

Loxias

Pour citer cet article :

Kouamé Adou,
" La représentation de la maladie dans les romans d'Ayi Kwei Armah ",
Loxias, Loxias 18,
mis en ligne le 16 août 2007.
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1823>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL @Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

La représentation de la maladie dans les romans d'Ayi Kwei Armah

Kouamé Adou

Cet article analyse le rôle de la maladie dans l'écriture du romancier ghanéen Ayi Kwei Armah. A travers les différents personnages masculins et féminins malades autour desquels sont tissées les intrigues de quatre de ses romans, se perçoivent les fonctions narratives, thématiques et allégoriques des maladies telles que la folie. Il ressort de la comparaison de ces personnages et de leurs situations respectives que la maladie est la métaphore d'un malaise social engendré aussi bien par les conquêtes coloniales occidentales que par des indépendances africaines mal négociées. Si l'approche thérapeutique à la plupart des maux répertoriés semble être réductrice, le diagnostic de la situation sociopolitique posé à travers l'écriture est d'une importance capitale.

Through the study of male and female characters in Ayi Kwei Armah's novels, this article underlines the narrative, allegorical, and thematic functions of mental and corporeal diseases. It stems from the comparison of the main characters and their different situations that these diseases are metaphorical of a social malaise that is engendered by colonisation and a period of independence not well negotiated by African leaders. Though the therapeutic approach of these problems seems to be limited, Armah's narratives allow a thorough understanding of the socio-political and economic stagnation of African societies.

maladie, Afrique, folie, colonisation, Akan, postcolonial studies, Ghana

Ghana, Afrique

Docteur en Langues et Littératures Anglaises et Anglo-saxonnes, il a soutenu son doctorat en décembre 2006 sur « La problématique du genre dans les romans d'Ayi Kwei Armah » à l'Université de Nancy 2 sous la direction du Professeur Richard Samin. Il s'intéresse à la littérature postcoloniale africaine, à l'autobiographie et aux rapports entre hommes et femmes dans la littérature africaine anglophone. (IDEA - Université Nancy II)

Dans *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Bernard Mouralis affirme que « toute une part de la littérature négro-africaine est traversée par une véritable tentation de la maladie¹ ». L'œuvre de l'écrivain ghanéen Ayi Kwei Armah n'est pas en marge de cette tendance. En effet, la maladie peut être perçue comme l'un des principaux signes du malaise social dans son univers romanesque. Elle est au centre de son écriture et joue de ce fait un rôle narratif majeur. Au regard de l'évolution de la littérature africaine en général et en particulier de celle d'expression anglaise, le recours à la maladie fait partie d'une rupture esthétique instituée par les écrivains de la seconde génération (Achebe, Soyinka, Armah etc.). Celle-ci est principalement marquée par l'apparition des anti-héros ou héros amorphes, des personnages qui se réfugient souvent dans la solitude, la folie ou la schizophrénie et d'un espace dans lequel domine la scatologie. Au centre d'une intrigue réduite, l'individu se retrouve écartelé entre sa prise en otage dans une société qui tend à le réduire irrémédiablement au silence et sa volonté de communiquer, symbole d'une aspiration à la liberté et donc d'un refus de soumission au nouvel ordre social qu'ont engendré la colonisation et la décolonisation du continent africain. Cette rupture négative se constate dans les romans d'Armah par la présence

¹ Bernard Mouralis, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Présence africaine, 1993, p. 121.

significative de nombreux personnages porteurs de maladies psychiques et corporelles. Cette situation qui progresse conjointement avec l'intensité de la plupart des récits suscite quelques questions : quelle est la signification des maladies mises en récit par les narrateurs des romans d'Armah ? Ces romans en proposent-ils une approche thérapeutique ou se limitent-ils à une simple description ? Les symptômes, les causes et les thérapies éventuelles de ces maladies sont-ils identiques chez les personnages féminins et masculins ?

Les fous et les folles dans *L'Âge d'or n'est pas pour demain*

Dans la dialectique entre le corps et l'esprit, les Anciens, à l'image de Platon et de ses épigones, avaient coutume de donner la préséance à l'esprit. Aussi commencerons-nous l'analyse sur l'étiologie et la signification de la maladie par le dérangement de l'esprit connu sous le nom générique de la folie. La représentation de la folie est doublement intéressante dans *L'Âge d'or n'est pas pour demain*², le premier roman d'Armah. En effet, d'une part on se rend compte que la folie n'est pas simplement un thème parmi d'autres mais le lieu d'une réflexion profonde qui transparaît derrière la satire intellectuelle, morale ou religieuse que présente le narrateur. D'autre part, selon Shoshana Felman, l'éthique de la santé mentale est masculine dans la culture occidentale étant donné que l'image de la femme européenne est sans cesse associée à la folie et au silence³. Contrairement à cette posture qui intègre la folie à la définition de l'identité féminine, les troubles psychiques touchent aussi bien des personnages masculins que féminins dans ce roman. Il est cependant essentiel de chercher à savoir si ces figures masculines et féminines sont perçues de la même manière et si l'interprétation sociale des maux dont elles souffrent est identique.

Dans cette perspective, on peut comparer les folies de Home Boy, l'ancien combattant, à celle de Maanan, la prostituée amoureuse de Nkrumah. En effet, dans les deux cas, il s'agit d'une folie qu'on pourrait qualifier de douce par opposition à la folie furieuse qui verrait l'individu s'en prendre sans raison apparente à des innocents. La référence psychiatrique et médicale est bien présente pour montrer que les deux personnages souffrent de troubles mentaux. Les expressions que le narrateur utilise pour décrire l'état de Home Boy montrent bel et bien que ce dernier a perdu la raison. De même, lorsque Maanan réapparaît, à la fin du chapitre XV, on se rend compte qu'un accent particulier est mis sur son esprit malade. Celle-ci recherche quelque chose que le narrateur ne nomme pas mais qui rappelle le « ça » que recherchait Okolo, le héros de *The Voice*⁴ de Gabriel Okara, ce qui montre la difficulté que le personnage a à se projeter dans l'avenir du Ghana que représente Armah dans ce roman. En effet, comme l'écrit Shatto Gakwandi, alors que la recherche d'Okolo s'inscrit dans un processus de refondation de la société, celle de Maanan montre le désespoir de la population ghanéenne⁵. Ce faisant, on pourrait affirmer que la folie de Maanan s'explique essentiellement par la perte de ses illusions, car elle apparaît comme une femme frustrée. Sa présentation révèle clairement que son amour a été constamment contrarié par les hommes qu'elle a rencontrés et côtoyés dans sa vie.

À cet effet, le narrateur montre comment sa féminité a été pendant longtemps ignorée et se culpabilise face à sa descente inéluctable aux enfers. Aussi, lorsqu'il se résout à regarder Maanan, se rend-il compte qu'elle est l'une des plus belles femmes qu'il n'ait jamais connues. Sa beauté lui apparaît alors plus éblouissante qu'il ne l'imaginait. Ce faisant, il étend son

² Ayi Kwei Armah, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, London: Heinemann, 1969. Roman traduit en français par Josette et Robert Mane sous le titre de *L'Âge d'or n'est pas pour demain* (Présence africaine, 1976).

³ Shoshana Felman, *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993, pp. 20-21.

⁴ Gabriel Okara, *The Voice*, London, Heinemann, 1970.

⁵ Shatto Arthur Gakwandi, « Freedom as Nightmare: Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* » in *Critical Perspective on Ayi Kwei Armah*, Washington, Three Continents Press, 1992, p. 110.

expérience personnelle à celle de tous les hommes et celle de Maanan à celle de toutes les femmes. La souffrance et la « destruction » de ce personnage féminin symbolisent alors la souffrance de plusieurs générations de femmes tandis que l'impuissance et le remords du narrateur représentent le caractère amorphe de la société africaine et l'inattention masculine face à la condition de la femme de façon générale. Cette caractéristique des rapports entre l'homme et la femme révèle toute sa cruauté lorsque Maanan est délaissée par Nkrumah, le leader ghanéen qui lui doit son ascension au pouvoir. Le roman ne développe pas réellement les conditions dans lesquelles celle-ci a été abandonnée par l'homme politique mais un accent particulier est mis sur les conséquences de cette rupture. Sa ruine psychique qui est décrite dans le dernier chapitre montre que sa folie a un lien intrinsèque avec l'amour ou plutôt le manque d'amour. On pourrait ainsi affirmer que si « l'amour ne nous habite jamais sans nous brûler⁶ » comme l'écrit Julia Kristeva, la brûlure de Maanan apparaît injuste et excessive par rapport à son investissement affectif dans la société présentée par Armah. Sa folie apparaît comme la conséquence d'une grande désillusion et d'un destin lourd à assumer.

En présentant ainsi le personnage de Maanan, Armah fait sien ce grand thème de la condition humaine et emboîte le pas à d'autres auteurs comme Shakespeare qui a montré à travers la mort d'Ophélie dans *Hamlet* que la déception sentimentale pouvait conduire à l'irréparable. Cette forme de folie apparaît finalement comme une tentative d'échapper au malaise social. En effet, si certains personnages comme Kofi Billy se sont dérobés à leur destin en se suicidant, d'autres comme Home Boy et Maanan n'ont pas trouvé mieux que de se réfugier dans la folie. À travers ces deux personnages, se perçoit dans un premier temps la folie qui se traduit par la perte de la logique, de la cohérence puis de la raison. Par ailleurs, le registre dans lequel ils sont présentés autorise à penser que ces personnages sont tenus pour des victimes sociales. Sans être d'inspiration sexiste, leurs portraits signalent que leur folie est liée à leur identité sexuelle, en d'autres termes la lecture qui se dégage ici ne peut se faire indépendamment de toute référence sexuée : les hommes participent à la guerre et en reviennent désarticulés tandis que l'amour contrarié de Maanan la conduit au désespoir. Si l'homme s'engage souvent dans la guerre pour prouver sa virilité, la femme quant à elle a besoin de procréer pour montrer sa fécondité, une possibilité que le roman n'offre pas à Maanan. Cette présentation semble ainsi valider l'idée selon laquelle la guerre est pour l'homme ce que la maternité incarne pour la femme. C'est donc dans un schéma conventionnel mais affectif qu'Armah présente le désespoir et la ruine psychique de ces deux personnages, chacun représentant sa catégorie sexuelle.

Dérision et création artistique dans *Fragments*

À l'opposé de cette forme de dérision, se trouve une autre manifestation des maladies psychiques qui est plus problématique qu'évidente dans les textes d'Armah. Celle-ci est apparente derrière la satire morale et intellectuelle à travers laquelle l'auteur dénonce dans une intention morale et didactique les vices et les folies de la nouvelle classe sociopolitique africaine. Aussi doit-on affirmer d'emblée qu'Armah cherche à embarrasser le lecteur en ne révélant pas de façon simple et claire l'état de la santé mentale de certains personnages car, d'une part, les narrations opposent souvent le point de vue des narrateurs à ceux d'autres personnages développant des arguments recevables à certains égards, et d'autre part, on remarque que les textes progressent en faisant usage de figures rhétoriques (en particulier l'ironie) d'où l'exigence d'un travail interprétatif social et stylistique. Cependant, ce n'est pour autant qu'il faut débattre essentiellement de la folie des personnages, car dans l'espace littéraire, sont fous les personnages que le texte désigne comme tel. Il faut donc s'interroger prioritairement sur la fonction narrative de la dérision dans les romans d'Armah.

⁶ Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Editions Denoël, collection Folio/Essais, 1983, p.13.

C'est sans doute dans *Fragments* qu'Armah fournit le cas le plus intéressant mais aussi le plus problématique de tous les personnages « fous » qu'il représente dans ses romans. En effet, ce roman se caractérise par un univers binaire antinomique dans lequel les forces de l'individu s'opposent de façon radicale à celles du pouvoir politique. C'est dans cette perspective qu'il faut chercher à comprendre l'isolement de Baako Onipa, le personnage principal, pris dans une sorte de piège de la déraison. En effet, on pourrait affirmer dans un premier temps que dans un continent où la communauté est au centre de tous les intérêts, on classerait volontiers cet intellectuel dans la catégorie des désaxés dans la mesure où il fait l'objet d'un double rejet de la part de sa famille et de la part de la société ghanéenne pour laquelle il voulait travailler. D'autre part, dans le contexte africain traditionnel, une autre analyse de sa situation fait penser à l'antique mythe selon lequel le fou serait doté d'une sagesse spéciale. Il semble donc que l'auteur contrebalance ces deux sens de la folie dans sa création du personnage de Baako pour mieux faire comprendre les problèmes de la société contemporaine ghanéenne.

Ce dernier se caractérise dans un premier temps par une activité intellectuelle trop intense et de surcroît solitaire, ce qui fait penser qu'il est éloigné des réalités de la société ghanéenne d'où le manque de bon sens qui lui a été maintes fois reproché à Ghanavision, la télévision ghanéenne où il travaille. Dans cette logique, le fait qu'il soit accusé de folie par ses concitoyens apparaît vraisemblable mais invite à la réflexion. Il suffit de considérer le rôle central des images allégoriques dans le récit pour mieux comprendre la fonction narrative de cette folie. En effet, comme on le sait, l'allégorie est « un terme qui renvoie à un procédé littéraire selon lequel, en parlant d'une chose, on parle d'autre chose... L'allégorie est du point de vue strictement littéraire une sorte de métaphore continuée. Mais elle représente aussi bien un procédé d'interprétation⁷ ».

En se référant à cette définition, on peut affirmer que la situation de Baako est analogue à celle du chien pris à partie par un groupe d'individus qui pensent qu'il est enragé (chapitre VI). Pour ces derniers, le chien est un danger potentiel qu'il faut absolument supprimer pour que la population puisse jouir de sa relative quiétude. À travers la description détaillée du narrateur, la gravité et la violence avec lesquelles les hommes en tenue gouvernementale tentent de mettre fin à ses jours sont mises en exergue. Leur attitude contraste avec le caractère inoffensif de l'animal qui a avalé quelque chose qu'il a du mal à vomir. Ce n'est donc pas par hasard que cette scène est au centre de l'intrigue. En effet, comme le montre la suite du récit, le chien injustement accusé d'être enragé a été tué malgré le plaidoyer d'un petit garçon qui le considère comme son ami. Ainsi en sera-t-il dans une certaine mesure de Baako, l'anti-héros, dont le talent artistique est seulement apprécié par une minorité de personnes à l'image de sa compagne Juana et d'Ocran, son ancien professeur de lycée. En effet, alors que la majorité des voyageurs africains retournent dans leur pays avec des biens matériels, Baako n'est revenu qu'avec une machine à écrire, une guitare et des idées telles que celle véhiculée par une inscription qu'il lit pendant son escale à Paris : « TOUT HOMME CREE SANS LE SAVOIR / COMME IL RESPIRE / MAIS L'ARTISTE SE SENT CREER / SON ACTE ENGAGE TOUT SON ÊTRE / SA PEINE BIEN AIMEE LE FORTIFIE.⁸ »

Il semble que ses difficultés découlent en partie de sa volonté de faire sienne cette philosophie apprise en Occident, c'est elle qui va le hanter et le conduire de l'isolement à l'internement psychiatrique dans un pays où l'esprit de créativité s'atrophie progressivement au profit d'un « fou » désir de consommation. On a du mal à savoir si cet isolement commence dans sa famille ou dans son lieu de travail. Le narrateur précise cependant que la personne qui lui avait vendu la guitare de forme féminine lui avait fait remarquer qu'il avait entamé un éloignement des êtres humains. C'est là un signe indicateur d'une des conditions de la création artistique, à savoir la nécessité de l'isolement dans la création. Cependant, le nœud

⁷ Gabriella Parussa in Paul Aron (éd.), *Le Dictionnaire du littéraire*, PUF, 2002, p. 8.

⁸ Ayi Kwei Armah, *Fragments*, p. 51.

du roman, qui se situe au chapitre IX, intervient après sa démission de Ghanavision (la télévision ghanéenne) où Ashanti Smith, le chef de service présenté comme un chantre du pouvoir en place, lui fait comprendre que personne n'était intéressé par ses scripts sur l'esclavage. Et si l'activité intellectuelle perçue au sens créatif du terme n'est pas prise en compte dans le milieu professionnel où il voulait s'épanouir, elle l'est encore moins dans le cadre familial où la solitude est interprétée comme une sorte de dérive psychique. La folie de l'artiste peut être comprise ici comme la difficulté qu'il rencontre dans son désir de représenter les problèmes sociaux et le manque d'intérêt que ses concitoyens manifestent par rapport à son œuvre. C'est dans cette logique qu'il faut faire le parallèle entre le chien qui avait du mal à vomir ce qu'il avait avalé et Baako dont la liberté créatrice est freinée par ceux qui se méprennent sur l'importance de l'art dans la société. Sa capture sur ordre de sa famille n'est que la manifestation du manque de vision sociale d'une famille qui a cristallisé sur lui son impuissance et son désir d'ascension sociale. Elle fait ainsi de lui un bouc émissaire appelé à supporter le poids de ses frustrations et désirs avortés.

Comme le révèle la suite du récit, l'internement à l'hôpital psychiatrique apparaît comme le prix minimal à payer pour celui qui se caractérise par son iconoclasme. Cependant, malgré la présence de quelques aspects cliniques dans le roman (la consultation d'un psychiatre, la prescription et la prise de médicaments) et contrairement à l'étude de Frantz Fanon dans *Les Damnés de la terre*⁹, l'intention d'Armah n'est pas d'exposer une approche psychanalytique de la folie ou de l'assimiler à une pathologie. Elle est utilisée comme symbole de la réalité sociale et illustre notamment la rupture entre l'individu et son environnement social.

En outre, la dérision est interprétée par certains personnages comme procédant d'un certain mode de relation avec le savoir. Elle est perçue comme l'aboutissement d'un processus intellectuel trop coupé de la réalité sociale du Ghana. Effectivement, il n'est pas sans intérêt d'observer le lien intrinsèque fait par l'auteur entre le savoir et la folie et accessoirement entre l'inspiration créatrice et la figure du mélancolique. Ainsi, l'idée que le savoir livresque peut conduire à un trouble psychique est admise par une frange de la population. Certes, comme on le sait, cette conception du savoir n'est pas une invention du vingtième siècle encore moins l'apanage de la littérature africaine. Le savoir a été souvent associé à la figure du fou. À cet effet, il est utile de noter que la pensée judéo-chrétienne montre la méfiance de l'homme ordinaire vis-à-vis de l'érudit considéré parfois comme un insensé. Cette remarque se vérifie dans les « Actes des Apôtres » pendant les premières décennies du christianisme. Dans le conflit qui oppose Paul à ses contemporains pendant cette période, ces derniers s'étonnent des fondements de sa foi et de sa connaissance détaillée de la tradition juive. Dans cette perspective, le gouverneur Festus n'hésite pas à faire un lien entre son savoir et la folie : « Tu es fou, Paul ! Ton grand savoir te fait déraisonner » affirma-t-il à l'intention de l'apôtre Paul qui, pour se défendre devant ses détracteurs, lui répliqua que ses propos étaient empreints de « vérité et de bon sens ¹⁰ ».

Par ailleurs, la folie est une métaphore dont les écrivains se servent non seulement pour montrer la prédisposition visionnaire de leurs personnages, mais aussi pour s'exprimer sur le réel. Dans le cas de Baako dans *Fragments*, cet aspect de son portrait est intéressant à explorer. En effet, à travers son activité littéraire et artistique, se profile l'idée que les créateurs sont d'humeur mélancolique. Le décodage de l'ensemble des symboles liés aux rapports qu'il entretient avec ses concitoyens (y compris sa famille et ses collègues) montre que cette humeur propice à l'activité créatrice est souvent incompréhensible. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre sa présence dans l'asile des aliénés. Cette incarcération représente clairement dans le roman le refus de la société ghanéenne de prendre conscience des maux de la société. Elle indique de surcroît que les vérités constructives sont non

⁹ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, La Découverte / Poche, 2002, pp. 237-297.

¹⁰ Voir *Le Nouveau Testament*, « Actes des Apôtres », chapitre 26, versets 24 - 25.

seulement mal perçues mais surtout que celui qui les porte devient indésirable dès lors qu'il montre ses intentions. Baako l'apprendra à ses dépens durant son internement à l'hôpital psychiatrique. Ses interrogations clarifient encore une fois l'allégorie entre le chien enragé dont le petit garçon disait qu'il avait avalé quelque chose qu'il avait du mal à vomir et lui dont les idées constructives sont jugées irrecevables.

Dans cette même optique du transfert de sens, on peut remarquer que le procédé rhétorique qui sous-tend la satire morale et intellectuelle dans *Fragments* est l'ironie, plus précisément l'ironie de situation narrative. En effet, selon Pierre Schoentjes, il y a ironie de situation narrative dans un récit quand nous remarquons « une transformation qui s'opère dans le temps et dont la particularité est qu'elle se réalise contre notre attente » de telle manière que le jeu de symétrie mise en place suggère très fortement l'idée de justice ou d'injustice¹¹. Cette définition s'exemplifie dans *Fragments* par l'internement de Baako à l'hôpital psychiatrique alors qu'il est sain d'esprit pendant que les dirigeants malhonnêtes du pays ne sont nullement inquiétés encore moins incarcérés. Par cette représentation singulière de la folie, l'acte social ainsi mis en exergue par Armah est la moquerie des nouveaux pouvoirs publics africains à l'égard des iconoclastes ou des marginaux qui portent en eux les espoirs de transformation de la société moderne africaine. La figure de style utilisée pour rendre compte de cette situation, l'ironie, renforce le sentiment de malaise ressenti par rapport à la perception globale des valeurs morales.

Folie et vérité dans *Two Thousand Seasons*

Le narrateur armahien semble soutenir que les vertus telles que l'honnêteté, la vérité, l'intégrité morale ou même la créativité ont quasiment disparu dans la société africaine pendant et après l'ère coloniale. Dans cette perspective, les personnes incarnant ces valeurs sont simplement perçues comme des « fous ». Ce constat incite à prendre davantage en compte le contexte de production des œuvres d'Armah, c'est-à-dire, le contexte africain. On peut ainsi se demander si cette forme de rejet de la vérité est spécifique à la société moderne africaine ou si elle pouvait provenir de la société traditionnelle. En d'autres termes, l'« ironie de situation » qui s'illustre par le rejet voire l'humiliation des personnages qui défendent les valeurs constructives de la société peut-elle s'appréhender comme un principe historique de la société africaine ?

Pour tenter de répondre à cette question, on peut commencer par observer que la juxtaposition des romans d'Armah permet de constater qu'il s'est laissé fasciner par le rôle joué par le « fou » dans les mutations de la société africaine. Cette fascination s'explique par le fait que le personnage du fou « dans le contexte africain traditionnel reçoit une autre signification que dans les sociétés occidentales contemporaines » comme l'affirme Jacques Chevrier¹². Le fou n'est pas cette personne dont le psychisme est détruit, encore moins un individu qui s'en prend sans raison apparente à ses concitoyens. Ce n'est pas pour autant qu'on puisse affirmer qu'il vit en parfaite harmonie avec son milieu social. Au contraire, il est un homme ou une femme d'une profonde sagesse qui « dérange » son entourage en tenant des propos véridiques. Il apparaît comme un personnage qui doit sa situation de fou au fait qu'il n'appréhende pas la réalité comme l'homme ordinaire, c'est un personnage forcément singulier dans la mesure où il joue le rôle prophétique de voyant et d'avertisseur à l'égard de ses contemporains.

Dans *Two Thousand Seasons*¹³, roman dont le support spatio-temporel est le passé lointain de l'Afrique, cette caractéristique du « fou » est illustrée par deux personnages : l'un masculin et l'autre féminin. Dans leur quête de paix et de liberté, ils sont présentés par le narrateur comme des symboles de la résistance et surtout comme des apôtres de la « vérité ». Isanusi est

¹¹ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Editions du Seuil, 2001, p. 53.

¹² Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Armand Colin, 1984, p. 140.

¹³ Ayi Kwei Armah, *Two Thousand Seasons*, London, Heinemann, 1979.

présenté comme un artiste qui sait manier les mots et qui est en phase avec les principes fondamentaux de sa communauté. La preuve en est donnée par sa prise de parole pendant les négociations entre les Européens et les autochtones à la demande du roi d'Anoa, et à la grande satisfaction de ses concitoyens. Son portrait physique et psychologique rappelle le profil du personnage du « fou » de Cheikh Hamidou Kane dont le narrateur soulignait la versatilité du regard qui « faisait douter que le cerveau de cet homme pût seulement contenir une pensée lucide¹⁴ ». Mais, à l'image du « fou » de Kane, le contraste entre la physionomie d'Isanusi et sa clairvoyance est saisissant. En réalité, comme le révèle l'ensemble du roman, il est le portrait de l'artiste traditionnel africain qui privilégie le combat du peuple par opposition à l'artiste romantique européen qui semble plus préoccupé par sa vision individuelle. Ce qui explique qu'il décide de dénoncer publiquement les stratagèmes du roi à la grande surprise de celui-ci. Cette attitude lui vaut d'être déclaré « fou ».

Dans son désir de dépeindre la situation délicate de l'artiste, son rapport avec la vérité et son environnement social, le narrateur fait le portrait de Ndola, une artiste féminine qui appartient à la même génération qu'Isanusi et qui l'a précédée par son opposition avec le pouvoir traditionnel. Celle-ci subit le même sort qu'Isanusi, puisqu'elle aussi avait été déclarée folle et avait été frappée d'excommunication et condamnée à l'exil dans la forêt lointaine. Faisant le parallèle entre les deux artistes, deux conclusions s'imposent. En premier lieu, dans cette société traditionnelle qu'Armah représente dans *Two Thousand Seasons*, les contraintes de l'artiste, dont le romancier nous engage à penser que son rôle est de communiquer la vérité à ses contemporains, ne sont pas liées à son identité sexuelle, elles sont identiques qu'il soit une femme comme Ndola ou un homme comme Isanusi. L'artiste doit chercher à déchiffrer les signes de sa culture et en être l'interprète dans sa société. Son domaine de prédilection est nécessairement le public, car la vision qu'il communique est destinée à la communauté tout entière et non à des personnes d'une caste ou d'un sexe en particulier.

En second lieu, on note que les personnages défendant la vision communautaire se retrouvent dans une certaine « ironie de situation » qui découle d'un principe historique. Le paradigme dans lequel Armah fonctionne, c'est-à-dire un regard rétrospectif sur des événements doublé d'une analyse de la période contemporaine, peut permettre d'affirmer que Baako se trouve dans la « descendance » légitime de Ndola et d'Isanusi. Ce faisant, il joue dans la société moderne le rôle que jouaient la poétesse et le « diseur de vérité » dans le monde traditionnel. Ce n'est donc pas par hasard que le désaccord des trois personnages avec les différents pouvoirs de leurs époques soit doublement illustré par le rejet et le symbole de la folie alors que les récits révèlent qu'ils sont plus lucides que fous. En clair, ces différents personnages illustrent de façon symptomatique le malaise de la société représentée par Armah. La prégnance des symboles qui sont rattachés à leurs attitudes respectives démontre que la maladie mentale occupe une place de choix dans son écriture.

De la maladie à la guérison : le rôle des thérapeutes dans *The Healers*

Comme l'affirme Bernard Mouralis, certains écrivains africains ont mis l'accent sur la maladie qui affecte l'âme pendant que d'autres se sont attachés plus spécialement à son aspect organique¹⁵. Quant à Armah, il a pris en compte les deux pôles dans ses romans. Ainsi après la signification des problèmes psychiques, on constate dans *The Healers*¹⁶ une métaphorisation des problèmes sociaux africains à travers une narration qui centralise le regard sur le corps humain, notamment sur le corps féminin. Le contexte historique de ce roman, c'est la prise de

¹⁴ Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Julliard, 1961, collection 10/18, p. 98.

¹⁵ Bernard Mouralis, *L'Europe, l'Afrique et la maladie*, pp. 81-82.

¹⁶ Ayi Kwei Armah, *The Healers, An Historical Novel*, London, Heinemann, 1979.

Kumasi par le colonisateur anglais. Tout comme *Two Thousand Seasons*, s'il fait en quelque sorte le procès de la colonisation, il ne perd pas de vue la responsabilité africaine dans la chute du royaume achanti. Mais, contrairement à ses trois premiers romans où l'auteur a pratiqué « l'esthétique du choc » pour se faire comprendre, Armah établit un nouveau rapport avec le lecteur. Ce dernier n'est plus rudoyé mais interpellé selon un mode épique qui signale une étape positive dans son écriture par opposition à la rupture négative initialement évoquée. Cette nouvelle orientation de son écriture est amplement illustrée par le titre de l'œuvre (*Les Guérisseurs*), qui à l'inverse de ses trois premiers romans ne porte pas la marque du désespoir, de la fragmentation ou de la damnation. Elle présage de la quête active de nouvelles voies esthétiques et démontre que l'espoir est permis même dans une situation essentiellement caractérisée par la violence coloniale.

En effet, à l'image de *La Plaie*¹⁷ du romancier sénégalais Malick Fall dont le personnage principal, Magamou, finit par guérir d'une vilaine blessure, *The Healers* s'articule autour de la problématique entre la maladie et la guérison. Pour faire percevoir cette dualité, l'auteur a mis en place un dispositif narratif dans lequel le corps féminin occupe une place plus importante que celle que nous avons relevée dans *Fragments*. Ce faisant, il y a un rapprochement entre ce corps féminin, la maladie et l'état de la société africaine qu'Armah présente en ayant recours à un moyen rhétorique qui est la métaphore. On constate ainsi un transfert de sens saisissant du corps de l'individu au corps social à travers les deux maladies dont souffre le personnage féminin d'Araba Jesiwa.

Le premier problème auquel cette femme est confrontée est la difficulté de procréer. Cette dure épreuve l'a affligée jusqu'à l'âge de vingt-huit ans. Alors qu'elle « désirait » avoir des enfants, ses quatre grossesses ont été interrompues sans qu'elle ait immédiatement conscience des causes de ces interruptions. C'est sa rencontre avec un thérapeute du nom de Damfo qui va lui donner l'occasion de comprendre ce qui a freiné son désir de procréation. C'est aussi à cette occasion que le narrateur, par l'entremise de *flash-backs* intercalés entre des conversations, donne des détails sur les conditions dans lesquelles elle s'est mariée. Ces rétrospections et les informations supplémentaires qu'il fournit montrent que le noeud du problème d'Araba Jesiwa se trouve dans la structuration de la société achantie. En effet, ils permettent de se rendre compte que, si son union avec cet homme n'est pas un mariage « forcé », la société lui a cependant fait l'obligation de choisir son partenaire dans un milieu social bien déterminé, à savoir parmi les hommes de la famille royale. Cette imposition exclut donc tous ceux qui ont les qualités qu'elle apprécie mais qui n'appartiennent pas à la classe sociale prédéterminée. Tel est le cas de l'artiste Kofi Entsua dont elle est réellement amoureuse mais qu'elle a finalement écarté malgré elle au profit de Bedu Addo, pourtant amorphe et sans imagination. Il ressort de ses conversations avec le thérapeute (dont le rôle dans la société traditionnelle s'apparente à celui du psychiatre dans la société moderne) que ses fausses couches sont la conséquence directe de son choix erroné.

Pareillement, il fournit des informations que l'on ne peut admettre qu'en situant les difficultés du personnage au niveau psychologique. En effet, il indique que l'incapacité d'Araba Jesiwa à procréer est liée à un désir inconscient de ne pas devenir mère. On note ainsi une sorte d'opposition entre sa volonté manifeste d'avoir un enfant et une force intérieure qui l'empêche d'être véritablement féconde. L'argumentation développée par le narrateur (ou le thérapeute) n'est pas d'ordre scientifique mais plutôt psychologique. De ce fait, les difficultés de procréation que rencontre Araba Jesiwa remplissent symboliquement leur fonction, elles permettent de faire le lien entre le corps de la femme et l'environnement social auquel elle appartient. Ainsi à travers l'échec de sa vie conjugale et l'exposition de sa souffrance physique et morale, le romancier vise à critiquer la différenciation sociale érigée en système politique dans l'Afrique traditionnelle. Dans une telle perspective, on peut affirmer en premier

¹⁷ Malick Fall, *La Plaie*, Editions Albin Michel, 1967.

lieu que les interruptions de grossesses signifient la désapprobation du personnage de la société inégalitaire décrite par Armah. Ensuite, on peut constater que les difficultés qu'elle rencontre dans sa volonté d'engendrer sont à l'image de celles de la société tout entière qui se montre incapable de remédier à ses problèmes internes pour s'occuper de l'essentiel, à savoir son développement.

Cette analogie entre le personnage d'Araba Jesiwa et l'Afrique n'aurait cependant pas été complète si elle n'était pas présentée dans une autre situation plus complexe où le motif de la maladie occupe une place importante. En effet, le dispositif narratif mis en place dans cette œuvre visant à articuler la dialectique entre la maladie et la guérison, Araba Jesiwa finit par vaincre son infertilité lorsqu'elle prend conscience de l'origine de son affliction. Après ses nombreuses conversations avec le thérapeute, elle divorce d'avec Bedu Addo et fait de Kofi Entsua son époux. Le narrateur ne manque pas de mettre l'accent sur le fait que la séparation s'est faite de façon pacifique selon les conventions de la société traditionnelle. Mais il apparaît aussi clairement que ce divorce est une révolte contre le système social qui s'est révélé par son caractère inique et improductif, c'est un désaveu qui place Araba Jesiwa dans l'ascendance d'autres personnages marginaux d'Armah à l'image de l'Homme dans *L'Âge d'or n'est pas pour demain* et Baako dans *Fragments*.

De la deuxième union d'Araba Jesiwa naîtra un enfant nommé Appia qui va malheureusement être sauvagement tué pour des raisons de succession au trône royal. Au cours de son assassinat, sa mère qui voyageait en sa compagnie a été grièvement assommée et abandonnée par les assassins qui la croyaient morte. La minutieuse description de son corps malade mérite une attention particulière, car son exposition est porteuse de sens. En effet, hormis les yeux de la victime dont le narrateur dit qu'ils sont restés ouverts et immobiles, on note une insistance sur la description de l'ensemble de son corps : ses muscles sont inertes et ses os brisés. Parallèlement à l'exposition narrative des caractéristiques du corps meurtri du personnage, se fait la description progressive de la division des royaumes du peuple akan. Ainsi pendant que certains se battent contre les Européens pour la souveraineté des Akan, d'autres cherchent à favoriser leur installation. Ce qui conduit à la défaite inéluctable de la résistance africaine. Mais, cette défaite ne signifie pas que le ton de ce roman est résolument pessimiste. Au contraire, à travers le rôle des thérapeutes, il s'inscrit, comme l'indique Arlette Chemain-Degrange dans son analyse sur la maladie et la guérison dans la littérature subsaharienne, « dans une action de réhabilitation des valeurs ancestrales africaines¹⁸ ». Si, dans l'Afrique traditionnelle, en s'inspirant des valeurs ancestrales et en appliquant les remèdes naturels (tels que les plantes) qui sont issus de son terroir, le thérapeute parvient à soigner ses patients, il y a la présomption que l'Africain moderne puisse réussir à bien cerner les problèmes de son temps et y remédier efficacement. Du moins, l'évolution de la représentation littéraire de la maladie et son processus de guérison dans l'écriture d'Armah laissent présager une telle possibilité.

Conclusion

En fin de compte, cette analyse permet d'affirmer que les personnages malades d'Armah symbolisent l'Afrique désarticulée qui, dans sa représentation, apparaît comme un continent qui devrait inlassablement chercher à comprendre et résoudre les problèmes multiformes auxquels il est confronté. L'utilisation de la maladie corporelle en tant que métaphore sociale est aussi frappante que le recours à la folie dans la peinture des maux de l'Afrique postcoloniale.

En effet, la mise en exergue de l'ambivalence de la folie autour du binôme vérité / déraison et son rapport avec la création artistique dans l'ensemble des romans analysés permet d'associer

¹⁸ Arlette Chemain-Degrange, « Maladie et guérison comme signes dans l'évolution de la littérature subsaharienne de langue française », *Littérature et maladie en Afrique*, L'Harmattan, 1994, p. 237.

la quête des valeurs typiquement africaines au processus de guérison d'une société déstructurée qui doit, pourtant, s'accommoder aux réalités de l'époque moderne. S'il est vrai que le fait de discourir de la folie revient paradoxalement à utiliser un langage qui l'exclut, il n'en demeure pas moins que la subtilité avec laquelle l'auteur a mis en scène ses personnages « fous », qu'ils soient masculins ou féminins, rend compte de l'importance de la symbolique de la maladie dans son écriture.

Tout comme la représentation de la dérision, la constante référence biologique joue le rôle d'un signe néfaste dans les romans analysés. Cependant, contrairement à la situation des personnages souffrant de maladies mentales et dont la solution proposée est soit l'hôpital psychiatrique soit le bannissement, l'exemple des personnages qui guérissent grâce à l'usage des plantes médicinales suggère que le destin de l'Afrique peut se décrire autrement que par une succession d'atrocités historiques.

Corpus

ARMAH Ayi Kwei, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, London, Heinemann, 1969. Traduit par Josette et Robert Mane, *L'Âge d'or n'est pas pour demain*, Paris, Présence africaine, 1976

ARMAH Ayi Kwei, *Fragments*, London, Heinemann, 1974

ARMAH Ayi Kwei, *The Healers, an Historical Novel*, London, Heinemann, 1979

ARMAH Ayi Kwei, *Two Thousand Seasons*, London, Heinemann, 1979

Essais, études et autres textes

BARDOLPH Jacqueline (dir.), *Littérature et maladie en Afrique. Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1994

CHEMAIN-DEGRANGE Arlette, « Maladie et guérison comme signes dans l'évolution de la littérature subsaharienne de langue française » in Jacqueline BARDOLPH (dir.), *Littérature et maladie en Afrique. Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 229-239

CHEVRIER Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984

FALL Malick, *La Plaie*, Paris, Editions Albin Michel, 1967

FANON Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte / Poche, 2002

FELMAN Shoshana, *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993

GAKWANDI Shatto Arthur, « Freedom as Nightmare : Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* » in WRIGHT Derek (Ed.), *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah*, Washington, Three Continents Press, 1992, pp. 102-115.

KANE Cheick Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Collection 10/18 - Julliard, 1961

KRISTEVA Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Editions Denoël, collection Folio/Essais, 1983

MOURALIS Bernard, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence africaine, 1993

OKARA Gabriel, *The Voice*, London, Heinemann, 1970

PARUSSA Gabriella, « Allégorie » in ARON Paul (Ed.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, pp. 8-9

SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Editions du Seuil, 2001