le mot M'Pemba en langue Kongo veut dire « le pays des morts ». On peut donc s'attendre à ce qu'il caractérise et donne les contours du royaume des ancêtres.

Dans une note, Sylvain Bemba précise que le titre de son roman est un emprunt à la cosmogonie kongo : « selon A. Fu-kilau Bunseki-Lumanisa, le monde apparaissait au Mukongo d'avant la pénétration européenne comme une montagne entourée d'eau. Placé au sommet de la montagne, l'homme pouvait voir le soleil surgir des eaux, monter au-dessus de sa tête, puis être immergé le soir de l'autre côté. Le N'Kongo disait alors : *le soleil est parti à M'Pemba*, M'Pemba étant le royaume des morts, d'où l'astre du jour ressuscitait le lendemain ». C'est donc sur la base du mythe que le roman est construit. Le mythe place l'homme au sommet de la montagne où il observe *la courbe du soleil.*[421] La rotation que décrit la trajectoire du soleil correspond au cycle de renouvellement des générations : les hommes

[421] Titre d'un roman du Gabonais Okouma-Nkoghe, *La Courbe du soleil*, Libreville, Les Éditions Udégiennes, 1983, 238 p.

naissent, vivent et meurent, d'autres générations prennent la relève. La re-naissance perpétuelle du soleil affirme la pérennité de la vie. La vie demeure. La recherche du pays des morts ne donne pas de résultats satisfaisants. La voix du génie lui parle en rêve et caractérise ce royaume en ces termes :

> M'Pemba n'est pas le royaume des défunts. C'est le pays des hommes rusés.[422]

On observe dans le roman une correspondance entre le royaume des morts et l'imagination créatrice, la dimension prospective de la raison, la spiritualité, la sagesse, tout ce qui rend le monde habitable, c'est-à-dire tout ce qui peut rendre la vie agréable sinon supportable. L'au-delà ou le royaume des morts correspond aux éléments rendus disponibles à l'homme grâce à l'exploration des possibilités infinies de l'imaginaire. Le génie qui parle en rêve à N'Gambou n'est rien d'autre que le rêve lui-même.

Le roman de Sylvain Bemba expose le thème bien connu de la dépendance économique et de la sujétion politique des pays africains, d'une Afrique qui n'a plus la maîtrise de son destin. Et si le Soleil est parti à M'Pemba, il n'en reste pas moins que les hommes ont encore ses émanations. Il faut donc le reconquérir par l'imaginaire. Chez l'auteur, il s'agit de réinventer une autre Afrique. Par l'imaginaire, il croit accéder à une autre source de lumière. Le Soleil une fois parti à M'Pemba, les ténèbres ont donc envahi l'Afrique. Et l'on voit bien que c'est par le « régime nocturne »,

[422] Bemba, Sylvain, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit.*, p. 102.

celui du rêve, que l'imaginaire tente d'accéder au pays des morts. Un autre roman aborde cette question de l'au-delà ; il s'agit de *L'Aventure ambiguë.*

Que se passe-t-il au moment où la mort intervient ? D'abord les ténèbres, selon le narrateur de *L'Aventure ambiguë*, au moment où le personnage le Fou porte le coup mortel à Samba Diallo. Puis, « Tout près une voix parla ».[423] Vraisemblablement l'écho de l'autre monde ! Cette « voix » conduit le personnage à un autre régime de connaissance, supérieur pour ainsi dire puisqu'il abolit les apparences et conduit Samba Diallo à la structure ontologique de l'être :

> La mer ! Voici la mer ! Salut à toi, sagesse retrouvée, ma victoire ! La limpidité de ton flot est attente de mon regard. Je te regarde, et tu durcis dans l'Être.[424]

Les étapes pour y parvenir recoupent pourtant les relais d'un itinéraire initiatique. Tout d'abord se dissout le monde des apparences. Le héros doit l'oublier pour s'ouvrir à un monde où la lumière du soleil, celle qui est commune à tout le monde, n'est que pur reflet. C'est à ce prix que, par la suite, le néophyte de naguère voit tous les contraires s'abolir :

- Sois attentif, car voici que tu renais à l'être. Il n'y a plus de lumière, il n'y a plus de poids, l'ombre n'est plus. Sens comme il n'existe pas d'antagonismes…
- Plus loin, plus loin encore…[425]

[423] Kane, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit*., p. 188.
[424] Kane, *Ibid.,* p. 191.
[425] Kane, *Ibid*., p. 189.

La progression achemine vers une re-naissance. Il ne nous est cependant pas décrit la structure géographique de l'au-delà et ses habitants. Si la « voix» qui parle au personnage ne correspond pas à l'écho des râles d'agonies de Samba Diallo, si elle est effectivement une « voix » de l'autre monde, alors nous n'avons que les attributs de l'au-delà. Mais ces attributs ne correspondent pas moins aux prototypes des connaissances ou des savoirs liés à l'initiation, considérée ici comme mode de formation en Afrique. Le personnage projette dans l'au-delà des désirs inconscients et/ou conscients d'un savoir total et d'une connaissance parfaite. Il transfère dans l'au-delà ce qu'il n'a pas pu réaliser dans le monde réel. Sa formation à l'école coranique au pays des Diallobé et les enseignements de philosophie qu'il a suivis en Occident l'ont placé dans une sorte d'indétermination, d'un écartèlement. Et ne pouvant plus jamais trouver la paix dans le monde des vivants, il idéalise l'au-delà. Le monde matérialiste que représente l'Occident dans le roman est en conflit avec l'héritage spiritualiste que le héros a acquis au pays des Diallobé. Le héros vit ce conflit avec plus de saisissement encore en Occident :

- Il me semble qu'au pays des Diallobé l'homme est plus proche de la mort, par exemple. Il vit plus dans sa familiarité. Son existence en acquiert comme un regain d'authenticité. Là-bas, il existait entre elle et moi une intimité, faite tout à la fois de ma terreur et de mon attente. Tandis qu'ici, la mort m'est redevenue une étrangère. Tout la combat, la refoule loin des corps et des esprits. Je l'oublie. Quand je la cherche avec ma

pensée, je ne vois qu'un sentiment desséché, une éventualité abstraite, à peine plus désagréable pour moi que pour ma compagnie d'assurances[426].

La perte de la familiarité avec la mort, qui lui procurait un certain équilibre, le plonge dans une angoisse existentielle. Le complaisant souci de la dissimulation de la mort favorise la psychose. Le héros entreprend la quête de ce compagnon perdu. Ne pouvant plus retrouver la quiétude, il projette dans l'autre monde cette unité de soi désormais ébranlée et qui est la cause de sa perte. La « voix » supposée retentir dans l'au-delà accueille le héros en lui annonçant la fin de son exil. Elle dit pouvoir lui garantir la paix. Après quoi il retrouve l'unité des êtres et des choses dans l'abolition des contraires et des antagonismes. Les aspirations éprouvées dans le monde terrestre s'actualisent dans l'au-delà, ce qui veut dire que cet au-delà n'est autre chose que le lieu des désirs avoués et inconscients rapportés dans l'autre monde. Il n'est guère différent de notre monde, il n'est que sa version sublimée.

Le Roi miraculé de Mongo Beti est l'un des rares romans qui nous donne une représentation de l'au-delà. Le Révérend Père Le Guen qui, persuadé de la mort imminente du Chef lui a donné les derniers sacrements et entériné le baptême fantaisiste de Yosifa, la tante du Chef, se doit désormais de préparer le nouveau converti à une vie conforme aux exigences de sa nouvelle religion, lui qui a échappé à la mort. C'est au cours d'une des nombreuses rencontres avec le convalescent - rencontres dont la visée est

[426] Kane, *L'Aventure ambiguë*, *op. cit*., p. 162.

d'entretenir le Chef de sa nouvelle famille, l'Église et de ses lois - que le Chef entreprît de raconter à son hôte ce qu'il avait vu de l'autre côté :

Bien que l'application de Le Guen dans sa besogne évangélisatrice, fût illimitée, le Chef, qui se montrait peu sensible à ses adjurations, les éludant même souvent avec agacement, ne semblait pas aller vers un renoncement aux joies de ce monde, préférant conter à son ami ce qu'il avait vu de l'autre côté, sa rencontre dont il se rappelait tous les détails, avec ses ancêtres, et même toutes les âmes de la tribu, réunies à cette occasion en une vaste assemblée sous l'égide d'Akomo en personne. Au terme d'une longue palabre, voici ce qu'ils lui avaient dit : « Que viens-tu donc faire ici, toi dont la tribu ne peut encore se passer ? Tu es un vrai fils d'Akomo et c'est avec une joie indicible que nous t'eussions accueilli définitivement parmi nous, cependant, nous autres pouvons attendre. Mais eux ? Que feraient-ils sans toi ? Non, retourne parmi eux, va les retrouver. Nous-mêmes te rappellerons… » Voilà ce qu'ils lui avaient dit en propres termes. Alors, Akomo lui-même, l'ayant pris à l'écart, l'avait consolé : car, pour eux, c'était un dur sacrifice qu'ils lui demandaient en lui disant de revenir dans le monde des vivants plein d'aléas, d'imprévus et de choses inexplicables, sinon insensées. Il revenait de loin, soupirait-il chaque fois en guise de conclusion.[427]

Dès les premiers symptômes de la maladie, le Chef concentre ses efforts sur la rencontre qu'il entrevoit avec l'ancêtre fondateur du clan Akomo. Il faut aussi se souvenir que la maladie ébranle le Chef après une journée ordinaire de travail. Des notables comme à l'accoutumée se réunissent le soir dans la grande salle du Palais et attendent l'arrivée du roi. C'est ainsi qu'ils ont l'habitude de terminer leur journée autour d'un repas. Ajoutons qu'au moment de son agonie le Chef se trouve entouré d'une vaste

[427] Mongo, Beti, *Le Roi miraculé*, *op. cit*., p. 137-138.

assemblée constituée des membres de son royaume et des délégations des pays amis venues lui rendre un dernier hommage. Or, ce que le Chef dit avoir vu dans l'au-delà n'est qu'un univers qui lui est familier : le légendaire Akomo et l'assemblée. Il n'y a aucun élément nouveau dans son témoignage.

S'il n'a pas de regret pour ce monde, il n'en manifeste pas non plus un désintérêt. A ce titre, sa conception de la « cérémonie » diffère de celle du Roi Béranger 1er. La « cérémonie » chez le Roi Béranger 1er pourrait correspondre au succès de « l'examen de la mort », la mort étant considérée comme une épreuve redoutable. Il faut obtenir du Roi Béranger 1er « l'abdication consentie » [428], selon l'expression de Bernard Gros. Le Roi Béranger 1er a perdu la familiarité avec la mort. Il n'a pas pensé à sa propre mort, bien qu'il ait fait périr les autres. Il n'a pas vécu dans l'intimité avec la mort comme autrefois. En effet, écrit Philippe Ariès, « La mort au lit d'autrefois avait la solennité, mais aussi la banalité des cérémonies saisonnières ». [429] Le roi des Essazam retient dans son royaume les délégations venues l'honorer afin de fêter sa guérison. La « cérémonie » est couronnée par le mariage chrétien du Chef. Il s'agit donc d'une célébration de la vie. Plus qu'à un au-delà, c'est à la vie terrestre que le Chef accorde beaucoup plus d'importance. La « cérémonie » se déroule pendant quatre jours au cours desquels les artistes du royaume étalent leur art, quatre jours de bombance et de folie. Elle se solde aussi par des émeutes. Celle de Bérenger 1er dure le temps de l'exécution de la pièce, c'est-à-dire le temps du supplice du Roi. La « cérémonie » du Roi des Essazam est la manifestation de la vie, de ses charmes et de ses laideurs, de son allégresse et de ses conflits. Le Roi des

[428] Gros, Bernard, *Le Roi se meurt op. cit.*, p. 21.
[429] Ariès, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, *op. cit.*, p.48.

Essazam est contemporain de sa mort et de sa vie, à la différence du Roi Béranger 1er à qui le charme des fonctions respiratoires, de la gastronomie, celui des soucis quotidiens aussi, ne se révèlent qu'au moment où la mort le menace. Le roi Béranger 1er a besoin de délais supplémentaires.

3. L'au-delà : un système de pensée

Nous avons vu dans les développements précédents que le roman négro-africain d'expression française ne représente pas l'au-delà. Ce chapitre a pour but de montrer que le Pays des Ancêtres n'est assignable qu'à un système de pensée qui permet au Négro-africain de surmonter l'angoisse de l'existence. Car l'angoisse du « JE meurs [430]» de Kierkegaard va de pair avec la préoccupation de « l'après-mort ». Que devient ce « JE » une fois mort ? Le système de pensée du Négro-africain apporte une « réponse » apaisante : le « JE » qui meurt migre au Pays des Ancêtres ! Mais le Pays des Ancêtres ne correspond pas à un univers tangible représentable. Nous pensons qu'il n'y a pas de « Pays des Ancêtres » qui puisse être matérialisé. Il s'agit plutôt d'un système de pensée de l'au-delà.

Nous allons tenter de le montrer en élucidant le paradoxe de Mainguai, le personnage central dans *Le Voile ténébreux*. Ce paradoxe consiste en ceci que Mainguai qui affirme qu'il n'y a rien après la mort pratique cependant le culte des ancêtres, demande aux ancêtres d'intervenir en sa faveur quand viennent des moments de doute. Nous allons procéder de la façon suivante :

[430] Kierkegaard, cité par Jacques Choron, *La Mort dans la pensée occidentale*, *op. cit*., p. 195.

après avoir rappelé ce que nous désignons par le paradoxe de Mainguai, nous analysons dans un premier temps les chants funéraires, puis dans un deuxième temps nous nous référons au témoignage d'un chef religieux au cours d'une enquête sur les rites funéraires.

La conviction qu'un au-delà existe chez les Négro-africains rencontre cependant des contradictions manifestes. Rappelons une fois encore l'incohérence des attitudes du personnage central de Alioun Fantouré dans *Le Voile ténébreux* quand survient la mort de son père :

> Je me berçais de l'idée que le temps n'avait pas de limite pour nous. Mais voilà, lui [le père] n'a pas résisté aux décennies pour mourir, il s'en est allé en pleine force de l'âge. Disparu à tout jamais.[431]

Mainguai évoque ici la mort de son père. Il se rend compte qu'un homme ne peut pas vivre éternellement. La mort d'un homme clôt alors son existence. On peut soutenir donc que l'au-delà dont il est question est tout autre chose que la possibilité d'entrevoir une vie après la mort. Car dès l'instant où nous mourons, le monde, donc le temps, cesse d'être. Cette « fin de toute chose » n'est pensable que du point de vue du sujet. Quand un homme meurt tout s'abolit par rapport à lui. Cependant l'espèce humaine ne disparaît pas pour autant. D'où l'importance accordée à la procréation, à l'enfant dans les sociétés négro-africaines, qui considèrent le nouveau-né (surtout lorsqu'une naissance intervient au cours des mois qui suivent le décès dans la même lignée) comme le retour de celui qui vient de mourir ! Le nouveau-né serait son substitut. On lui donne parfois le nom du défunt en

[431] Fantouré, *Le Voile ténébreux*, *op. cit*., p. 17.

lui vouant la même déférence. C'est peut-être dans ce sens qu'il faudrait comprendre la croyance à la réincarnation. Ainsi « pour les Batagwenda, la résurrection est associée à la reproduction. Une personne qui meurt laissant derrière elle des enfants, en particulier des garçons, est une personne ressuscitée. Elle n'est pas totalement morte, car quelque chose d'elle continue à vivre dans ses fils. Pour cette raison, on transmet toujours les outils du mort à l'héritier lorsqu'il s'installe ».[432]

On remarquera que dans *Les Soleils des indépendances*, roman dont la première scène s'ouvre sur la mort de Koné Ibrahima, qu'il est plus question des vivants que du défunt à proprement parler au cours de ses funérailles. Le roman montre par la suite que l'un des malheurs du personnage central Fama c'est de n'avoir pas de fils avec sa femme Salimata qu'il accuse de stérilité. En somme, il craint que la grande lignée des Doumbouya soit close avec sa mort. Il n'aurait donc pas de substitut pour perpétuer le nom des Doumbouya.

Cette connaissance empirique que le défunt disparaît « à tout jamais » ne nourrit pas moins certaines considérations culturelles, en l'occurrence le culte des ancêtres, qui affirme leur présence. L'au-delà n'est éprouvé ni par l'expérience ni par l'entendement. Ainsi par un curieux détour, comme par un évitement du déplaisir que cause la mort, le même Mainguai en vient à soutenir une proposition contraire de l'énoncé précédent :

[432] Bamunoba, Y., Adoukonou, K., *La Mort dans la vie africaine*, Paris, Présence Africaine, 1979, p. 102.

Que Dieu veille sur ton âme, mon cher père, car je t'aime. Ainsi écoute-moi, car je sais que tu veilles sur moi, là où tu es maintenant. Écoute… [433]

Sans doute peut-on voir chez Mainguai une certaine influence du christianisme et/ou de la religion musulmane. Mais il pratique effectivement le culte des Ancêtres dès son retour à Tombouctou.

Cette contradiction n'est pas imputable qu'à la fonction de fabulation du roman ; elle est encore plus manifeste dans les rites funèbres. En effet, « les sept chants » qui accompagnent les cérémonies d'inhumation et les funérailles chez les Adja-Fon juxtaposent indifféremment deux conceptions de la mort diamétralement opposées : la conception selon laquelle la mort entérine la fin de notre existence et soutient la non possibilité d'une vie post-mortem ; et la conception selon laquelle il y a une vie après la mort, l'« Au-delà ». Nous reproduisons ici quatre de ces chants dans la traduction française que les auteurs ont proposée.

ENTRE MES MAINS ![434]

Entre mes mains, entre mes mains !
C'est ici que tu le verras tout nu entre mes mains
Je ne vais donc plus le revoir, fils d'Allada
Faisons donc ce qui nous concerne et laissons-le partir
Ah ! si c'était dans une forêt
Seul « Su » et l'hyène peuvent faire pareille chose

[433] Fantouré, *Le Voile ténébreux*, *op. cit*., p. 25.

[434] Ces chants ont été recueillis par Bamunoba, Y. K., et Adoukonou, *La Mort dans la vie africaine*, *op. cit*.,1979.

Entre mes mains, entre mes mains…

TU NE LE VERRAS PLUS

Tu ne le verras plus
Le verras-tu, ton père décédé,
Le verras-tu ?
Tu l'as vu pour la dernière fois.
Si tu vas dans une ville, tu y resteras jusqu'à la nuit,
Oui, jusqu'à la nuit, si tu te rends dans un marché,
Tu y resteras jusqu'à la nuit,
Oui, jusqu'à la nuit, et tu y resteras toi seul,
Tu ne le verras plus, tu l'avais vu pour la dernière fois.

Ces deux chants liturgiques sont adressés plus particulièrement au fils éploré. Le premier chant rappelle non seulement au fils mais encore de façon plus générale au groupe le caractère désarmant de la mort, qui ne laisse aux vivants que le bien maigre pouvoir et devoir d'organiser les rites funéraires. Et c'est au double devoir d'ensevelissement et de solidarité entre les membres du groupe qu'il est invité et qu'il est assisté : « Faisons donc ce qui nous concerne et laissons-le partir ».

Le premier chant a en commun avec le deuxième la certitude que nous ne reverrons jamais un homme qui meurt, ni maintenant ni plus tard, si tant est que cette idée nous effleure l'esprit. « Tu ne le verras plus, tu l'avais vu pour la dernière fois », cette certitude pourrait ici orienter et justifier les rites funéraires dans la perspective de la prévention des deuils pathologiques.

Les deux chants ont quasiment la même structure. Ils affirment de façon formelle l'impossibilité de revoir un homme mort. Si l'on s'en tient au seul contrôle des sens, en l'occurrence la vue, il faut tenir pour illusion l'idée qu'un homme mort revienne à notre perception et que nous puissions le rencontrer. Ceci ressort d'un constat formel. Toutefois, les deux chants jettent un trouble, introduisant une énigme. Notre rapport à la mort n'en reste pas qu'au constat du cadavre, ce « corps inemployable » selon l'expression d'Artaud.

Les vers cinq et six du premier chant sont énigmatiques :

Ah ! SI c'était dans la forêt
Seul « Su » et l'hyène peuvent faire pareille chose !

Le règne animal aurait quelque pouvoir pour « pareille chose ». De quelle chose s'agit-il ? Et pourquoi nécessairement dans une forêt ? Le texte donne peu d'éclairage à ce sujet. Les hommes s'emploient plutôt à faire « partir » le cadavre, à le cacher par décence.

A l'inverse du premier, le deuxième chant donne quelques éléments d'analyse au sujet de l'énigme introduite. Du point de vue de l'organisation générale du chant, l'impossibilité de revoir celui qui meurt est la certitude qui ouvre et clôt le deuxième chant. Mais sourd au sein de cette certitude établie la possibilité de l'affirmation de son contraire. La redondance au deuxième et au troisième vers, l'insistance de l'interrogation montre qu'un doute persiste autour de ce qui est mis en demeure.

Le reverras-tu, ton père décédé ?

Le reverras-tu ?

L'idée que nous ne reverrons jamais un homme mort n'agrée pas aux hommes. D'où des conjectures que l'imagination nourrit avec bonheur tant nous sommes bien plus souvent enclins à infléchir le déplaisir.

Si tu vas dans une ville, tu y resteras jusqu'à la nuit,

Oui, jusqu'à la nuit, si tu te rends dans un marché,

Tu y resteras jusqu'à la nuit,

Oui, jusqu'à la nuit et tu y resteras toi seul,

On remarquera qu'à la différence du premier chant où «Su » et l'hyène auraient le pouvoir de « faire pareille chose », et où l'action se situe dans la forêt, le deuxième chant nous place d'emblée dans l'univers des hommes ; mais aussitôt pour l'associer à la désolation. De jour comme de nuit, en ville ou sur la place du marché, la possibilité de revoir un mort échappe à celui qui s'y aventure pour le rencontrer. Assurément pareil projet se retourne en une errance.

Partir en ville c'est s'engager sur la voie de la recherche. Il s'agit de rechercher celui qui vient de mourir et qui n'a peut-être pas quitté la cité des hommes. Il pourrait se trouver sur la place du marché. Bien qu'il s'agisse d'une voie balisée, elle n'en constitue pas moins un chemin qui ne mène nulle part. Il ne conduit qu'à « la nuit ». Là « toi seul », tu t'éprouveras, de soi à soi, la solitude radicale ; c'est-à-dire la mort. Mais en ce qui concerne celui qui est décédé, « Tu ne le verras plus, tu l'avais vu pour la dernière fois ».

A proprement parler, on ne va pas chercher en ville celui qu'on vient d'ensevelir. L'éventualité d'aller en ville fait suite au doute redoublé du deuxième et du troisième vers. Douter requiert de la part de celui qui doute de l'étonnement, qui rend problématique l'aspect apparent des phénomènes. Ce n'est pas le doute qui pose problème en l'occurrence, mais sa conséquence : aller en ville ou au marché c'est s'exposer à la solitude et à « la nuit ». En d'autres termes c'est affronter la mort sans le réconfort des siens. Ces deux chants sont donc une invitation à la demeure des hommes, à habiter la terre. Ils s'adressent aux vivants, notamment aux fils du défunt, mais ils ne sont chantés que lors d'un décès. La conscience d'être mortel ravivée par l'actualité de la mort de l'autre ressoude le lien social par le rite. Le rite milite pour la surdétermination de la vie. « Pour l'Adja-Fon, le pivot autour duquel s'articulent sa culture et sa religion est la valeur de la Vie(gbê). Ce « gbê » est *puissance et sens* »[435]. Il faut alors préciser qu'il ne s'agit pas d'une surdétermination qui rassemblerait tous les éléments de la nature disponibles à l'homme sous la bannière de la culture pour en faire un « masque que la conscience dresse devant la hideuse figure de la mort, mais bien au contraire comme dynamisme prospectif qui, à travers toutes les structures du projet imaginaire, tente d'améliorer la situation de l'homme dans le monde ».[436] C'est ainsi qu'il faut ressaisir cette attitude sceptique qu'inspire le chant Adja-Fon en opposition à la conception selon laquelle il n'y a rien après la mort et postule en conséquence un au-delà.

[435] Bamunoba et Adoukonou, *La Mort dans la vie africaine*, *op. cit.*, p. 287.

[436] Gilbert Durand, cité par Bamunoba et Adoukonou, *La Mort dans la vie africaine*, *op. cit*., p. 286.

Pourquoi le Négro-africain aspire-t-il à une vie après la mort pensée comme éternité bienheureuse au Pays des Ancêtres?

Cette idée d'une vie après la mort se précise dans le troisième et le quatrième chant :

EN PARTANT

En partant, à qui me confies-tu ?
A quelle personne me confies-tu en partant dans l'éternité ?
Moi, ton fils, je déplore ce délaissement.
La panthère, avant sa mort, confie son petit au buisson.
Le caïman, sentant sa mort prochaine, confie son petit
à la rivière.
La vipère, à l'agonie, confie son petit à un amas de feuilles
sèches.

SACRIFIE EN SA MEMOIRE

Sacrifie en sa mémoire,
Sacrifie en sa mémoire avec largesse,
Plus tard quand tu seras dans l'au-delà
Tu y trouveras ce que tu as sacrifié.
C'est toi fils aîné qui dois présenter les offrandes en mémoire
du défunt,
Il n'y a que toi qui sois qualifié à faire cela en mémoire
de ton feu père,
Car tu trouveras dans l'au-delà ce que tu auras sacrifié.

Sans doute le quatrième chant laisse-t-il entrevoir l'influence du christianisme, si l'on se souvient que la notion du mérite dans la culture

Adja-Fon relève strictement de l'ordre de l'immanence. Dans la culture Adja-Fon et en Afrique noire en général, le fils qui fait des sacrifices pour honorer son père reçoit « un contre-don » immédiat ; c'est-à-dire, comme le notent Bamunoba et Adoukonou, de la considération, des honneurs, des souhaits de santé et de longue vie mais surtout il attend bénéficier de la communauté des funérailles grandioses et les mêmes sacrifices qui le hisseraient au rang de « Vodun » quand interviendra sa mort, c'est-à-dire le rite qui fait de lui un ancêtre. Nous avons ainsi côte à côte et concurremment la conception selon laquelle il n'y a rien après la mort et la conception selon laquelle il y aurait une vie après la mort au Pays des Ancêtres.

C'est donc au fondement de certaines traditions (et non pas à leur mode d'expression scénique) qu'il faut s'en tenir si l'on veut comprendre la pensée de l'au-là chez le Négro-africain ; d'autant plus qu'il n'y a pas de représentation géométrique de l'au-delà, à l'inverse de la conception chrétienne qui décrit le paradis comme un jardin où abondent des fruits, univers peuplé d'anges dans lequel se rassembleront les bienheureux. Son corollaire est l'enfer, une sorte de géhenne qui constitue la destination des les mécréants, tous ceux qui n'auraient pas su mener une vie conforme aux recommandations de la doctrine chrétienne. Cette conception situe le paradis au Ciel. Sans doute peut-on établir des comparaisons et retenir des éléments de ressemblance puisque la conception de la réincarnation chez le Négro-africain opère un partage entre les reprouvés qui du fait de leurs inconduites se réincarneront en bêtes sauvages souvent condamnées à l'errance et ceux qui accèdent au rang d'Ancêtre ou se réincarnent dans le sein de la femme suivant des lois complexes.

Mais en ce qui concerne le pays des Ancêtres, il ne se trouve nulle part. Lorsque les plus inspirés se prêtent à le caractériser, leur imagination ne reproduit que la servile copie du quotidien. Louis Vincent Thomas note : « bien souvent, le « paradis » négro-africain est représenté comme une réplique de la vie réelle ».[437] Ce que Louis-Vincent Thomas appelle « paradis » et que du reste il prend soin de mettre entre guillemet est l'illumination qui rallie les contraires, illumination comme mode de connaissance supérieure que la mort révèle d'après un chant *Fon* (Bénin). Il se trouve parfois que des vieillards saisis par cette « illumination » viennent à désirer avec dévotion leur mort « afin de se régénérer auprès des ancêtres et de se réincarner dans le ventre d'une femme du lignage ». Mais Louis-Vincent Thomas considère une telle « illumination » comme relevant du « mysticisme » ; car si la mort est l'événement qui permet à un homme de passer au grade d'Ancêtre, c'est bien les hommes, les vivants, qui lui donnent sa réalité et sa raison d'être par la parole, parole que le rite consacre. Ainsi chez les *Adja-fon*, le « *Cyodohun* signifie étymologiquement « embarcation des morts » ; [...] ce rite est à la fois celui de la transformation en « ancêtre du chef de lignage décédé » et de la transformation de tous les morts de la dernière génération (à peu près vingt-cinq ans) en *Vodun*, c'est-à-dire en symbole reliant les vivants du lignage avec un Partenaire Invisible ».[438] C'est cette parole qui « transforme » le mort en Ancêtre et tisse un lien avec l' « Invisible ». Autrement dit, l'idée d'Ancêtre est inconcevable sans ce rite puisque l'Ancêtre n'advient que par lui.

[437] Louis-Vincent Thomas, *La Mort africaine*, *op. cit*., p. 79.

[438] Bamunoba et Adoukonou, *La Mort dans la vie africaine*, *op. cit.,* p. 133.

L'étude réalisée par Efoé Julien Penoukou[439] corrobore l'idée que le Pays des morts ne peut se comprendre qu'en l'intégrant dans un système de pensée particulier. Nous n'évoquons ici que l'entretien que Togbevi, oncle de Penoukou, a accordé à l'auteur. Cet entretien a l'avantage de présenter des questions directes et des réponses précises. Nous introduisons maintenant les analyses du chef religieux Togbevi pour rendre explicite l'idée que le Pays des morts ne correspond qu'à une ruse de « l'imaginaire pulsionnel ». Penoukou procède par questions-réponses. Et nous pouvons par exemple relever les questions n° 3 et 5

- ***Question 3*** : Ameke ne yi gbidigbidia, afidé mù lè b'é, và yi
  Ci nà ? Fiké lè nyi kuwodé wo ?
  (celui qui est parti définitivement, ne va-t-il pas rester quelque part ? Où c'est le Pays des morts ?)

Nous reproduisons ci-dessous le texte en Mina et la traduction faite par l'auteur :

[439] Efoé Julien Penoukou, *Foi chrétienne et compréhension africaine. Pour une herméneutique mina de la mort et de la résurrection à partir d'une analyse critique de I Co. 15* », Thèse de Doctorat 3è cycle, Institut Catholique de Paris, U F R, Paris, février 1972.

Réponse	Réponse
Kuwode mù le àfidekpekpe o	*Le pays des morts n'est nulle part.*
Mià uto gbo kpoè fie	*Ce n'est que chez nous ici que se trouve le*
Ke kuwode lè	*pays des morts* ;
Mià uto gbo fiè yé	c'est ici chez nous que
Kwode lè	se trouve le pays des morts ;
Kuwodo mu lè	le pays des morts n'est pas
Mawu gbo wo,	auprès de Mawu,
agbe yé lè	C'est la vie qui est auprès de Mawu ;
Mawu gbo	c'est auprès de nous ici que
Mià uto gbo fiè yé	se trouve le pays des morts ;
Kuwode lè	si tu t'en vas seulement
Wo le yiyi o kpoà	tu t'en iras indéfiniment ;
à non yiyi o kpoà	le marché qui est marché (tout
A non yiyio kpo kakakaka	marché)
àsi ke gbe nyi asi	
kè wo sè kpoa	dès que tu l'apprends
woà non yi asià	tu iras (continuellement) à ce marché
kuwode mu le	Le pays des morts ne se trouve
afridé kpekpe wo	nulle part
àgbeto me ké	c'est parmi les hommes que se trouve le
kuwode lè	Pays des morts.

La réponse de Togbevi est formelle, « le Pays des morts ne se trouve nulle part ». Cela voudrait dire que tout en affirmant que le mort migre au Pays des Ancêtres, il a conscience que ce pays n'existe pas. Il n'en reste pas moins que les rites funéraires qui installent le mort au Pays des Ancêtres sont rigoureusement pratiqués. Et l'interlocuteur de Togbevi, à bon droit, en vient à poser la question cinq :

Question 5 **:** Né àfidé mù le woà, nukena yé wo lin na Asen wo ?

(s'il n'y a plus un ailleurs, pourquoi dresse-t-on « Asen » ?)[440]

Les *Asen* constituent l'ensemble des rites funéraires dont l'installation du mort en Ancêtre est une cérémonie importante.

[440] Penoukou, *Foi chrétienne et compréhension africaine*, *op. cit*., p. 72.

Réponse	Réponse
Ma du nu	Je vais manger
mia dù nù	Nous allons manger
Asen à, mia hù gbo	Asen, c'est, je vais tuer un mouton
mà du nù yé	Je vais manger
Togbe de mùgba le fubnu wo	*aucun Ancêtre n'est plus là*
	C'est à cause du manger que
Nùdùdu uti yé	les Ancêtres ont fait
Togbewo do Asen do	jusqu'à ce qu'il devienne
Kaka kpoà é tro zù	vodu pour nous
Vodu na mi	

Penoukou commente ainsi les réponses de son oncle :

Troisième volet de cette réflexion. (Kuwode mù lè Mawu gbo wo, agbe yé lè Mawu gbo), « *le Pays des morts n'est pas auprès de Mawu, c'est la vie qui est auprès de Mawu* ». Ce qui laisserait entendre qu'au Pays des morts - s'il existe – il n'y a pas de vie de morts (peut-être pas de vie normale), et que *Dieu ne vit qu'avec ce qui est en vie*. Et Togbevi de préciser sa pensée en réponse à la question 4, la formalisant par une comparaison : de même que l'on est incapable d'objectiver sa propre mort, et que l'on s'imagine en train de vivre alors qu'on est déjà mort, ainsi ignore-t-on si l'on est auprès de Dieu. Seul lui il le sait. C'est pourquoi, ajoute-t-il, les Asen [rites funéraires] sont une supercherie, une légitimation matérialisante (mia dù nu) de l'illusion la vie dans laquelle s'installent les morts. C'est à cause de la « nourriture » que les Anciens ont fait Asen. Les Ancêtres n'y sont pas (Togbe de mù lè funu wo). Et voici la troisième conclusion : *la vie humaine*

après la mort est illusoire et irréelle. Les morts ne sont pas auprès de Mawu [Dieu] qui est source de vie, et *non refuge des « morts »*.[441]

Le Négro-africain a donc conscience que les rites funéraires qu'il pratique ne sont q'une « supercherie », une « illusion de vie » qu'on s'accorde soi-même plus qu'aux morts pour rendre supportable l'angoisse devant une inconnue : le sort qui est réservé à l'homme après la mort. En affirmant qu'il y a une vie après la mort, il écarte l'idée du Néant. Cette affirmation de la vie après la mort est essentielle à son équilibre et devient plus importante que la preuve de sa réalité.

En somme, sur le plan rationnel, Togbevi montre qu'il est même inconcevable que Dieu en tant que source de vie puisse être l'hôte des morts ; il montre que les Ancêtres ne se trouvent pas au Pays des morts et que ce « Pays » est « une supercherie », une « illusion de vie », certes nécessaire pour l'équilibre de l'être humain, mais cependant indémontrable. Ainsi, il apparaît que « l'imaginaire pulsionnel » vient combler les impasses de « l'imaginaire rationnel ». L'équilibre et la joie de vivre que procure « l'imaginaire pulsionnel », par les croyances et les rites qu'il échafaude, sont attestés par la prévention des deuils pathologiques.

Sans doute faut-il tenir compte des évolutions sociales qui entraînent par conséquent des changements dans l'expression des rituels funéraires. Il reste cependant que les deux instances de la pensée humaine, à savoir « l'imaginaire rationnel » et « l'imaginaire pulsionnel », comme nous l'avons vu, interviennent concurremment dans la représentation de la mort chez le

[441] Penoukou, Thèse de Doctorat, *op. cit.*, p. 73-74.

Négro-africain. Ils orientent ainsi notre conclusion vers une intégration du mythe comme rempart essentiel devant l'angoisse de la mort dans la production de la littérature négro-africaine moderne.

CONCLUSION

Il faut remarquer que le roman négro-africain d'expression française a dépassé le cadre strict de l'idéologie et de la réprobation, visant l'entreprise de mort et de destruction causée par le système colonial, qu'on peut observer dans *Une vie de boy*, où le jeune Toundi est la victime expiatoire de la mauvaise conscience du colon. Il ne s'agit donc plus d'un cri d'alarme qui appelle les bonnes âmes à une communauté d'émotions pour repousser le champ de la barbarie comme le voulait René Maran. Ce dont il est question ici, c'est d'une méditation sur la mort. Des titres comme *Au bout du silence*, *Le Récit de la Mort* et *La Mort faite homme* montrent bien que l'orientation du discours a changé. Le romancier n'écrit plus pour un public extérieur mais pour le public africain. En tout cas l'intention n'est plus le témoignage, et c'est pourquoi le premier destinataire de ce roman est l'écrivain lui-même, comme on a pu le voir chez Jean-Baptiste Tati-Loutard et Laurent Owondo.

Le traitement de la mort dans le roman apparaît comme un dialogue avec elle. La mort est pour Ahouna dans *Un piège sans fin* un destin implacable et pour Touzock, dans *Le Récit de la Mort*, un ennemi redoutable. Ils développent un discours pessimiste qui alterne résignation et révolte face à la mort. Au contraire Nara dans *L'Écart* répète mentalement et par l'écriture le rite Kouba avant de mourir. Son parcours retrace significativement l'itinéraire qui va de l'Occident vers l'Afrique où il s'imprègne de la tradition Kouba. Ce retour au rite funéraire selon la tradition Kouba n'est plus exécuté selon le cas réel du deuil qui engage la communauté tout entière, mais réinvesti par le sujet. Nara meurt donc dans

la foi en l'au-delà, telle que la vivaient ses ancêtres. Il ne la proclame certes pas, mais par ce seul rite il parvient à vaincre chez lui l'angoisse de la mort. Il interprète sa mort désormais comme la possibilité de se réaliser pleinement. C'est parce qu'il a peur de la mort que l'homme veut la domestiquer. C'est cette familiarité avec la mort qui transparaît par des moyens différents chez les personnages de Ya dans *Le Bel immonde*, Anka dans *Au bout du silence*, Birahima dans *Allah n'est pas obligé*. Cela implique, par delà les péripéties de l'histoire, une recherche patiente de l'intimité d'antan avec la mort chez l'écrivain négro-africain, bien qu'elle prenne d'autres formes d'expression.[442] Attentif aux évolutions sociales, quand il ne les suscite pas, le roman illustre les changements des attitudes devant la mort.

Mais un cadre est désormais bouleversé, celui du mythe dont les rites et les croyances apaisaient l'angoisse devant la mort. Le roman s'impose avec l'effritement de l'influence du mythe. L'emprise du roman sur une nouvelle approche de l'existence est avant tout sa victoire sur le mythe. Le roman se plait à démonter les dogmes et les superstitions afférentes aux mythes. Mais cette victoire du roman peut cacher une faiblesse. Elle finit par considérer le mythe comme bréviaire de valeurs périmées dignes d'oubli. Elle associe au mythe une définition dépréciative, qui le relègue à une période pré-historique. Le mythe aurait régné sans partage en ce temps-là en lieu et place de la raison, qui a fait son chemin dans le lent et douloureux enfantement de la modernité. L'émergence de la raison est par conséquent la

[442] Edgar Morin montre comment derrière la façade des institutions modernes peuvent être observées « les permanences et même les résurgences de ce substrat primitif de croyances dans notre société actuelle ». *L'Homme et la mort, op. cit*., p. 156-.157.

fin du règne du mythe. La raison n'accepte pas les approximations, l'approche et l'interprétation erronées du monde et de l'existence. Il y aurait donc une scission entre l'univers de la raison et celui du mythe ordonnancé par des instincts. Le mythe est ici considéré comme relevant et régissant un monde en deçà de la pensée discursive, un monde encore régenté par les pulsions. L'homme dans le monde du mythe est gouverné par ses instincts, qui dominent l'expérience humaine fruste des temps primitifs. La rationalité viendra le délivrer de son sommeil dogmatique.

Gusdorf a montré en de longs développements[443] comment la rationalité par laquelle le monde moderne se définit n'est pas exempte de toute mythologie. Apparemment même dans les systèmes philosophiques les plus rigoureux la pensée mythique survit. « Il serait assez aisé, écrit Gusdorf, de montrer que l'extase selon la raison chez les philosophes, de Platon à Plotin, de Descartes à Spinoza, Malebranche ou Leibniz, demeure imprégnée d'éléments mythiques. Les idées, les éléments rationnels s'offrent alors comme le dépôt, le reliquat d'un dynamisme de pensée d'où la participation mythique ne peut être exclue ».[444]

« Les grands systèmes philosophiques ont d'ailleurs beau prétendre échapper à la contingence des valeurs établies pour s'affirmer en vertu de la seule nécessité intelligible, il n'est pas tellement difficile de retrouver en eux l'intention mythique toujours vivante, nullement étouffée par le chiffre de la raison pure surimposé. Les plus grands philosophes relèvent toujours d'une culture, d'un ensemble de traditions, nationales, religieuses, spirituelles. L'interrogation sur les origines d'un système, qui pourtant se veut valable

[443] Gusdorf, *Mythe et Métaphysique*, *op. cit*., p. 245 et suivantes.
[444] Gusdorf, *Ibid*., p. 307.

absolument, est toujours fructueuse. Platon apparaît à l'analyse tributaire des mystères orphiques et pythagoriciens, et, par-delà, de l'Égypte et même de l'Inde. Descartes prolonge la scholastique médiévale, et l'on a pu, d'autre part, déceler chez lui des traces de diverses influences occultes. Spinoza doit beaucoup à la tradition hébraïque, malgré ses démêlés avec la synagogue. La spiritualité kantienne, toute nourrie de piétisme, s'inscrit dans la perspective de la pensée luthérienne ».[445]

Par ailleurs, « On pourrait analyser de la même manière certaines affirmations essentielles de la « Science », et montrer que l'Évolution et l'Évolutionnisme, le Matérialisme, bref toutes les conceptions d'ensemble fondées sur une base prétendument scientifique désignent en réalité des partis pris. Ils opposent dogmatisme à dogmatisme, et combattent des mythes par d'autres mythes. Tous ces mythes confluent d'ailleurs dans un mythe plus général, qui est le mythe même de la science, le Scientisme ».[446]

C'est que dès les premiers âges et chez le premier homme la raison est déjà là. Le mérite de la raison est de s'être détaché du mythe et d'avoir créé un autre cadre d'existence qui inverse la tutelle de la nature sur l'homme. Par elle l'homme maîtrise désormais la nature et la domine. La Modernité (qui en résulte) n'est qu'une étape de l'histoire.

Il semble que :

« Entre la conscience mythique et la conscience réflexive, il n'y aurait donc pas à choisir. L'antagonisme peut se résoudre en une réconciliation, car les deux composantes de l'affirmation humaine sont appelées à se compléter mutuellement. Le rôle de la réflexion est

[445] Gusdorf, *Mythe et Métaphysique, op. cit*., p.340.
[446] Gusdorf, *Ibid*., p. 322.

essentiellement critique. L'impérialisme du mythe expose la communauté aux plus graves dangers. Il appartient à la critique de veiller à éviter les entraînements de cet ordre. Mais elle doit elle-même obéissance à l'autorité profonde, lorsque celle-ci lui apparaît justifiée, lorsqu'elle y trouve l'authenticité d'une vocation humaine.

La conscience mythique ne signifie donc nullement le renoncement à la raison. Bien plutôt, elle nous apparaît dans le sens d'un élargissement et d'un enrichissement de la raison ».[447]

Dans la mesure où c'est bien le mythe qui rassure et constitue le rempart essentiel devant l'angoisse de la mort, il appartient aux écrivains africains de l'épurer de son appareil dogmatique.

Au niveau formel, cette persistance du mythe ou des formes littéraires qui dérivent de lui dans le roman négro-africain – où l'on rencontre en même temps la fable, le conte, l'épopée, le chant, la berceuse, la poésie - ne constitue pas un handicap à la pensée. Bien au contraire, il nourrit avantageusement la faculté de fabulation et la faculté de penser. C'est dans l'antagonisme et la duplicité entre la conscience mythique et la conscience réflexive que l'homme se détermine pleinement.

[447] Gusdorf, *Mythe et Métaphysique*, *op. cit.,* p. 353.

Index des noms

Anozié, Sunday. O. 241 243 281.
Aragon, Louis, 25 26 27 29 32 33.
Ariès, Philippe 163 249 284 354 371.
Artaud, Antonin, 337 377.
Bachelard, Gaston, 14.
Baudelaire, Charles, 152 222.
Benveniste, Émile, 256 337 338 339 340.
Blanchot, Maurice, 57 168 307 340.
Bouthors-Paillart, Catherine, 337.
Breton, André, 32 67.
Chaunu, Pierre, 214.
Chemain, Roger, 13 14 213 263.
Chevrier, Jacques, 6 8 121 142 203 263.
Claudel, Paul, 258.
Copan, Jean, 298 308.
Descartes, René, 12 105 392 393.
Devésa, Jean-Michel, 100 101 169 178 179 180.
Diop, Cheikh Anta 9 19.
Durand, Gilbert, 14 83 84 333 337 379.
Durosay, Daniel, 268 269 272 273.
Épicure 8 9 13 317 318 319 320 321 322 323 335.
ERNST, Gilles, 10 58 156 356.
Finkielkraut, Alain, 299.
Freud, Sigmund, 10 94 160 260 311 324 325 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 346 347.
Gadamer, Hans Georg, 15 167 283.
Gide, André, 65 265 268 269 270 271 272 273 274.
Gros, Bernard, 357 371.
Guiomar, Michel, 10.
Gusdorf, Georges, 186 286 392 393 394.
Hegel, G.W.F., 15.
Heidegger, Martin, 10.
Heinzmann, Gerhard 335.
Hérodote 8 318 319 320 321 322 323.
Howlett, Jacques, 196.
Hume, David, 105.
Hyppolite, Jean, 55 58 324 337 340 341 342.
Ionesco, Eugène, 58 355 356 357.
Jankélévitch, Vladmir, 11 57 284.
Kafka, Franz, 168 307 340.
Kant, Emmanuel, 105.
Kesteloot, Lylian, 7 8.
Kierkegaard, Sören, 372.
Koselleck, Reinhart, 287 288 294.

Kremer-Mariettei, Angèle, 311 312 323 335 337 346.
Kristeva, Julia, 337.
Lacan, Jacques, 337 340 341 342 343.
Leibniz, 392.
Leschemelle, Pierre, 259.
Lévy-Brülh, Lucien, 273.
Luneau, René, 316 317.
Malebranche, 12 392.
Mannheim, Karl, 264 283.
Marcus, Herbert 101 102.
Mateso, Lucha, 14 15.
Melone, Thomas, 23.
Memmi, Albert, 120 134.
Mercier, Roger, 208 281 336.
M'Uzan, Michel de, 257 284.
Montaigne, Michel de, 105 259 281.
More, Thomas, 264.
Mouralis, Bernard, 311 325.
Ngal, Georges, 23 305 311.
Ngandu Nkashama, Pius, 19 103 133 164 174 175 177 178 207 223 262 306.
Nietzsche, 253 258 341.
Obiang, Fortuna, 144.
Ouloguem, Yambo, 60.
Pairault, Boum-le-Grand, 317.
Paravy, Florence, 59 214 218.
Penoukou, Efoé Julien, 383 385 386 387.
Picard, Michel, 83.
Platon 320 322 392 39.
Plotin 392.
Prévost, Claude, 26 27 28 31.
Quilliot, Roland, 11.
Ricoeur, Paul, 264 282 283 286.
Sabatier, Robert, 12.
Sartre, Jean-Paul, 258 304 335.
Schopenhauer, Arthur, 155 167 200.
Sénellart, Michel, 115.
Socrate, 322.
Spinoza, 12 392 393.
Thomas, Louis-Vincent, 164 237 251 254 258 317 318 324 346 350 382.
Urbain, Jean-Didier, 234 235 236 237 239.
Zola, Émile, 95 97 98.

BIBLIOGRAPHIE

I. Bibliographie du corpus étudié

BA, Amadou Hampâté, *L'Étrange destin de Wangrin*, Paris, Union Générale des Éditions, 1973 et 1992

BEMBA, Sylvain, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, Paris, Présence Africaine, 1982

BHÊLY-QUENUM, Olympe, *Le Chant du Lac*, Paris, Présence Africaine, 1964

BHÊLY-QUENUM, Olympe, *Un piège sans fin*, Paris, Présence Africaine, 1985

BEYALA, Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Éditions Stock, 1987

DIOP, Birago, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1961

FALL, Malick, *La Plaie*, Éditions Albin Michel, 1967 188 p

FANTOURE, Mohamed-Alioum, *Le Voile ténébreux*, Paris, Présence Africaine, 1985

FANTOURE, Mohamed-Alioun, *Le Gouverneur du territoire*, 1995, 225 p

FANTOURE, Alioun, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972

KANE,Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961 pour la première édition ; 1995, nouveau tirage pour notre édition,

KOUROUMA, Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, Éditions du Seuil, 1970

KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Éditions du Seuil, 2000, 233 p.

LAYE, Camara, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953

LOPES, Henri, *Le Pleurer-rire,* Paris, Présence Africaine, 1982

MENGA, Guy, *La Palabre stérile,* Paris, Présence Africaine, 1973

MONGO, Beti, *Le Roi miraculé*, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1958**,** 254 p

MONGO, Beti, *Perpétue et l'habitude du malheur*, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1989

MONGO, Beti, *Ville cruelle,* Paris, Présence Africaine, 1971, 224 p.

MUDIMBE, Vumbi Yoka., *Le Bel Immonde*, Paris, Présence Africaine, 1976,

MUDIMBE**,** Vumbi. Yoka., *L'Écart*, Paris, Présence Africaine, 1979

NANGA, Bernard, *Les Chauves-souris*, Paris, Présence Africaine, 1980

NGAL, Georges, *L'Errance*, Paris, Présence Africaine, 1999, Seconde édition revue et corrigée par l'auteur.

OYONO, Ferdinand, *Une vie de boy,* Paris, Presses Pocket, 1970

OWONDO, Laurent, *Au bout du silence,* Paris, Hatier, 1985

SONY LABOU TANSI, *La Vie et demie*, Éditions du Seuil, 1979, 192 p

SONY LABOU TANSI, *L'Autre monde. Écrits inédits***,** Paris, Éditions Revue Noire, 1997, (textes posthumes)

SONY LABOU TANSI, *Le Commencement des douleurs*, Éditions du Seuil, 1995, (œuvre posthume)

TATI-LOUTARD, Jean-Baptiste, *Le Récit de la Mort*, Paris, Présence Africaine, 1987

TCHICHELLE TCHIVELA, *L'Exil ou la Tombe*, Paris, Présence Africaine, 1986

II. Ouvrages et articles sur la mort

ALEXANDRE-BIDON, Danièle, « Gestes et expression du deuil », in *A Réveiller les morts. La Mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1993, p. 121-133

ALIHANGA, Martin, « Rite de la mort au Gabon », in « Les Hommes et la mort. Rituel funéraire à travers le monde », Paris, *Le Sycomore*, 1979, p. 275-280

ARIES, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident Du Moyen-Age à nos jours*, Éditions du Seuil, 1975

BAMUNOBA, Y.K., ADOUKOUNOU, B., *La Mort dans la vie africaine*, Paris, Présence Africaine / UNESCO, 1979

BLANCHOT, *L'Arrêt de mort*, Gallimard, 1948

BLANCHOT, Maurice, « La littérature et le droit à la mort », in *De Kafka à Kafka*, Editions Gallimard, 1981, p. 11-61

BUREAU, René, « La mort, les morts et les ancêtres dans les sociétés africaines », in *Anthropologie, religions africaines et christianisme*, Paris, Karthala, 2002, p. 199-208

CAILLOIS, Roger, « La représentation de la mort dans le cinéma américain », in *Quatre essais de sociologie contemporaine*, Paris, Olivier Perrin Éditeur, 1951, p. 11-23

CHORON, Jacques, *La Mort dans la pensée occidentale*, Paris, Payot, 1969

Collectif, *La Mort en toutes lettres*, Presse Universitaires de Nancy, 1983

Colloque organisé par le département de l'Université de Nancy II, textes réunis par Gilles Ernst

DURKHEIM, *Le Suicide*, P U F, 1930

ERNST, Gilles, *Georges Bataille. Analyse du récit de mort*, P U F, 1993

ERNST, Gilles, (Sous la direction de), *La Mort dans le texte*, Lyon, Presse Universitaires de Lyon, Colloque de Cerisy, 1988

ERNST, Gilles, « La Mort », in *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Éditions du Rocher, 2002, p. 1367-1387

ESCHLIMANN, Jean-Paul, *Les Agni devant la mort (Côte-d'Ivoire*), Paris, Karthala, 1985

FAVRET-SAADA, Jeanne, *Les Mots, la mort, les sorts*, Éditions Gallimard, 1977

GADAMER, Hans-Georg, "Parménide et les opinions des mortels", in *Au commencement de la philosophie. Pour une lecture des Présocratiques*, Paris, Seuil, 2001, pour la traduction française, p. 119-134

GADAMER, Hans-Georg, « La Mort comme question », in *Langage et vérité*, Gallimard, 1995, p. 113-1127

GRAVRAND, Henry, « Significations de la mort en Afrique de l'Ouest » in *Studia Missionalia*, Rome, 1982, Vol. 31, p. 223-248

GOODY, Jack, *L'Homme, l'écriture et la mort*, Paris, Les Belles Lettres, 1996

JANKELEVITCH, Vladmir, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977

LAPLANCHE, Jean, *Vie et mort en psychanalyse*, Paris Flammarion, Nouvelle édition augmentée, Paris, 1989

LORCIN, Marie-Thérèse, « Le thème de la mort dans la littérature médiévale », in *A Réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1993, p. 43-65

LEVINAS, Emmanuel, *Le Temps et l'Autre*, Quadrige /P U F, 1983

LEVINAS, Emmanuel, *La Mort et le Temps*, Paris, Éditions de L'Herne, 1991

MAKANG MA MBOG, Mathias, "Les funérailles africaines comme psychothérapie des deuils pathologiques » in *Psychopathologie Africaine*, 1972, vol. VIII, 2, p. 201-215

MORIN, Edgar, *L'Homme et la mort*, Éditions du Seuil, nouvelle édition revue et complétée, 1970

M'UZAN, Michel de, *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*, Éditions Gallimard, 1977

PICARD, Michel, *La Littérature et la mort*, P U F, 1995

RUFFIE, Jacques, *Le Sexe et la mort*, Paris, Éditions ODILE Jacob, 2000,

SALEM, J., *La Mort n'est rien pour nous. Lucrès et l'éthique*, Paris, Vrin, 1990

THOMAS, Louis-Vincent, *Anthropologie de la mort*, Paris, Éditions Payot, 1975

THOMAS, Louis-Vincent**,** *La Mort,* P U F, « Coll. Que sais-je ? », 3è éd., 1995,

THOMAS, Louis-Vincent, *La Mort africaine*, Paris, Éditions Payot, 1982,

THOMAS, Louis-Vincent, *Mort et pouvoir*, Éditions Payot, 1999

URBAIN, Jean-Didier, *L'Archipel des morts. Le sentiment de la mort et les dérives de la mémoire dans les cimetières d'Occident*, Paris, Librairie Plon, 1989

VIANNEY KAYISHEMA, Jean-Marie, « La mort comme rituel d'écriture dans l'œuvre dramatique de Sony Labou Tansi » in *Présence Francophone*, « Sony Labou Tansi », n° 52

III. Ouvrages critiques et théoriques sur la Littérature négro-africaine

ADOTEVI, Stanislas, *Négritude et négrologues*, Paris, Union Générale d'Éditions, Coll. 10/18, 1972

ANOZIE, Sunday O., *Sociologie du roman africain*, Paris, Éditions, Aubier-Montaigne, 1970

BATTESTINI, Simon, « L'humour chez Ferdinand Oyono », in Actes du Colloque sur la Littérature africaine d'expression française Dakar, 26-29 mars 1963, *Langues et Littératures* n°14 Dakar, 1965, Université de Dakar Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, p. 189-196

BATTESTINI, Monique, « L'angoisse chez les romanciers africains », in Actes du Colloque sur la Littérature africaine d'expression française Dakar, 26-29 mars 1963, *Langues et Littératures* n°14 Dakar, 1965, Université de Dakar Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, p. 161-175

CESAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1971, p. 35.

CHEMAIN, Roger, *L'Imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1986

CHEMAIN, Roger, *La Ville dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan-A C C T, 1981

CHEVRIER, Jacques, « L'écriture du mythe dans « *Au bout du silence* » de Laurent Owondo », in *Littérature comparée Théorie et pratique*. Actes du Colloque international tenu à l'Université de Paris XII-Val de Marne et à la fondation Gulbenkian les 1er et 2 avril 1993. Textes réunis par André Loran et Jean Bessière, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 441-151

Collectif*, Le Critique africain et son peuple comme producteur de civilisation*, Colloque de Yaoundé, 16-20 avril 1973, Présence Africaine, 1977

Collectif, Actes du Colloque sur la littérature africaine d'expression française Dakar, 26-29 mars 1963, in *Langues et Littératures* n°14, Dakar, 1965, Université de Dakar, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines.

Collectif, *L'Écriture, l'Afrique et l'humanité. Le Papyrus vol.1*, Paris, L'Harmattan, 2001

CORNATON, Michel, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain. Analyse du roman africain contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1990

DIOP, Birago, *Leurres et lueurs*, Paris Présence Africaine, 1960

GAUVIN, Lise, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Éditions, Karthala, 1997

GORE, Jeanne-Lydie, « Le thème de la solitude dans *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane », in Actes du Colloque sur la Littérature africaine

d'expression française Dakar, 26-29 mars 1963, *Langues et Littératures* n°14 Dakar, 1965, Université de Dakar Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, p. 177-196

GNAOULE – OUPOH, Bruno, *La Littérature ivoirienne*, Paris, Karthala-CEDA, Agence intergouvernementale de la Francophonie, 2000

KESTELOOT,Lilyan, *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*, Paris, Edicef, Nouvelle Édition, 1992

MATESO, Locha, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986

MERCIER, Roger, « La littérature d'expression française en Afrique noire. Préliminaire d'une analyse », in Actes du Colloque sur la Littérature africaine d'expression française Dakar, 26-29 mars 1963, *Langues et Littératures* n°14 Dakar, 1965, Université de Dakar Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, p. 25-43

MOURA, Jean-Marc, « Littérature coloniale, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives », in *Littérature postcoloniales et représentations de l'ailleurs Afrique, Caraïbe, Canada*, Conférence du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura, Paris, Champion, 1999, p. 173-190

MOURALIS, Bernard, « Le même et l'autre : réflexion sur la représentation du voyage dans quelques œuvres africaines », in *Littérature postcoloniles et représentations de l'ailleurs Afrique, Caraïbe, Canada*, Conférence du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle,

Textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura, Paris, Champion, 1999, p. 11-27

MOURALIS, Bernard, *Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française*, Annales de l'Université d'Abidjan - série D - lettres 1969-Tome 2

MOURALIS, Bernard, *Littérature et développement Essai sur le statut, la fonction de représentation de la littérature négro-aficaine d'expression française*, Paris, Éditions Silex, 1984

MOURALIS, Bernard, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence Africaine, 1993

MOURALIS, Bernard, *V.Y. Mudimbe ou Le Discours, l'écart et l'écriture*, Paris, Présence Africaine, 1988

MOURALIS, Bernard, *« Les Contes d'Amadou Koumba » de Birago Diop*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1991

MOURALIS, Bernard, *Comprendre l'œuvre de Mongo Beti*, Paris, Éditions Saint-Paul, 1981

NGAL, Georges, *L'Errance*, Paris, Présence Africaine, 1999, Seconde édition revue et corrigée.

NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 1994

NGANDU NKASHAMA, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1989

NGANDU NKASHAMA, Pius, *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997

OBIANG, Fortuna, « Poétique et tactique d'écriture sécuritaire dans la littérature gabonaise : le cas de Moussirou Mouyama », in *Revue Africaine d'études française*, n°2 – janvier 1997, p. 3-16.

PARAVY, Florence, « L'écriture de l'espace dans le roman africain contemporain », in *Littérature postcoloniles et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada*, Conférence du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura, Paris, Champion, 1999, p. 71-82

P PARAVY, Florence, *L'Espace dans le roman francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999

SEMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle***,** Paris, L'Harmattan, 1999

THOMAS, Louis-Vincent, « Panorama de la négritude. Essai de synthèse psycho-sociologique », in Actes du Colloque sur la Littérature africaine d'expression française Dakar, 26-29 mars 1963, *Langues et Littératures* n°14 Dakar, 1965, Université de Dakar Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, p. 45-101

WYNCHANK, Anny et SALAZAR, Philippe-Joseph, (sous la direction de), *Afriques Imaginaires. Regards réciproques et discours littéraires 17è-20è siècles***,** Paris, L'Harmattan, 1995

IV. OUVRAGES CRITIQUES ET THEORIQUES SUR LA LITTERATURE

AUERBACH, Erich, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, 1968 pour la traduction française.

BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, 1982

BARTHES, Roland, *Mythologie*, Éditions du Seuil, 1957

BECKER, Colette, *Zola en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990

BERTRAND-JENNING, Chantal, *L'Éros et la femme chez Zola*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1978

BUTOR, Michel, *Essais sur le roman,* Gallimard, 1975

CALLE-GRUBER, Mireille, *L'Effet-fiction de l'illusion romanesque*, Paris, Librairie A. G. NIZET

CHAR, René, *Fureur et mystère*, Gallimard, nouvelle édition, 1962

Collectif, R. BARTHES, L. BERSANI, Ph. HAMON, M.RIFFATERRE, I. WATT, *Revue Littérature*, n°63 octobre 1963, « Communiquer Représenter », Paris, Larousse, 1986

Collectif, FRAISSE, Emmanuel, MOURALIS, Bernard, *Questions générales de littérature*, Éditions du Seuil, 2001

Littérature, n°57 février 1985, « Logiques de la représentation », Paris, Larousse, 1985

GIDE, André, *Journal 1939-1949. Souvenirs,* Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, Édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, avec la collaboration de Daniel Durosay et Martine Sagaert

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, 1991

GENETTE, Gérard, *Mimologiques*, Éditions du Seuil, 1999

HAMON, Philippe, « L'architecture / le sens / le réel / la représentation », in *Roman, réalités, réalisme*, *Université de Picardie, Centre d'étude du roman et du romanesque*, Paris, P U F, 1989, p. 31-39

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, P U F, 1984

HELBO, André, « La représentation dans le récit », in *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1975 p

JARRETY, Michel, (Sous la direction de), *Lexique des termes littéraires*, Librairie Générale Française, 2001

KRAKOWSKI, *La Condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1974

LANSKIN, J.-M. Charles, *Le « Scénario sans amour » d'une fille de joie. Analyse transactionnelle de Nana*, Paris, Lettres Modernes, 1996

MACHEREY, Pierre, *A quoi pense la littérature* ? P U F, 1990

PATE, Alexs, *Amistad*, d'après un scénario de David Franzoni, Paris, Éditions Pocket pour la traduction française, 1998

PREVOST, Claude, *Littérature, politique, idéologie*, Paris, Éditions Sociales, 1973

SERRES, Michel, *Feux et signaux de brume. Zola*, Paris, Éditions Grasset et Frasquelle, 1975

SHOSHANA, Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Éditions du Seuil, 1978

V. OUVRAVES GENERAUX

BARDOUT, Jean-Christophe, « L'être et la représentation », in *Malbranche et la métaphysique*, P U F, 1999, p. 69-111

BIDIMA, Jean Godefroy, *Théorie critique et modernité négro-africaine. De l'École de Francfort à la « Docta spes africana »*, Publications de la Sorbonne, 1993

BUREAU, René, *Anthropologie, religions africaines et christianisme*, Paris, Karthala, 2002

CALLOIS, Roger, *Le Mythe et l'homme*, Gallimard, cinquième édition, 1958

CASSIRER, Ernst, *La Philosophie des formes symboliques 1. le langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, traduit de l'Allemand par Ole Hansen-Love et Jean Lacoste

CHOURAQUI, *L'Univers de la Bible Tome V*, Paris, Éditions Lidis, 1984

COPANS, Jean, *La Longue marche de la modernité africaine. Savoirs, intellectuels, démocratie*, Paris, Éditions, Karthala, 1990

COPANS, Jean, *L'Enquête ethnologique de terrain*, Paris, Nathan Université, 1998

COPANS, Jean, *Anthropologie et impérialisme*, Paris, Librairie François Maspero, 1975

DIOP, Cheikh Anta, *L'Unité culturelle de l'Afrique noire*, Paris, Présence Africaine, 1959 pour la première édition, Présence Africaine, 1982 pour notre édition.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969

FRANCK, Didier, « La représentation » in *Nietzsche et l'ombre de Dieu*, P U F, 1998, p.336-349

FREUD, Sigmund, *Résultats, idées, problèmes I 1890-1920*, P U F, 1984

FREUD, Sigmund, *Résultats, idées, problèmes II 1921-1938*, P U F, 1985

GADAMER, *Le Problème de la conscience historique*, Seuil, 1996, Édition établie par Pierre Fruchon

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique,* Éditions du Seuil, Édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, 1976 et avril 1996

GADAMER, Hans-Georg, *Langage et vérité*, Editions Gallimard, 1995, Traduit de l'allemand par Jean-Claude Gens.

GENETTE, Gérard, *L'Oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, 1994

GENETTE, Gérard, *Minologique*, Seuil, 1976

GUSDORF, Georges, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1984

HOUIS, Maurice, *Anthropologie linguistique de l'Afrique noire*, P U F, 1971

HYPPOLITE, Jean, *Figures de la pensée philosophique. Écrits de Jean Hyppolite (1931-1968) Tome premier*, P U F, 1971

HYPPOLITE, Jean, *Figures de la pensée philosophique. Écrits de Jean Hyppolite (1931-1968) Tome II*, P U F, 1971

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique* ?, Éditions Gallimard, 1997

LAGACHE, Daniel, *De la fantaisie à la sublimation. Œuvres V 1962-1964*, P.U.F, 1984

KREMER-MARIETTI, Angèle, *La Raison créatrice. Moderne ou Postmoderne*, Paris, Editoins Kimé, 1996

KREMER-MARIETTI, Angèle, *La Symbolicité ou le problème de la symbolisation*, Paris, L'Harmattan, 2001

LESCHEMELLE, Pierre, *Montaigne le badin de la farce. De la joie tragique à la sagesse*, Paris, Éditions Imago, Préface de Marcel Conche, 1995

LEVY-BRUHL, Lucien**,** *Carnets*, Paris, Quadrige / P U F, 1998

LOUIS, Martin, *De la représentation*, Seuil / Gallimard, 1994

MARCUSE, Herbert, *Éros et civilisation*, Paris, Éditions de Minuit pour la traduction française, 1963

MAUSS, Marcel, *Œuvres 2. Représentations collectives et diversité de civilisations*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974

OBENGA, Théophile, *Origine commune de l'égyptien ancien, du copte et des langues négro-africaines. Introduction à la linguistique historique africaine,* Paris, Éditions L'Harmattan, 1993

RAPONDA, André, SILLAS, Roger, *Rites et croyances des peuples du Gabon. Essai sur les pratiques religieuses d'autrefois et d'aujoud'hui*, Paris, Présence Africaine, 1962, 1983 et 1995

RICOEUR, Paul, *L'Idéologie et l'Utopie*, Éditions du Seuil, pour la traduction française, 1997, traduit de l'anglais (États-Unis) par Myriam REVAULT et Joël ROMAN

RICOEUR, Paul, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Seuil, 1969

RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action Essais d'herméneutique, II*, Éditions du Seuil, 1986

RICOEUR, Paul, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Éditions du Seuil, 2000

SENELLART, Michel, *Machiavelisme et raison d'État*, P U F, 1989, p. 121.

VALERY, Paul, *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Éditions Gallimard, 1945

WINOCK, Michel, *Les Voix de la liberté. Les écrivains engagés au XIXè siècle*, Éditions du Seuil, 2001

TABLE DES MATIERES

Introduction.....P. 5

PREMIERE PARTIE

APPROCHE DE LA MORT DANS LE ROMAN.....p. 18

Chapitre I. Les manifestations de la mort dans le roman.....p. 21

1. Les titres annonçant la mort.....p. 22
2. L'incipit et la mort à venir.....P. 25
3. Les présages de mort.....P. 34
4. Temps et espace.....P. 59
5. Les différentes formes du mourir.....p. 68

Chapitre II. La mort et les différents personnages.....p. 82

1. Le personnage de la prostituée et la mort.....P. 83
2. Le héros et la mort.....P. 103

3. Le Mendiant, le Fou et la mort……p. 114
4. La mort comme personnage……p. 133
5. L'écrivain et la mort……p. 167

DEUXIEME PARTIE

La mort à travers le discours romanesque……p. 183

Chapitre I. La *déritualisation* de la mort……p. 185

1. La mort des dieux……p. 187
2. la mort des nouveaux dieux……p. 195
3. L'effondrement des mythes……p. 202
4. L'espace urbain et la mort dans le roman……p. 213
5. La *déritуritualisation* de la mort et le pessimisme de la vie dans *un piège sans fin*……p.240
6. Un antidote à la déritualisation ?……p. 248

Chapitre II. La mort : point d'appui du renouveau……p. 261

1. La mort et l'inversion de l'idéologie……p. 263
2. La mort de la tradition……p. 288

TROISIEME PARTIE

LA LITTERATURE ET LA REPRESENTATION DE LA MORT CHEZ LE NEGRO-AFRICAIN.....p. 309

Chapitre I. La négation de la mort.....p. 313

1. La mort : un concept négatif.....p. 314
2. La négation.....p. 323

Chapitre II. L'eschatologie.....p. 347

1. La mort comme voyage.....p. 349
2. Le roman et la représentation de l'au-delà.....p. 364
3. L'au-delà : un système de pensée.....p. 371

CONCLUSION.....p. 388

Index.....p. 394

BIBLIOGRAPHIE.....p.396