

Études littéraires africaines

Du fou romanesque à la « folle » écriture de Tierno Monénembo

Adama Coulibaly



Numéro 49, 2020

Tierno Monénembo : écrire par « excès d'exil »

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1073858ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1073858ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Coulibaly, A. (2020). Du fou romanesque à la « folle » écriture de Tierno Monénembo. *Études littéraires africaines*, (49), 33–46.
<https://doi.org/10.7202/1073858ar>

Résumé de l'article

Tierno Monénembo est un auteur constant dans l'écriture du chaos, de l'absurde, de la folie. Ses neuf premiers romans convoquent la folie, soit en la modalisant autour d'un personnage, soit en l'aménageant en trait d'écriture qui crée un univers carnavalesque, excentrique et bouffon. La trame argumentative de cette contribution est l'analyse de ce motif, de ses motivations et enjeux. À partir d'une typologie du fou romanesque, en s'intéressant aux dires et aux actes du personnage, à sa place et à son impact dans l'économie du texte, nous verrons que la « recevabilité » et la pertinence de ce discours romanesque sont lisibles à la lumière de la déconstruction ou du couronnement / découronnement bakhtinien. En substance, l'écriture de la folie et la folie de l'écriture chez T. Monénembo, plus qu'une marque de fabrique de son roman, esthétise la folie pour interroger l'État africain postcolonial et le sujet traumatique qui en découle.

DU FOU ROMANESQUE À LA « FOLLE » ÉCRITURE DE TIERNO MONÉNEMBO ¹

RÉSUMÉ

Tierno Monénembo est un auteur constant dans l'écriture du chaos, de l'absurde, de la folie. Ses neuf premiers romans convoquent la folie, soit en la modalisant autour d'un personnage, soit en l'aménageant en trait d'écriture qui crée un univers carnavalesque, excentrique et bouffon. La trame argumentative de cette contribution est l'analyse de ce motif, de ses motivations et enjeux. À partir d'une typologie du fou romanesque, en s'intéressant aux dires et aux actes du personnage, à sa place et à son impact dans l'économie du texte, nous verrons que la « recevabilité » et la pertinence de ce discours romanesque sont lisibles à la lumière de la déconstruction ou du couronnement / découronnement bakhtinien. En substance, l'écriture de la folie et la folie de l'écriture chez T. Monénembo, plus qu'une marque de fabrique de son roman, esthétise la folie pour interroger l'État africain postcolonial et le sujet traumatique qui en découle.

Mots-clés : folie – fou – création romanesque – sujet postcolonial – carnavalisation – Afrique francophone.

ABSTRACT

Tierno Monénembo is an author who regularly deals with chaos, the absurd and madness in his literary production. His first nine novels deal with madness either by modeling it around a character or by designing a literary feature that creates a carnivalesque, burlesque and eccentric universe. The nodal point of my argument is to analyze this motif, its motivations and the stakes it involves. Building on the typology of the madman in literature, focusing primarily on what that mad character says and does, and considering the place of these words and actions in the novel and their impact on its textual economy, I will argue that the receivability and relevance of this literary discourse can be read in the light of Bakhtin's deconstruction or crowning / uncrowning. In sum, T. Monénembo's writing about madness and the madness of his writing are not just a distinguishing feature of his novel. Indeed, he aesthetizes madness in order to question the African postcolonial state and the traumatized individual that stem from it.

¹ Cette contribution approfondit une ébauche entreprise dans : COULIBALY (Adama), *Des techniques aux stratégies d'écriture dans la création romanesque de Tierno Monénembo*. Paris : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2010, 289 p.

Keywords : *madness – madman – literary creation – colonial subject – carnivalesque – Francophone Africa.*

*

« La folie symbolise la liberté. Le fou est inconventionnel, il sort des conventions sociales. [...] Les fous sont présents partout parce que nous manquons de liberté. Ce qu'on veut dire, notre non-dit, on le transmet au fou. Le fou devient notre messenger. C'est l'homme de la transgression »².

Une archéologie sommaire de la folie révèle qu'au cours des siècles, la notion a connu des acceptions diverses telles l'excentricité, la bouffonnerie, l'asocialité et la maladie mentale. Ainsi « le fou du roi » est-il plus un bouffon qu'un malade mental. Aujourd'hui encore, à côté des cas cliniques, la *doxa* identifie comme « fous », au sens large, ceux dont la conduite est « a-normale ». Mais la lecture et la saisie de l'« a-normalité » comme frontière du raisonnable et du fou est bien poreuse au regard des cultures et des visions hétérogènes du monde, de sorte qu'il n'est pas excessif de conclure que fou et folie sont des problèmes de perception.

Si, historiquement, on peut distinguer au moins deux types de folie – la première liée à une école comme celle des Cyniques, où l'on décide volontairement de tourner le dos à la société et aux plaisirs qu'elle engendre, et une autre d'essence plus clinique, conséquence d'un dysfonctionnement du cerveau qui se manifeste par une incohérence de la conduite –, les deux semblent se manifester par les mêmes phénomènes : le refus de l'ordre et... de la raison.

Tierno Monénembo est certainement l'un des romanciers africains postcoloniaux les plus constants dans la représentation fictionnelle du personnage du fou. À partir de trois romans, Célia Sadai a posé l'hypothèse d'une narrativité dominante de la marginalité³. Toutefois, l'évolution de la création romanesque de Tierno

² Propos de Tierno Monénembo. Entretien avec Adama Coulibaly à l'occasion du salon du livre d'Abidjan, le vendredi 15 décembre 2013 à l'Hôtel du Golf d'Abidjan.

³ SADAI (Célia), « Marge et marginaux chez Tierno Monénembo », *Interculturel francophonies*, (Lecce : Alliance Française), n°9 (*Tierno Monénembo. Textes réunis et présentés par Jacques Chevrier*), juin-juillet 2006, p. 133-149.

Monénembo⁴, depuis lors, peut conduire à l'hypothèse d'une marque de fabrique romanesque autour de ce personnage du fou. Or, prévient Derrida, « le malheur des fous, le malheur interminable de leur silence, c'est que leurs meilleurs porte-parole sont ceux qui les trahissent le mieux ; c'est que quand on veut dire leur silence lui-même, on est déjà passé à l'ennemi et du côté de l'ordre »⁵.

Qui est le fou ? Quels sont les attributs et les caractéristiques de ce personnage ? Quelle plus-value apporte-t-il à la création romanesque de cet auteur ? La difficulté de cette contribution sera de nommer ces fous, de lire la cohérence de leurs actes incohérents et de dire la lisibilité que leur présence confère au texte. Pour ne pas en ajouter à la difficulté taxinomique de ce travail, je tiendrai pour « fous » ceux que les textes désignent comme tels ou ceux dont la conduite va à contre-courant de la raison sociale.

Un univers romanesque où abondent les fous

C'est un truisme de parler de l'attrait de T. Monénembo pour le fou, personnage qui revient d'un texte à l'autre avec des nuances. En effet, depuis *Les Crapauds-brousse*, le fou est présent dans tous les romans de T. Monénembo. Ce premier roman lui consacre tout le chapitre 5, qui commence par ces mots : « Il y a le fou ». Attachante et excentrique, cette « épave humaine » (p. 79) aux origines inconnues hante le quartier du personnage principal, Diouldé, se nourrissant des repas qu'on lui offre, repoussant du pied le plat une fois vidé. Il gratifie souvent les gens du quartier de « longs psalmes » (p. 84) tirés des Écritures, notamment des sourates coraniques. Certains jours, « fatigué de crier, il tomb[e] dans le fossé et fai[t] l'amour avec les pierres » (p. 85). Dans *Cinéma*, la ville de Mamou, à la veille de l'indépendance de la Guinée, a son fou nommé King-Kong, installé tout au sommet de la décharge de la ville. Il est manchot, émasculé, demi-sourd et privé de ses jambes. Dans *Un rêve utile*, une pudeur empêche de désigner Gilles ou Toussaint (il s'agit du même personnage qui bénéficie d'une kyrielle

⁴ MONÉNEMBO (T.), *Les Crapauds-brousse*. Paris : Seuil, 1979, 186 p. ; *Les Écailles du ciel*. Paris : Seuil, 1986, 193 p. ; *Un rêve utile*. Paris : Seuil, 1991, 252 p. ; *Un attiéké pour Elgass*. Paris : Seuil, 1993, 171 p. ; *Pelourinho*. Paris : Seuil, 1995, 222 p. ; *Cinéma*. Paris : Seuil, 1997, 217 p. ; *L'Aîné des orphelins*. Paris : Seuil, 2000, 157 p. ; *Peuls*. Paris : Seuil, 2004, 391 p. ; *Le Roi de Kahel*. Paris : Seuil, 2008, 262 p. ; *Le Terroriste noir*. Paris : Seuil, 2012, 225 p. Ni la pièce de théâtre *La Tribu des gonzesses*, ni les deux derniers romans, *Les Çoqs cubains chantent à minuit* et *Bled* ne seront pris en compte dans ce travail.

⁵ DERRIDA (Jacques), *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967, 440 p. ; p. 58.

de noms) comme un fou, mais depuis son retour de « l’Ifrikya », il passe son temps à faire des plongeurs suicidaires dans le fleuve de Loug (Lyon). Dans *Pelourinho*, tous les personnages sont atteints (à des degrés divers) de folie ; celle-ci se présente sous les traits de l’amnésie temporaire de Preto Velho, de la solitude et de la discussion avec un mort chez les deux narrateurs, ou de l’excentricité chez « les fils de Gandhi », une communauté religieuse. Samuel, lui, cumule marginalité, attitudes et attributs du fou, du « jobard » (p. 73). D’ailleurs, il est célèbre par ses imprécations nocturnes contre l’horloge de la Piedade : « Il hante les cimes des arbres et les sommets des églises. Il crie, au milieu de la nuit, que personne ne trouvera de salut avant qu’on ait brûlé l’horloge de la Piedade » (p. 12). Dans *Les Écailles du ciel*, quoiqu’il ne soit jamais explicitement identifié comme fou, il y a l’ancien tirailleur, Mawoudo-Marsail. À l’apparition du P.I. (sigle du Parti pour l’Indépendance), ce personnage est intimement convaincu que les Noirs ne pourront être indépendants. Dans la ferveur de la lutte, l’ancien tirailleur conjugue les attributs de l’excentrique avec l’image d’un personnage cocasse en marge de l’euphorie populaire qu’engendrent les espoirs du combat pour l’indépendance politique. Quant à l’« ombre » fuyante (p. 21, 22, 23, 24, 26) hantant le quartier de Leydi-Bondi au début du roman, elle fonctionne comme une entité qui réunit tous les attributs du fou. En effet, dans le « Prologue » intitulé « À la quête d’une ombre », Cousin Samba, être marginal et sale, vu comme une sorte de spectre (mi-fantôme, mi-humain), n’échappe pas à la désignation de fou, au sens commun du terme. Il est fantomatique, une sorte d’image de « mauvais songe » (p. 25), et si une femme affirme que l’ombre l’a « effleurée suggestivement » (p. 23), d’autres lui prêtent « l’air d’un cheval » (p. 23), l’apparence d’un être « venu d’un autre monde » (p. 26), ou évoquent « un être coiffé de feu et traînant derrière lui une queue lovée de singe insolite » (p. 26) ; le narrateur et d’autres le reconnaissent à un « halo grisâtre ornant une tête[, u]ne tête aux yeux profonds » (p. 24), à une silhouette portant « un baluchon » (p. 25), avant qu’il s’insinue dans la vie des gens du bar Chez Ngaoulo.

Dans *L’Ainé des orphelins*, le père de Faustin Nsenghimana, Théoneste, est « l’idiot du village », à l’image de Nonon Totor (Hector) dans *Le Terroriste noir*, tandis que le narrateur-personnage est un être marginal – il est en prison – dont la conduite est imprévisible car il traîne « les *taumatrismes* » (p. 92) liés au génocide. Il est également question « de folie, de malédiction » (p. 66) à propos de ses deux sœurs et de son frère, véritables « enfants sauvages », mala-

des mentaux recueillis à la « Cité des Anges bleus » après les tueries de Nyamata et à propos desquels le champ lexical de la folie se déploie aussi : « hystérie » (p. 66), « camisole de force » (p. 67), « perdu la tête », « restituer la raison », « délirer » (p. 68).

En général, le roman historique s'accompagne d'une tonalité sérieuse. Or, par un détour curieux, le motif du fou revient dans le cycle historique⁶ de T. Monénembo. Ainsi, dans *Le Roi de Kahel*, un certain « diable », fugace et puant, est fui de tous parce qu'il est nu. Lors de sa rencontre avec Sanderval, il explique qu'il a été frappé d'ostracisme par l'Almami qui l'a d'abord enfermé pendant six mois, puis l'a dépouillé de ses habits et de ses biens et lui a donné cinq semaines pour quitter le pays et rejoindre la côte. Explorateur perdu dans le Fouta, ce fou nommé Moutet estime que Sanderval est lui-même insensé de vouloir rejoindre Timbo, où il risque de se faire décapiter. Ces deux explorateurs rappellent, pour le premier, l'image de Robinson Crusoë et, pour Sanderval, celle de Don Quichotte. Sanderval rêve de gagner le Fouta pour s'y tailler un royaume. Personnage lunatique, il est convaincu dès l'enfance que « quelque part au bout de la ténébreuse Afrique, une terre vierge atten[d] patiemment qu'il grandisse pour se prosterner devant lui » (p. 24). Toute l'œuvre est le récit de ce projet fou, parcours narratif de la démesure et de l'excentricité.

Dans *Le Terroriste noir*, le personnage d'Addi Bâ semble vu comme un héros, et non comme un fou. Échoué à Romaincourt, il décide, après maintes tentatives pour rejoindre la ligne de front, de monter un réseau de résistance et s'y consacre pendant trois ans. Il n'abandonne cependant jamais le désir de mener des actions de sabotage, qui passent aux yeux des autres pour « de la folie, un égarement d'enfant » (p. 162).

Le seul roman qui évacue le personnage du fou, *Un attiéké pour Elgass*, est néanmoins marqué par une certaine irrationalité, qui apparaît dans la thématique du rêve, forme de déraison apparente engendrant des images spéculatives qui jouent entre le réel et l'irréel.

Actions et dires de fous

L'analyse des fous romanesques est intéressante tant au niveau de leurs actions que de l'impact de leurs discours sur les autres personnages : il s'agit donc de se livrer à une tentative raisonnée pour saisir des actes et des propos *a priori* déraisonnables.

⁶ Nous rangeons dans cette catégorie *Peuls*, *Le Roi de Kahel* et *Le Terroriste noir*.

Dans *L'Aîné des orphelins*, la folie des trois enfants résulte du traumatisme du génocide, dont ils sont rescapés grâce au fait que leurs parents les ont confiés au « couvent des Brésiliennes » (p. 71) ; quant au narrateur (leur frère), il a survécu en tétant pendant sept jours le sein maternel parmi les corps massacrés de l'église de Nyamata (p. 157). Dans *Cinéma*, King-Kong a été amputé d'un bras pour avoir giflé un imam, de ses jambes pour avoir jeté « une poignée de caca » sur l'« auguste bonnet » (p. 118) de Boubou-Blanc (le chef de l'État) lors d'une visite de ce dernier à Mamou, et de son membre viril pour avoir « déviérg[é] » une laitière dans la forêt (p. 118). Dans *Les Crapauds-brousse*, le fou décide de partir en exil avec les fuyards (p. 168) et les propos qu'il adresse au chauffeur sont des plus lucides : « Tu n'as pas plus de raison que moi. Et je ne te donnerai aucun centime. Par contre, je connais un certain nombre de choses que je pourrais dire... » (p. 164). Symboliquement, il prend part au début de la révolution et meurt quand celle-ci s'organise réellement.

Si les fous sont ainsi impliqués dans les tribulations politiques, ils s'autorisent aussi des lectures politiques à propos des actes de ceux qui sont réputés sains de corps et d'esprit. En effet, les jugements que porte Mawoudo-Marsail sur l'homme politique et l'indépendance sont sans ambages : le premier est « un frimeur » et la seconde un leurre, car, selon lui, le Noir « passerait l'éternité à torcher le cul du blanc » (*Les Écailles du ciel*, p. 138). Dans *Les Crapauds-brousse*, le fou analyse Diouldé, l'intellectuel, en des termes qui sont non seulement la métaphorisation du malaise de Diouldé face à la misère du peuple, mais aussi une métonymie du problème de la place de l'intellectuel africain dans son pays : « Le succès te grise, petit. Tu es gourmand de toi-même, tu ne te rassasies plus de ta propre vanité ni de tes petits privilèges. Mais tu as peur, comme un gosse qui a un jouet trop voyant » (p. 86). Dans cette logique, le passage de Cousin Samba du statut d'« ombre » engendrée par le régime politique à un semblant d'existence sociale fait la satire d'un sujet social brisé par un système qui a construit l'ère de la folie. À la recherche de l'« ombre », un personnage affirme opportunément : « Vous savez, [...] ces temps me rendent fou. [...] je dis que ces temps sont ceux du diable » (*Les Écailles du ciel*, p. 25).

Dans un registre plus historique ou culturel, Samuel pose, dans *Pelourinho*, un diagnostic tout aussi lucide à propos du narrateur :

– [...] Tu es le plus souillé, le plus foutu de tous. Tes péchés sont si nombreux que les anges ne peuvent plus les chiffrer. [...] Je vais te dire pourquoi tu es foutu : ou bien tu n'as pas d'âme,

ou bien tu ne t'es jamais rendu compte que tu pouvais en avoir une. As-tu aimé un seul jour ? As-tu songé que tu es autre chose que ce que tu sembles être et que c'est cela qui étire ton esprit comme les fers du baignoire ? Libère-toi de toi-même ! [...] (p. 72-73).

La clairvoyance et la lucidité de ces analyses éclairent ce que la production langagière du fou ou autour du fou a de remarquable. En effet, la plupart des fous sont pris dans une logique de communication incompréhensible. Ainsi les trois enfants, dans *L'Aîné des orphelins*, sont-ils devenus dysphasiques et le crime du narrateur, Faustin, est-il inscrit dans cette logique du malade qui s'ignore. Dans *Cinéma*, les premiers moments de King-Kong à Mamou sont eux aussi marqués du sceau du conflit langagier. D'abord, il écrit sur « les poteaux et les murs d'énigmatiques graffitis » ; puis, sa seule expression verbale, constamment répétée, est « *Jaaraama fucking life* » (p. 118 ; en italiques dans le texte). Gilles, dans *Un rêve utile*, passe son temps à « calligraphier des signes sur les racines » (p. 13), alors que, dans *Les Crapauds-brousse*, le fou dessine « de grands arcs de cercle, dansant une danse de géant » (p. 80).

À côté de cette difficulté de communication, la présence des fous entraîne le déploiement d'un vocabulaire scatologique, d'un lexique renvoyant au bas du corps et de mots vulgaires ou grossiers, tels, dans *Pelourinho*, « chiotte » (p. 67 et 71), « cul », « porno », « gueule », « eau fiévreuse », « stupre » (p. 67), « foutu », « souillé » (p. 72), « jobard » (p. 73), « crevé » (p. 74), « foutre » (p. 92) ; ou encore, dans *Cinéma* : « pourris » (p. 12), « charogne », « purulents » (p. 78), « monstre » (p. 116), « déféquer », « dévierger », « caca », « excréments », « émascula » (p. 118), « coprophage », « masse de chair spongieuse » (p. 119). Ce relevé, dans deux romans, témoigne de l'existence d'un registre ordurier, lié aux personnages du fou. D'ailleurs, l'installation de King-Kong sur un tas d'ordures dès l'*incipit* laissait présager une telle caractéristique stylistique. L'analyse du politique, de l'historique et du social est ainsi abordée sous l'angle tératologique et scatologique. La récurrence du fou convoque le paradigme de l'« impureté fondamentale » de notre époque dont parle Guy Scarpetta ; ce n'est

pas seulement une dimension formelle ou stylistique, pas seulement une façon de répondre aux mythologies de « l'art pur » par le mélange des genres, ou d'assumer qu'aucun code ne soit jamais naturel. [...] L'impureté, si l'on veut, c'est quelque chose qui touche à la façon de penser, à l'idéologie. [...] Ce qui

« revient », aujourd'hui, dans tout un pan de l'art et de la littérature, c'est l'affirmation d'une impureté fondamentale ⁷.

Une lecture plus nuancée se dessine à partir des personnages historiques, avec l'image plus positive d'Addi Bâ et de Sanderval qui, du fait qu'ils ont réellement existé, serait une sorte de contestation de « la folie par identification romanesque » ⁸. Leur existence historique fait valoir justement que la « folie » a abouti à des résultats rationalisés et intégrés au registre de l'héroïsme. Si l'on peut identifier Sanderval à Don Quichotte comme je l'ai proposé ailleurs ⁹, le principe de la folie devient, en fin de lecture, une nuance de l'audace ou de la témérité.

À quel type de sujet africain postcolonial pouvait-on aboutir à partir des indépendances et de la prise de l'initiative historique ? T. Monénembo semble dresser le constat d'une société postcoloniale où

on ne peut s'empêcher de faire une analogie avec ces Sujets dépassés par les événements ou désintéressés, engagés qu'ils sont dans une logique nouvelle, dans une autre vie. [On est amené] à parler de sujets schizophréniques, atypiques, excentriques, fous ou exubérants, [...] incapables de justifier le fondement de leurs propres actes, encore moins de les stopper ¹⁰.

Et les personnages historiques qui décident s'inscrivent aussi dans un schéma évoquant le mythe de Sisyphe, qui inaugure une sorte d'écriture de l'impuissance.

⁷ SCARPETTA (Guy), *L'Impureté*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1985, 389 p. ; p. 307.

⁸ FOUCAULT (Michel), *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972, 621 p. ; p. 57. En faisant remonter cette pratique à Cervantès avec *Don Quichotte*, Foucault met à nu une pratique littéraire de nomination, d'identification ou de désignation claire dans un roman où le récit dit que tel personnage est un fou ou fonctionne comme tel.

⁹ Voir COULIBALY (A.), « L'historicité faible chez Tierno Monénembo », dans SAMAKÉ (Adama), dir., *La Sociocritique : essai d'analyse textuelle*. Paris : Publibook, 2013, 266 p. ; p. 231-249.

¹⁰ COULIBALY (A.), « D'un sujet... postmoderne dans le roman africain postcolonial ? Aspects d'un débat », in : COULIBALY (A.), ATCHA (Philip Amangoua), TRO DEHO (Roger), dir., *Le Postmodernisme dans le roman africain : formes, enjeux et perspectives*. Paris : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2011, 256 p. ; p. 205-250 ; p. 229.

Carnaval du paraître et de l'être

À propos de la vérité du pouvoir, de même qu'Érasme observe l'indulgence dont les fous sont l'objet, eux qui « réussissent cette chose étonnante de la faire accepter aux rois et même de leur causer du plaisir en les injuriant ouvertement »¹¹, T. Monénembo attache de l'importance à la féconde liberté du fou en observant que « le fou est le seul à contredire le pouvoir, [et que] la folie contredit la raison, pas forcément la raison intellectuelle mais en tout cas la raison du pouvoir. Le fou est libéré des contingences sociales. Il peut tout faire »¹². Dans l'approche bakhtinienne, le fou, figure littéraire de l'ambivalence par excellence, se situe à la lisière de l'être et du paraître. Bien souvent, son paraître repoussant (découronnement) est un trompe-l'œil cachant un être fécond, profond, un sage (couronnement). Subséquemment, un personnage comme le roi, le leader politique (couronnement), cache un fond faux et fourbe (découronnement). Dans *L'Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault fait valoir, au Moyen Âge et à la Renaissance, une véritable richesse de la connaissance et du savoir engendrée par la folie, richesse qui disparaît aujourd'hui, peut-être dans l'excès de place accordée à la Raison qui oblige « l'expérience de la folie [à se taire] dans le calme d'un savoir qui, de trop la connaître, l'oublie »¹³. Or, au regard de ses actes et de ses propos, le fou monénembien est une conscience critique politique et socioculturelle, « une figure de la marginalité et un procès de la société [...], le procès de la folie de la société humaine »¹⁴.

M. Bakhtine va plus loin. Insistant sur l'importance du « fripon, du bouffon et du sot »¹⁵ dans l'histoire du roman, il en rappelle justement la fonction technique, liée à une stratégie permettant de relayer la présence de l'auteur dans le texte¹⁶, et une autre plus

¹¹ ÉRASME, *Éloge de la folie*. Trad. par Pierre de Nolhac. Paris : Garnier-Flammarion, 1964, 185 p. ; p. 45.

¹² Entretien avec T. Monénembo (voir note 2).

¹³ FOUCAULT (M.), *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 56.

¹⁴ N'DA (Pierre), « Le personnage du fou dans *La Plaie* de Malick Fall : une figure de la marginalité et un procès de la société », *Cahiers du CERLESHS*, (Université de Ouagadougou), n°13, 1996, p. 321-354 ; p. 323-324.

¹⁵ BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*. Trad. du russe par Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1978, 488 p. ; voir « Fonctions du fripon, du bouffon et du sot dans le roman », p. 305-313.

¹⁶ Il jouerait ainsi le rôle du « personnage embrayeur » : voir HAMON (Philippe), « Pour un statut sémiologique du personnage », in : BARTHES (Roland), KAYSER (Wolfgang), BOOTH (Wayne), HAMON (Ph.), *Poétique du récit*. Paris : Seuil, coll. Points Essais, n°78, 1977, 180 p. ; p. 101-180.

herméneutique, voire allégorique, qui fait du fou et du sot une image pour parler du roi et du dieu en enfer (métaphore de la gestion du pouvoir et de ses conséquences). L'introduction de ce personnage tout en extériorité, très féconde dans l'histoire littéraire, permet d'une part d'exprimer l'homme intérieur, subjectif, et, d'autre part, parce qu'il parle, d'établir le lien entre la littérature et la place publique. Cette ambivalence discursive fait tout son intérêt et, « forme la plus pure, la plus totale du *quiproquo* »¹⁷, elle crée le rire. Ainsi, dans *Les Écailles du ciel*, la cible des railleries de Mawoudo-Marsail déborde le personnage du leader politique pour s'étendre à l'indépendance elle-même. Cette logique atteint son acmé quand King-Kong jette « la poignée de caca » sur Boubou-Blanc (*Cinéma*, p. 118). Cette image grotesque, ménippéenne à souhait, manifeste la fonction critique de ce personnage en illustrant le principe d'indétronation, selon la grille de lecture proposée par Bakhtine : le leader (ou le roi) et le fou sont tous deux engagés dans la logique du paraître où, prioritairement, le fou assume, par un paraître repoussant, la nature réelle de l'homme : une nature sale. Ainsi se justifient, dans *Un rêve utile*, les nombreux plongeurs de Gilles dans les fleuves de Loug : la dimension purificatrice d'un tel acte s'oppose au monde du mensonge qu'est la ville. L'« impureté fondamentale »¹⁸ apparaît ainsi comme l'expression d'une société en crise de valeurs, où les images sont sans rapport avec le réel : une société du simulacre.

C'est bien l'aveu du mensonge et de la saleté que traduisent les propos de King-Kong dans *Cinéma*, car si « *Jaaraama* » est une formule de remerciement en peul, « *fucking life* » est l'expression obscène d'une « merde de vie » ou « chienne de vie » en anglais. Sous l'angle de la critique socio-culturelle, nous avons insisté sur la profondeur de l'analyse du fou dans *Les Crapauds-brousse*. Dans *Pelourinho*, Samuel pose aussi un diagnostic juste à propos d'Innocencio, et la maxime « libère-toi de toi-même » qui clôt ses propos (p. 72-73) a une valeur générale pour tous ces fils et petits-fils de nègres perdus dans la diaspora qui ne cherchent pas à connaître leurs racines, obnubilés qu'ils sont par la recherche des biens matériels et du confort personnel. Cette ignorance de soi et de ses origines, et la tentative de paraître ne sont-elles pas ce qui a poussé Innocencio à aveugler sa propre mère ?

Alors que les fous passent « leur temps en réjouissances, badinages, rires et chansons [...] [et] mènent partout où ils vont le plaisir,

¹⁷ FOUCAULT (M.), *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 61.

¹⁸ SCARPETTA (G.), *L'Impureté*, op. cit., p. 307.

le jeu, l'amusement et la gaieté, comme si l'indulgence des Dieux les avait destinés à égayer la tristesse de la vie humaine »¹⁹, on est presque surpris de constater que, dans *L'Ainé des orphelins*, Funga le sorcier accuse les dieux d'être « devenus fous » (p. 146), l'obligeant à jeter ses gris-gris. Justification mythologique²⁰ de la déraison et de la déréglementation tous azimuts, la folie des Dieux est le début de la tragédie rwandaise. La maladie mentale, l'hystérie des enfants et, à un degré plus insidieux, la folie larvée de Faustin Nsenghimana apparaissent comme la conséquence de la folie meurtrière des adultes, folie qui, après celle des Dieux, tue l'humanité et détruit l'innocence des enfants pour les transformer en bêtes sauvages. La fonction critique du fou, quand elle n'est pas comprise, entraîne ce dernier à faire un choix : soit vouloir baptiser tout le monde comme Samuel dans *Pelourinho*, soit tourner le dos comme King-Kong dans *Cinéma*, soit même prendre le chemin de l'exil comme N. dans *Les Crapauds-brousse*.

Le fou est un personnage codé : une figure de la marginalité par rapport à un centre, du désordre en référence à un ordre, de l'impur en référence au pur, du simulacre par rapport à une vérité, mais aussi de la création autant que de la récréation. Ses accoutrements, ses gestes et même ses propos, parce qu'ils sont incohérents, suscitent le rire, et peut-être aussi la peur, parce qu'on ne peut circonscrire exactement ce qu'il vise. Par exemple, le fou excède le référent immédiat de Sékou Touré pour englober la faillite de la postcolonie et ses « moqueries ». En effet, le fou est le reflet de chacun de nous-mêmes, « le double extériorisé... de cette part de chaos que nous voulons nier à nous-mêmes... La folie a donc une fonction sociale : elle nous permet de nous délivrer, en les reportant sur autrui, des terreurs qui nous menacent »²¹. En somme, le rire que le fou déclenche est un rire théâtralisé à propos de nous-mêmes et de nos laideurs.

Le couple Moutet / Sanderval dans *Le Roi de Kahel* témoigne des possibilités narratives de cette écriture de la dualité. Comme Sanderval qui veut voir du pays, Moutet s'est aventuré jusqu'à Timbo où il a été fait prisonnier et transformé en diable ou en fou.

¹⁹ ÉRASME, *Éloge de la folie*, op. cit., p. 45.

²⁰ Une partie de la critique a reproché à l'auteur cette démarche qui discolpe la barbarie humaine, mais on peut se demander si une explication logique, même aujourd'hui, vingt ans après, suffirait à comprendre la folie meurtrière de 1994.

²¹ Propos de Roger Bastide, tirés de : *Sociologie des maladies mentales* (Paris : Flammarion, coll. Nouvelle bibliothèque scientifique, 1965, 283 p. ; p. 261), cités par : JACERME (Pierre), *La Folie*. Paris : Bordas, coll. Univers des lettres, 1985, 223 p. ; p. 16.

Son sort, sorte d'anticipation narrative, annonce celui de Sanderval. Aussi Moutet poursuit-il ensuite son périple insensé (p. 63).

Dans l'univers romanesque de T. Monénembo, la folie relève d'une stratégie romanesque pour faire apparaître une vérité. Par exemple, la laideur physique et la purulence du fou sont la métaphorisation de la putrescence ou de la corruption de la société. Son statut narratif sera celui du puzzle ou de l'énigme à déchiffrer pour saisir la charge satirique dont il est porteur. L'ambivalence de ses propos est relevée par Abou Karamoko : « Sa parole est parfois tenue pour nulle et non avenue. [...] cependant, il arrive quelques fois qu'on lui prête du sens en lui confiant d'étranges pouvoirs, celui de voir, en toute naïveté, ce que la sagesse des autres ne peut percevoir »²². Par exemple, il est curieux que ce soit Samuel « le fou » qui crie « le monde est devenu fou ! Ils ont tué Escritore ! » (*Pelourinho*, p. 219), ou que le fou meure – au moins symboliquement – dans *Les Crapauds-brousse* quand débute la révolution. Dans les deux cas, leurs conduites s'analysent sous l'angle de l'ordre et de la raison.

La folie peut apparaître aussi comme un principe de l'action. Don Quichotte eût-il lancé l'assaut contre les moulins s'il n'avait pas eu « un grain » ? Mais à l'exception du fou des *Crapauds-brousse*, les autres sont des personnages qui participent à l'action sans y avoir un rôle central. Les enfants fous de *L'Aîné des orphelins* nuancent toutefois ce schéma, Faustin Nsenghimana étant une figure plus catastrophique des enfants enfermés dans la « Cité des Anges bleus ».

En ce qui concerne les personnages historiques, Sanderval et Addi Bâ remplissent ce programme à la frontière de la déraison. À leur propos, on peut parler de projet fou plus que de folie des personnages. Mais ici comme ailleurs, la témérité – folie passagère ou prise de risque inconsidérée – fonctionne comme un outil de tension dramatique extrême. Ces personnages excentriques qui peuvent tout se permettre sont l'une des forces du roman, où leur sens de l'initiative féconde ne cadre presque jamais avec la logique et le bon sens.

Si les fous sont des personnages grotesques, comiques, il faut tirer les conséquences du rire qu'ils provoquent et peut-être s'amender. Or il semble que personne ne les écoute. Pire, quand on ne les ignore pas superbement, on les utilise tels de vulgaires saltimbanques pour organiser des spectacles lucratifs : c'est le cas dans *Un rêve utile*, où Gilles est utilisé comme une curiosité pour attirer les clients afin de vendre de l'électro-ménager, et dans *Pelourinho*, où

²² KARAMOKO (Abou), « Le discours du développement », *En-Quête*, (Abidjan : Université de Cocody), n°1, mai 1997, p. 207-215 ; p. 211.

l'on invente des activités rentables autour des prêches de Samuel (p. 73).

Finalement, plus qu'ils n'illustrent le sujet postcolonial africain, les personnages de fou sont surtout des éléments-clés de la composition narrative chez T. Monénembo. À bien des égards, on ne peut s'empêcher de rapprocher certains d'entre eux de la « folie du sage » de Foucault²³ ou de l'École des Cyniques : « Ceux-ci avaient choisi de vivre méprisés pour pouvoir abreuver de leur mépris et tourner en dérision les normes qu'ils détestaient. Leur position était celle des clowns, mais avec des mobiles tout autres. Ils luttèrent en réalité pour un but élevé qui était l'opposé ironique de leur comportement »²⁴. Les fous comme King Kong dans *Cinéma* et le personnage anonyme des *Crapauds-brousse* allient marginalité et conscience critique ; ce sont des êtres purs, dotés d'une lucidité et d'un idéal élevé qui les empêchent de s'engager avec le peuple sur les chemins de la réification et de l'animalisation voulues par les dictatures politiques et les contingences sociales. Ils incarnent le vrai et le juste.

D'autres sont les victimes du système, victimes des guerres post-coloniales absurdes, et ils présentent les signes du traumatisme et de blessures internes liées aux scènes innommables qu'ils ont vécues, aux images indicibles qu'ils ont vues et, dans ce registre, la mort d'un simplet comme Théoneste dans *L'Ainé des orphelins* souligne encore la mort de l'innocence de ses enfants. Mais la folie produit aussi les fruits savoureux de l'opiniâtreté avec des figures historiques tels Sanderval, le Don Quichotte des Tropiques, ou Addi Bâ qui lutte contre la folie collective avec le maigre viatique de la conviction.

Finalement, le travail de T. Monénembo sur le fou et la folie constitue une sorte d'« expérience cosmique »²⁵ très proche de l'allégorie d'Érasme dans *L'Éloge de la folie*. Toutefois, cette allégorie apparaît comme un discours de l'homme à la recherche de son humanité, plus spécifiquement d'une écriture du sujet postcolonial dans l'expression de son être, mais aussi dans la recherche d'un mieux-être. « L'homme, de nos jours, n'a de vérité que dans l'énigme du fou qu'il est et n'est pas », dit M. Foucault²⁶. Comprendre le fou, c'est avoir une clé de lecture et d'interprétation des récits avant les prises de conscience et les révolutions des peu-

²³ FOUCAULT (M.), *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 59.

²⁴ HAYMAN (David), « Au-delà de Bakhtine : pour une mécanique des modes », *Poétique*, n°13, 1973, p. 76-94 ; p. 78.

²⁵ FOUCAULT (M.), *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 44.

²⁶ FOUCAULT (M.), *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 653.

ples. La position du fou est très souvent la vérité que l'auteur veut installer dans l'œuvre. Si le fou réussit à dire le malaise de la société, tant mieux ; sinon, personne ne lui en tiendra rigueur. Rhétorique du parallélisme ou de la dualité narrative, mais aussi façon de faire entrevoir l'évolution du sujet africain, sa présence, sa flexibilité ou son ambivalence littéraire impriment au roman monénémbien une tension basée sur des symétries significatives : celles du paraître et de l'être, du rire et du sérieux, du désespoir et de l'espoir. Le fou est un homme fragile, un homme qui a besoin d'être lu, et la beauté de l'écriture de T. Monénembo réside dans cette dynamique : constituer un envers de l'homme pour connaître l'homme.

■ Adama COULIBALY ²⁷

²⁷ Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan-Cocody.