Folie et trauma dans *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie* : une esthétique de l'indicible

Madness and Trauma in Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie: An Aesthetics of the Unspeakable

Aurélia Mouzet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/5998>

DOI : 10.4000/itineraires.5998

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Référence électronique

Aurélia Mouzet, « Folie et trauma dans *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie* : une esthétique de l'indicible », *Itinéraires* [En ligne], 2019-1 | 2019, mis en ligne le 26 juillet 2019, consulté le 01 août 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/5998> ; DOI : 10.4000/itineraires.5998

Ce document a été généré automatiquement le 1 août 2019.

Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Folie et trauma dans *Un jour de grand soleil* sur les montagnes de l'Éthiopie : une esthétique de l'indicible

Madness and Trauma in Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie: *An Aesthetics of the Unspeakable*

Aurélia Mouzet

- 1 Au sein de gouvernements stables, il apparaît relativement simple d'établir une limite clairement définie entre folie¹ et raison puisque les différentes institutions publiques² se chargent de contenir la folie en marge de la société – que cela soit au sein d'asiles psychiatriques, de prisons ou encore d'hôpitaux. Mais lorsque les troubles quittent le confort des marges pour s'immiscer au cœur de la société, la frontière entre folie et rationnel apparaît dès lors éminemment plus poreuse. Il en est ainsi dans les pays où le gouvernement est l'entité qui génère le chaos. Certaines nations de l'Afrique contemporaine, encore secouées par les régimes tyranniques qui émergèrent après les indépendances, illustrent ce type de renversement. Sous la dictature, la folie n'est effectivement plus « maîtrisée » par l'État, car c'est ce dernier qui est la source même de la psychose. En découle alors une forme de démence³ au sein de laquelle la violence est banalisée voire généralisée. Et lorsque les êtres sont en proie au chaos du monde, il peut être extrêmement difficile de rationaliser l'horreur et l'indicible. Incapables de trouver une explication logique à ce qui leur arrive, certains sombrent alors dans la folie d'ordre pathologique.
- 2 De nombreux écrivains africains tiennent à témoigner, par l'intermédiaire de leurs œuvres, de l'horreur subie par leurs communautés respectives. Ces derniers se trouvent alors confrontés à la dimension lacunaire du langage : comment en effet traduire la barbarie par des mots sans la minimiser ? Par quel moyen décrire justement l'horreur ? L'écrivain congolais Pius Ngandu Nkashama a choisi de dénoncer la tyrannie par l'intermédiaire d'une esthétique de la folie qui semble être seule à même de véhiculer l'ampleur des drames vécus par des milliers d'Africains. Dans son ouvrage consacré à Pius

Ngandu Nkashama, Alexie Tcheuyap (1998) s'interroge quant à la manière de lire la folie dans l'œuvre de l'écrivain :

Si donc les romans de Ngandu Nkashama ont un lien si étroit avec la folie, comment la lire ? De quelle manière l'auteur transforme-t-il le désordre psycho-sociologique et le délire de ces catégories esthétiques ? Comment comprendre ces « textes fous » (M. Plaza : 1986) présentant des structures éclatées, des confusions narratives, des typographies instables, des aberrations syntaxiques et des passages inintelligibles ? (Tcheuyap 1998 : 14)

- 3 Il s'agira, dans le cadre de cet article, de mettre au jour les différents visages que revêt la folie au sein du roman de Pius Ngandu Nkashama *Un jour de grand soleil* sur les montagnes de l'Éthiopie. L'esthétique de la folie dont parle Tcheuyap procède d'une tension entre l'expérience et son expression par le langage. Ngandu manipule effectivement la langue pour signaler l'inadéquation des mots lorsqu'il s'agit de décrire une réalité brutale. Cette esthétique de la folie est donc aussi une esthétique de l'indicible dans la mesure où l'œuvre littéraire met au jour ce que le langage peine à retranscrire. Au cours de cette étude, nous verrons dans un premier temps dans quelle mesure une société confrontée au chaos peut graduellement sombrer dans la psychose collective⁴. Nous analyserons ensuite la manière dont le délire généralisé innerve le langage et lui fait ainsi perdre sa fonction référentielle habituelle. Nous mettrons enfin en lumière la manière dont Ngandu pousse la folie à son paroxysme en dénonçant la frénésie religieuse comme une forme sournoise de psychose collective.

Chaos du monde et décadence de la raison

- 4 *Un jour de grand soleil* sur les montagnes de l'Éthiopie conte « l'épopée de jeunes lycéens pris dans les convulsions d'un Empire à la dérive » (*Un jour...* : 4^e de couverture). Écrivain particulièrement prolifique, l'auteur congolais, Pius Ngandu Nkashama a fait de son œuvre le chantre de tout un peuple. Sa double carrière d'écrivain et d'universitaire imprègne toute son œuvre et sa plume mordante dénonce avec virulence les travers d'une société africaine soumise aux régimes dictatoriaux. Pour écrire ce roman, Ngandu s'est non seulement inspiré d'un épisode de l'histoire éthiopienne, le soulèvement de lycéens contre le régime totalitaire qui sévissait dans les années 1970, mais aussi de son expérience d'intellectuel congolais (Congo-Zaïre). Comme le souligne Antoine Tshitungu (2007) :

Cet immense écrivain au verbe frondeur pourrait résumer, à lui tout seul, les affres d'une vie d'écrivain dans le Zaïre de Mobutu, où l'idéologie plombée du parti-État ne pouvait tolérer de discours échappant aux normes codifiées par le bureau politique du Parti. Arrêté, torturé dans les caves des Services de Sécurité à Lubumbashi en 1977, puis relégué à Mbuji-Mayi, sa ville natale. Contraint à l'exil, il atterrit en France. (Tshitungu 2007 : § 1)

Ayant expérimenté dans sa chair les dérives de la tyrannie, Ngandu a cherché à exprimer, par l'intermédiaire de l'œuvre littéraire, l'horreur et la barbarie. Corolaire des violences barbares, la folie apparaît dans son œuvre comme une thématique de prédilection. Dans le cadre de ses recherches, Alexie Tcheuyap s'interroge justement sur les liens qu'entretiennent la folie, le continent africain et l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama :

Comment devient-on fou aujourd'hui en Afrique ? La folie ici est-elle la même qu'ailleurs ? Quel est le rapport réel de l'esthétique à la folie ? Peut-on déterminer la spécificité de l'œuvre et du discours de Ngandu Nkashama sur la littérature à l'épreuve de la déraison ? [...] La démence est-elle à déterminée [sic] par rapport à

l'individu ou par rapport au groupe ? Folie et distinction peuvent-elles alterner chez le même sujet ? Peut-on établir un étalon universel du normal ? (Tcheuyap 1998 : 9)

- 5 Au regard des interrogations mises en lumière par Tcheuyap, l'on remarque qu'au contraire de thématiques plus « rationnelles », la folie soulève plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. À la lecture du roman de Ngandu, il est néanmoins possible d'apporter quelques éléments de réponse. En effet, si la psychose mise en lumière dans le roman est avant tout une psychose individuelle, elle n'en plonge pas moins les êtres dans une forme de folie collective – provoquée par la confrontation quotidienne des individus avec une violence paroxystique générée par l'État. Abébé Hagos, l'un des compagnons de bataille du héros Khédamawit apparaît ainsi, malgré sa jeunesse, rongé par la démence : « Abébé Hagos n'avait pas encore seize ans, et son corps anémié accusait déjà une sénilité précoce » (*Un jour...* : 63). Le chaos de la société dépeinte par Ngandu est tel que toute source de vie est anéantie par le spectre de la décrépitude. Ainsi, au lieu de véhiculer la vigueur propre à leur âge, les jeunes apparaissent déjà marqués par une forme d'anéantissement. L'aliénation d'Abébé Hagos n'est toutefois pas la manifestation mentale d'une tare physiologique, elle est en effet la conséquence de traumatismes⁵ terribles endurés par le jeune homme – ce que l'on qualifierait aujourd'hui de trouble post-traumatique :

Toute sa famille a été chassée de leurs terres par la brutalité des *Balabat*. Ses parents ont été massacrés sous ses yeux. [...]

Le grand-père, un *ashekar* honorable, avait été flagellé, nu devant tout le village. Lorsque le bourreau avait arrêté la flagellation, le vieillard avait cessé de respirer. Ils l'ont étouffé avant de le jeter dans une fosse à purin. Des gendarmes aux abois s'étaient mis pendant ce temps à poursuivre assidûment ses sœurs sous les broussailles où ils les culbutaient féroce. Il fallait comprendre alors sa peine.

Immense et inconsolable. Rien ne pouvait l'en tirer. (*Un jour...* : 68)

Le vocabulaire de la torture et de la violence contribue à mettre en lumière l'ampleur de la souffrance « immense et inconsolable » du jeune homme. Les représentants de l'État apparaissent ici comme des fauves aux abois tandis que la population est victime de leur fureur. La folie de revanche d'Abébé Hagos est l'une des conséquences logiques des brisures de son être et reflète l'ampleur de son traumatisme. À la violence armée des autorités, la jeunesse ne peut qu'opposer le même type de réactions. Marquée par la brutalité de son passé colonial, l'Afrique contemporaine est en quelque sorte née de la mort. Cette naissance oxymorique se traduit parfois par la difficulté de répondre à la violence autrement que par la violence. Comme le souligne Frantz Fanon dans *Les Damnés de la terre* :

Au niveau des individus, la violence désintoxique. Elle débarrasse le colonisé de son complexe d'infériorité, de ses attitudes contemplatives ou désespérées. Elle le rend intrépide, le réhabilite à ses propres yeux. Même si la lutte armée a été symbolique et même s'il est démobilisé par une décolonisation rapide, le peuple a le temps de se convaincre que la libération a été l'affaire de tous et de chacun, que le leader n'a pas de mérite spécial. La violence met le peuple à la hauteur du leader. (Fanon [1961] 2004 : 90-91)

Dans le roman de Ngandu, la violence est l'un des moyens de résistance que développent les individus afin de ne pas perdre totalement leur intégrité d'être humain. Pour Abébé Hagos, ses comportements haineux sont désormais un réflexe car il a été aliéné par l'intervention cruelle des forces de l'ordre. Le jeune homme ne peut d'ailleurs plus envisager sa survie hors de la violence barbare. La société l'a privé de ses droits les plus fondamentaux. Acculé et terrifié, il a développé des mécanismes de résistance fondés sur

la folie furieuse dont il a été lui-même victime. En opposant à ses adversaires la même force de combat, il reprend en quelque sorte un pouvoir dont les autorités l'ont privé :

Quelque chose de si violent, Khedid. Je lutte en moi-même jour et nuit pour maîtriser cette chose. Et toujours elle me revient. Elle me sert au cœur. Elle me fait battre le sang dans tout le ventre, dans la poitrine. Jusqu'à me suffoquer. [...] Je tuerai des Tschowa en grand nombre. Tous les Tschowa de la terre. C'est peut-être parce qu'ils respirent le même air que moi que j'étouffe sous la puissance de cette chose-là. (*Un jour...* : 68)

Toutefois, même si « la violence met le peuple au rang du leader » (Fanon [1961] 2004 : 90), cette accession au pouvoir se fait malheureusement sur le mode de la douleur et de l'aliénation. Parce qu'ils ne sont pas nés violents, les êtres ne sortent pas indemnes de cet impérieux besoin de vengeance. Ils sont en effet rongés par la colère et apparaissent ainsi marqués du sceau de la démente :

Ils ne devaient plus jamais l'oublier. L'oublier ? Non. L'horreur qui s'était nouée à l'aine. La lie excrémenteuse d'un lait mal caillé, collé en granules dans une baratte de peau. Ce qu'ils avaient bu n'avait pas un goût de lait. Mais bien celui de cendres. Et le chemin, même s'il contournait les roches, menait invariablement au bout des pistes des buissons. Ils ne seront plus jamais des mulets domestiqués, portant des tiges de roseaux dans des hottes en osier. Ni des épis surchargés pour les récoltes des autres. (*Un jour...* : 110-111)

La force de la métaphore décuple ici la puissance évocatrice de la narration. Ngandu met en lumière la décrépitude de la société en opposant à toute source de vie le goût âcre de la mort. Nouée à l'aine tel un vêtement dont on ne voudrait pas, la souffrance est devenue la sœur siamoise de ces enfants qu'on a fait grandir trop vite. Même le lait, breuvage traditionnellement nourricier, apparaît ici comme un élixir de mort au goût de cendres. L'horreur du monde qui les entoure est telle qu'elle se glisse sous la peau comme un deuxième corps mortifère dont ils n'arrivent plus à se défaire. Lorsque la violence atteint son paroxysme, nul n'est à l'abri, et c'est l'ensemble de la société qui menace de sombrer dans la folie. Furieux à l'idée que la hiérarchie millénaire au sommet de laquelle ils trônaient puisse être menacée par les rebelles, les *Balabat*, « la race des Seigneurs », se transforment eux aussi en monstres assoiffés de sang :

Et alors, tout s'est déroulé dans une hallucination étrange. [...] Les *Balabat* avaient attendu l'heure de la vengeance. Ils étaient venus à la rescousse. Puisque le *Geramanja*⁶ les avait abandonnés, autant laisser la terre prendre sa propre revanche et se carboniser tout à fait. Le vertige de la mort pouvait les emporter dans la même apocalypse. Pour avoir touché au dieu des tonnerres, les jeunes lycéens avaient provoqué contre eux-mêmes la colère implacable de la race des Seigneurs. Une colère que rien n'aurait su assouvir, sinon le sang dans la poussière ou des os soumis à la consommation par le feu dévoreur. (*Un jour...* : 319)

Aveuglés par leur soif de revanche, les Seigneurs cherchent à rationaliser l'horreur des massacres en invoquant le mythe de l'Apocalypse et l'imaginaire du *Kebra Nagast*, texte ge'ez dont s'est largement inspiré Ngandu. Muriel Debié précise que « Le *Kebra Nagast* [est] un apocryphe destiné à transmettre le message de la gloire éternelle de la royauté éthiopienne de descendance salomonienne et de sa supériorité sur la royauté d'Israël d'une part, sur l'empire romain chrétien d'autre part » (Beaucamp *et al.* 2011 : 258). Les *Balabat* convoquent ce récit épique, qui a été instrumental dans l'accès et le maintien au pouvoir de la dynastie salomonienne d'Éthiopie, afin de justifier la hiérarchie féodale et la prise des armes en vue de son maintien. Dans ce passage, le délire apocalyptique dont ils témoignent illustre le lien d'étroite proximité qu'entretiennent psychoses individuelle et collective dans le roman. Comme le signale Vincent Di Rocco, apocalypse et délire individuel sont, en psychanalyse, intrinsèquement liés : « Le sentiment d'apocalypse est

une métaphore de l'état de catastrophe interne. Le délire transpose la catastrophe interne dans l'univers perceptif du "monde externe" » (Di Rocco 2006 : § 4) Les paroles apocalyptiques des *Balabat* figurent ainsi le point de jonction entre la psychose individuelle et la psychose collective. L'évocation du mythe fédère les individus autour d'une destinée commune et absorbe ainsi la somme des destins individuels dans l'anonymat de la foule, devenue véritable machine de guerre. Cette folie furieuse qui gangrène la société dans son ensemble pervertit toutes les sphères de la cognition, et même le langage trahit une forme de délire collectif qui témoigne du chaos auquel sont confrontés les personnages.

Quand la langue ne suffit plus à dire le monde

- 6 Dans *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie*, Ngandu a choisi de mettre en lumière la folie du monde à travers une esthétique que l'on pourrait qualifier de folie du langage. Si le caractère insensé du discours apparaît comme l'une des manifestations de la folie, son illustration littéraire est, pour l'écrivain, un véritable défi. Il lui faut en effet non seulement détourner la langue afin de mettre en lumière la folie des personnages, mais aussi trouver le moyen de rendre l'inintelligibilité compréhensible pour le lecteur. Sur le plan stylistique, Ngandu emploie la parataxe, le statut instable du narrateur et les métaphores afin de brouiller l'illusion référentielle tant au niveau de la syntaxe que du lexique :

Les Réprouvés avaient marché, frappant de leurs pieds sur les lattes de bambous qui délimitaient des territoires interdits. Debout, Peuple ! Cité irréaliste sur un promontoire éburnéen. Vision d'un soleil de transe, pris dans un hoquet. Et là, il tanguait, il oscillait. Il vacillait. Il s'écrasait de sa masse de brontosaurus. Des génies bariolés de kaolin, de craie blanche. Des paires de punaises dorées, rutilantes. Piquées dans les lobes de tes oreilles. Toute parole enchaînée, captivée. Son aura de brillance. *Chahira*, toi la neuve. Notre sang battant des flots de démence. Une mer en gésine. Des vagues qui montaient, qui débordaient dans les débarcadères. Jusque dans les plis des montagnes. La houle était notre désir incoercible : la parturition. (*Un jour...* : 98)

- 7 Le vocabulaire de la transe nourrit l'évocation de la psychose collective qui est intensifiée sur le plan textuel par les soubresauts thématiques opérés par l'auteur. Ce dernier joue en effet de l'indétermination créant ainsi une certaine confusion chez le lecteur qui ne sait plus qui, du peuple ou du soleil, tanguent, oscille et vacille. La confusion est, en outre, intensifiée par la juxtaposition du « je » homodiégétique et du « je » hétérodiégétique qui confirme la non-fiabilité du narrateur. Sur le plan syntaxique, la marche des rebelles est martelée au moyen de la ponctuation : les virgules et les points renforcent la puissance scandée de la narration qui permet au lecteur de ressentir, par l'intermédiaire de l'acte de lecture, la frénésie des rebelles. Et lorsque les mots manquent pour dire l'horreur du monde, les images prennent le relais. La force des éléments, la nature dans toute sa puissance, sert alors de berceau métaphorique à l'expression de la colère de la jeunesse révoltée. La mer et le soleil s'unissent pour témoigner de l'immensité de la fureur des adolescents et signalent ainsi, grâce à la puissance évocatrice de l'image, la force de leur révolte. Cette prégnance d'images poétiques convoquées par l'écrivain afin de mettre au jour la folie du monde illustre le statut ambivalent que les littératures africaines assignent à la figure du fou, poète / prophète, tout à la fois visionnaire respecté et symptôme du potentiel destructeur de la société :

L'attitude du roman africain vis-à-vis du fou est aussi ambiguë que celle la société : on le chasse, on l'exhibe comme l'image de ce qui menace chacun, on lui donne la parole là où elle est retirée à tous les autres.

Le fou de la littérature africaine va donc être poète, griot à la parole sacrée qui réconcilie la société moderne avec les croyances traditionnelles, mais aussi le symptôme des luttes de pouvoir, de l'ambition, de la perte des valeurs. (Thauvin-Chapot 1995 : 12)

En Afrique, il existe, comme ailleurs, différentes formes de folie et tous les fous ne sont d'ailleurs pas nécessairement institutionnalisés⁷. Certains sont même, au contraire, respectés et considérés comme des prophètes qui auraient la faculté de voir ce qui ne peut être vu à l'œil nu et de pressentir une supra-réalité inaccessible au commun des mortels. Dans le roman, cette ambivalence de la figure du fou se reflète aussi dans le langage qui est à la fois créateur et dévastateur. Ce double emploi assigné aux mots trouve son illustration la plus flagrante dans la folie discursive qui, bien que le discours apparaisse parfois incohérent pour le lecteur, possède au demeurant une fonction guerrière. Ngandu oppose dans son roman les *Balabat* du Tigray, « les féodaux [qui] avaient acquis des propriétés terriennes immenses [et qui] pouvaient surtout se procurer des esclaves » (440) à ceux qu'ils avaient réduits en esclavage les *Baria*. Ces derniers « ne possédaient pas de propriétés terriennes en propre [et] devaient par conséquent aliéner leur force de travail auprès des *Balabat* » (440). Il situe l'espace de la diégèse sur le plateau du Tigray, près de la frontière nord de l'Éthiopie entre les ruines de la ville ancienne d'Aksoum et la ville d'Adoua ancrée dans la mémoire collective comme le lieu emblématique de la victoire en 1896 de Ménélik II sur les Italiens. L'espace même du roman apparaît ainsi comme la représentation métaphorique d'une quintessence de la résistance africaine à l'oppression et le délire collectif des adolescents n'est autre que l'expression d'une forme d'endoctrinement au moyen du langage. Afin de fédérer la jeunesse autour de la cause des rebelles, les leaders font appel à la mémoire collective et ils renouent avec un passé mythique en s'imprégnant de la topographie des lieux :

Nous affirmons le prestige du Tigray. L'honneur du Tigray. Le triomphe de la Terre sainte. Nous proclamons la justice, la grande justice sur toutes les montagnes. La citadelle des enfants du Tout-Puissant : Adouwa l'imprenable. Voici la nouvelle année de la grâce. Elle est insaisissable. Le Seigneur des armées nous conduit de sa main. Nous hurlons haut la mission des Élus. À eux le prestige de mener paître les troupeaux du Maître des cieux, sur des pâturages verdoyants. Vous les vaillants Guerriers. Debout. Redressez-vous dans la houle. (*Un jour...* : 75)

L'histoire rejoint ici le mythe au sein duquel Adoua est élevée au rang de forteresse imprenable. L'imaginaire mythique fédère la jeunesse combattante autour d'un passé glorieux pour qu'elle y puise la force de résister aux abominations du présent. La puissance évocatrice des mots mêle le verbe au mythe et autorise alors sa réactualisation au sein de l'univers diégétique. Le mythe rayonne ainsi au-delà du texte pour redevenir pré-texte, pour reprendre le terme de Pierre Brunel (1992). La convocation du mythe est renforcée par la structure même de la syntaxe. La parataxe confère en effet à la parole la rythmique des percussions et inscrit ainsi au cœur des mots une poétique semblable à la poétique de guerre de l'Afrique précoloniale. Alors qu'Abébé Hagos est pris d'un accès de démence après avoir ingurgité du *Tschatté*, son délire guerrier s'exprime à travers la langue au moyen d'une syntaxe syncopée :

Nous sommes venus. Nous avons marché, des lunes, des années. Une foule immense. Nos pas ont fait trembler les roches. Les montagnes. Nos pieds ont résonné. Jusque dans Makallé. Nous avons marché, jusqu'à ce que nos jambes ne nous portent plus. Les pierres se fendaient en morceaux sur notre passage. D'Adigrat, de Maychew. Nous avons imprimé le rythme de la force aux frémissements des arbres. Aux cimes

des collines. Des collines brisées, écartelées. Le pays a vibré de nos clameurs. Nous, le Peuple de gloire et de puissance... Ah, ah ! À nous la gloire. À nous la victoire ! (*Un jour...* : 67)

L'alternance de phrases minimales et nominales confère au récit d'Abébé Hagos une rythmique percutante qui martèle l'avancée des rebelles dans l'esprit du lecteur. Ce rythme saccadé est par ailleurs décuplé, à l'intérieur même de chaque phrase, par la césure qui transforme la succession de syntagmes en une formule rythmique que la puissance évocatrice du verbe vient renforcer, le vocabulaire du bruit soutenant effectivement la rythmique de la phrase. Le rythme cadencé du récit s'exprime donc chez Ngandu à un triple niveau, à la fois discursif, syntaxique et lexical. L'écriture ngandesque rejoint ainsi la poétique de guerre de l'Afrique précoloniale telle qu'elle a été mise en lumière par Yaw Adu-Gyamfi :

This precolonial African war poetics characteristically included making reference to the presence of, and the human dependence on, gods, spirits, supernatural forces, and ancestors in times of war or national emergencies; using an engaged poetic voice to stir up public sentiments against an imminent danger to the community; stressing the virtues of group strength, heroism, and patriotism; resorting to particular oral generic modes, like the victory ritual song and celebration, drum poetry, dancing, and chanting, which together give the discourse a public, sociopolitical character [...]. (Adu-Gyamfi 2002 : 106)

La voix poétique se voit attribuer une fonction stratégique en temps de guerre : elle réunit la communauté autour d'un ennemi commun et devient par là même une arme de destruction. La puissance de la voix poétique renvoie ici à la dimension performative du langage et au pouvoir que de nombreuses cultures africaines attribuent aux mots. En effet, comme le souligne Alexie Tcheuyap (1998 : 117) : « Pour l'Africain en particulier, la parole est primordiale. L'impératif est porteur de puissance et peut moduler un destin. [...] Et dans les romans où la violence est une règle, voire un réflexe, on ne saurait occulter le pouvoir des mots, notamment leur pouvoir offensif. » Mais dans l'univers ngandesque, il n'est de construction sans destruction préalable, les deux faces d'une même réalité figurant la complexité de la vie même. C'est pourquoi si l'évocation du passé mythique de l'Éthiopie renforce la ferveur des jeunes guerriers, les références au mythe sont toujours associées à la fébrilité des personnages. Incapables de rationaliser l'horreur, les lycéens calquent sur leur présent un imaginaire mythique. Exutoire de l'histoire, le substrat mythique est censé préserver les individus des fractures de leur être, mais les actes de barbarie imposés aux adolescents sont tels que malgré d'extraordinaires facultés de résistance, tous finissent peu à peu par devenir fous.

- 8 Khédamawit, le héros du roman, était au départ l'un des seuls à percevoir le caractère fallacieux des paroles du Saint Prêtre Johanès qui promettait la résurrection aux jeunes qui mèneraient à bien le combat. Mais après des mois de bataille, ayant assisté impuissant au massacre de celle qu'il aime, Khédamawit plonge lui aussi dans la psychose :

Zôra Lou, transpercée de part en part, s'est écroulée, frémissante. Khédamawit se débattait pour rejoindre le corps affaîssi sur lui-même, tassé sur la déraison qui avait saisi les humains à l'aine. Ma souffrance qui éclatait. Mon amour ! Mon amour aimé ! Tes yeux chavirés, le sang dans ta bouche. Un filet qui longeait tes lèvres, sur le menton. Ta langue lourde remplissait mes mâchoires. Tes dents serrées sur l'écume de la douleur. Ton murmure indistinct. C'était moi ! Moi qui t'aimais. Mon amour. Mon amour aimé. Je t'aime, Zôra Lou Swego. Je t'aime, Zôra Lou. Ne me laisse pas seul. Donne-moi la force de t'arracher à la mort ou emporte-moi avec toi. Adieu mon chéri. C'est mieux ainsi. Va rejoindre Sénami. Sénami Yémane. Non, ne pars pas, reste avec moi. J'ai ton enfant dans mon corps...
Tout était fini. (*Un jour...* : 340)

La folie de la guerre et la souffrance qu'elle engendre terrassent le jeune homme au point qu'il est désormais incapable de rester rationnel. Le monde autour de lui est devenu fou. Les hommes n'ont plus aucun respect pour la vie humaine et n'ont pas hésité à massacrer une jeune femme enceinte de quelques mois. Le corps de Zôra Lou, jusqu'alors objet de l'amour du jeune homme, lui renvoie désormais toute l'horreur de la guerre. Khédamawit tente alors vainement de se raccrocher à ce qui lui reste de Zôra Lou et il croit entendre sa voix. La psychose du jeune homme est retranscrite dans la narration par le passage indistinct de la focalisation externe à la focalisation interne où se mêlent paradoxalement une multitude de voix narratives. L'aspect polyphonique du récit permet à l'auteur de mettre en lumière la douleur et la confusion du jeune homme soulignant ainsi l'atrocité des événements qu'il vient de vivre. Les voix se mêlent dans le récit et véhiculent l'idée d'une collectivité unie grâce au médium romanesque. À travers le geste artistique, Ngandu redonne la parole aux opprimés que la tyrannie avait réduits au silence. Dans son roman, les victimes de la guerre sont unies dans la souffrance et recouvrent paradoxalement leur dignité d'être humain grâce à l'imbroglio des voix narratives.

- 9 L'une des caractéristiques de l'esthétique de Ngandu est le détournement du langage à des fins de mise en exergue de la folie du monde. Démence qu'il déploie et interroge à travers ses récits. « [L]a réclusion, la solitude et la souffrance du paria émigré dans une ville lointaine sont évoquées [dans son œuvre] dans toute leur violence désespérante et dans un face-à-face avec la mort insensée et la folie », écrit Silvia Riva (2006 : 265). Cette violence paroxystique qui oblige les hommes à se confronter au quotidien à la folie et à la mort corrompt non seulement le monde, mais aussi la langue qui perd sa fonction référentielle. La dislocation du langage est, sous la plume de l'auteur, l'un des symptômes de la psychose. Notons que cette relation qu'entretiennent langage et folie dans les romans de Ngandu n'est pas unidirectionnelle. Les mots apparaissent en effet comme à la fois cause et conséquence de la démence. Le rapport folie/discours s'inverse ainsi lorsque l'on s'intéresse aux multiples références religieuses présentes dans le roman. Ce ne sont plus les mots qui trahissent la folie, mais plutôt la parole même qui mène les individus vers une certaine forme de démence.

Oubliés des dieux : une quête de transcendance entre ferveur et démence

- 10 La société dépeinte par Ngandu est ravagée par la guerre à tel point que tout ce qui pourrait apporter un certain réconfort aux habitants en situation de paix ne fait qu'accentuer leur douleur. Cette communauté disloquée apparaît comme oubliée par les dieux. Loin d'être un exutoire, la religion apparaît comme un outil dont se servent les puissants afin de maintenir le peuple dans sa position subalterne. Mère Soraya, sentant venir la rébellion des esclaves, évoque le mythe de la Reine de Saba et se remémore la légende millénaire afin de justifier la validité du système féodal : « Depuis des générations, ils avaient toujours rendu aux paysans le sens de la vie, l'amour des vertus qui élèvent à la dignité de l'homme. Le respect de son rang assigné par la nature » (*Un jour ...* : 29). L'esclavage s'inscrit, selon elle, dans l'ordre des choses. La dignité même de l'homme procéderait d'ailleurs de cette hiérarchie, dans la mesure où la respecter serait le signe d'une soumission de l'être aux puissances divines. Loin de considérer le caractère millénaire de ce système comme archaïque, la vieille dame y puise même un certain réconfort :

Deux mille ans, trois mille ans. Tout un temps qui ne commence ni ne se termine. Les regards fixés sur l'étoile tutélaire, l'étoile-mage qui avait guidé la grande Reine vers les pistes où coulent le lait et le miel.

À l'idée de cette Gloire hors temps, l'élection des siens lui paraissait être le geste le plus sublime de la Création. Ceux qui avaient été désignés par le Destin devaient briller sur toutes les montagnes de la terre au crépuscule. (*Un jour...* : 29-30)

Mère Soraya est incapable de concevoir le monde au dehors des rapports hiérarchiques que l'esclavage a instauré au sein de sa communauté. Elle convoque un passé mythique afin de justifier le massacre des rebelles. Loin d'être une entreprise barbare, les tueries permettraient, selon elle, au Peuple Élu de recouvrer une gloire bafouée et de briller à nouveau par-delà les montagnes. Les *Balabat* se servent ainsi du discours religieux afin de justifier la cruauté dont ils font preuve envers les *Baria*. Mais, que l'on soit bourreau ou victime, l'on ne sort jamais indemne d'un tel déchaînement de violence. Par une tragique ironie du sort, le Mage dont les *Balabat* exploitaient les visions afin d'asseoir leur autorité, finit lui aussi par succomber à la psychose. Traumatisé par la mort injustifiée de l'un des esclaves, le Mage mâche « frénétiquement les feuilles du *Tschatté* qui étaient tombées dans les poches de sa veste » (55) et contre toute attente, rendu fou par la drogue et la folie guerrière qui consume sa communauté, il massacre le juge Shemellis, l'un des membres de son clan :

C'est alors qu'il s'est projeté tout entier en avant. La démence avait saisi tous les *Balabat*. Ils ne s'étaient pas repus des trances de la destruction. Devant les cris épouvantables qu'ils continuaient à pousser, le Mage avait cru que l'univers avait été secoué par un séisme, et qu'il allait s'effondrer avec des fracas de tonnerres. Les planètes chaviraient. Des comètes en délire se gaussaient avec des feulements cavernaux. Des échos, des vibrations prolongées. Toute sa science millénaire lui apparaissait dans un éblouissement étrange où des réverbérations suffocantes se mêlaient à l'écume amère qui dégoulinait de sa bouche. L'instant de la mort totale. Il s'arrachait les cheveux. Il grinçait des dents. Il haletait à bout de souffle, les muscles douloureusement contractés. Sans qu'il ne s'en aperçoive lui-même, il se sentait poussé par une force extraordinaire. Il s'est projeté sur le juge Shemellis. [...] [Il] avait plongé l'arme dans le corps du Juge, le transperçant de part en part. (*Un jour...* : 55-56)

La société du roman est plongée dans un tel chaos que les signes que le Mage pouvait lire dans les étoiles apparaissent désormais démentiels. À l'instar de la folie qui sévit sur la terre, les planètes chavirent et les comètes délirent. Incapable de s'appuyer sur sa science millénaire, le Mage perd la raison et son corps trahit sa pathologie⁸ à mesure que sa psychose s'amplifie. Le prophète est néanmoins loin d'être le seul à ne plus avoir foi en une puissance supérieure, tous les personnages du roman se sentent effectivement abandonnés des dieux. Ne craignant plus l'imminence du jugement dernier, tous se livrent par conséquent à une cruauté sans limite :

La mort avait expulsé les dieux hors du temps. Ils étaient bannis de la mémoire. Dans les tympanes du garde, des sifflements aigus. Tadessé Gébré cognait, cognait de tous ses poings serrés. Le sang coulait dans les narines du gardien du Temple, dans sa bouche sacerdotale. Le sang ruisselait sur sa chape de velours vermillon. La flaque humide, avec des dentelures en pattes d'araignée. (*Un jour...* : 315)

- 11 Parce qu'en temps de guerre, les hommes sont confrontés quotidiennement à une violence extrême, l'idée d'un dieu protecteur peut apparaître comme une chimère. Dans son œuvre, Ngandu lui oppose d'ailleurs le motif de la malédiction. Le peuple élu est aussi et surtout un peuple maudit, ce qui génère en lui une colère indicible. Dans le roman, cette rage trouve à s'exprimer au moyen d'une folie guerrière qui prive les adolescents de leur innocence et témoigne par ailleurs de la difficulté à conserver la foi en temps de

guerre. Persuadés qu'ils ont été abandonnés depuis longtemps par les dieux, les lycéens s'attaquent à tout ce qui touche de près ou de loin au divin. Le gardien du Temple paie de sa vie sa proximité symbolique avec un dieu absent. Déshumanisé par la métaphore, l'homme n'est plus qu'une vulgaire créature en décomposition, faite de pattes d'araignée, insignifiante à l'échelle de l'univers. L'image poétique permet ici à l'auteur de traduire l'une des absurdités de la guerre : les individus ne sont plus perçus en tant que tels, car leur identité individuelle se noie dans son rapport au collectif. La foule des anonymes devient l'ennemi à abattre et hommes, femmes et enfants disparaissent indistinctement derrière l'idéologie. La vie humaine n'a, en temps de guerre, qu'une moindre importance car, pour certains, seule compte la victoire à tout prix. Aveuglés par leur soif de vengeance, les jeunes ne réalisent pas qu'eux aussi sombrent peu à peu dans la démence :

Une année nouvelle s'était ouverte à eux. Le cycle d'autres saisons qu'ils avaient commandées par la force de leur voix unique. Un autre Johanès, Apôtre de leur Amour.

Le sanctuaire ressemblait à un trou béant.

Devant le cortège, Addis Kessalé s'était juché sur un cheval de bois qui accompagnait toujours le dieu *Geramanja* dans sa procession. Il était vêtu d'une chape de velours vermillon qu'il avait retiré du corps du garde assommé. Il avait les larmes aux yeux à force de se tordre de rire. (*Un jour...* : 317)

Enivrés par la victoire, les lycéens convoquent de nouveau l'imaginaire mythique et envisagent le monde qui les entoure à l'aune d'une pensée millénariste. La démolition du sanctuaire présagerait ainsi la renaissance des combattants et Addis Kessalé jubile à cette idée. Aveuglé par un trop-plein de souffrances, le jeune homme est désormais incapable de discerner le bien du mal et se rit alors des massacres qu'il a provoqués.

- 12 En invoquant une possible renaissance, les adolescents cherchent un moyen de justifier l'innommable. Il s'agit pour eux de se préserver de la démence absolue. Il leur faut aussi pouvoir trouver la force de continuer à se battre en dépit du caractère insensé de tous les massacres. Le symbole de la régénérescence a donc une double fonction : l'une est de justifier les souffrances présentes, l'autre est de préserver de la peur de la mort, ce qui, en temps de guerre, peut s'avérer particulièrement utile. Les jeunes gens ont réussi à se persuader que la mort ne serait pas une fin pour eux et chaque bataille apparaît alors comme un jalon supplémentaire posé sur le chemin de leur gloire ultime :

Alalo Sidamo a murmuré :

Je vais le jeter sur les cendres des autres. Nous mourrons tous, nous, les enfants de l'Éthiopie nouvelle. Des cendres surgiront des milliers de mains que vous ne pourrez plus anathémiser. Notre foi est inexpugnable, *Papasé*. Inexpugnable. (*Un jour...* : 336)

- 13 Après la colonisation, la pensée millénariste a fait de nombreux émules au Congo-Zaïre. Bien qu'il ait situé l'action diégétique en Éthiopie, le traitement que fait Ngandu des tumultes politiques dans le roman a été fortement inspiré par le régime tyrannique imposé par Mobutu au Congo-Zaïre. Il n'est alors guère étonnant que l'écrivain convoque par l'écriture la pensée millénariste dont le dictateur s'est servi pour galvaniser les foules. En dénonçant, par l'intermédiaire de la fiction, les dérives de l'aveuglement collectif, Ngandu met en lumière la perversité des régimes tyranniques qui promettent de meilleurs lendemains au peuple afin d'éviter sa rébellion et de permettre les coups d'État. Notons que la pensée millénariste au Congo-Zaïre n'est pas née après l'indépendance de la nation : certains mouvements messianiques avaient en effet déjà émergé dès les années 1920-1940 en réponse à l'oppression coloniale. Comme le souligne Serge M'Boukou :

En effet, les catégories socio-professionnelles en contact avec les colonisateurs donneront les « courtiers » culturels de la première génération : cuisiniers, interprètes, catéchistes, sacristains, miliciens, petit personnel de maison, jardiniers... C'est parmi ces catégories que surgiront les prophètes, les résistants, les messies... Ces personnages tenteront de traduire le texte de la donnée coloniale en langage religieux souvent de nature mystique, convulsive, poétique, fulgurante, visionnaire, extatique, millénariste... Nombre d'entre eux seront à la tête des mouvements politico-messianiques qui, précisément, entre les années 1920-1940 tenteront de penser et d'agir en vue de la possibilité d'une Renaissance historique : première tentative de compréhension de ce qui se passait et de la nécessité d'une « reprise d'initiative » comme l'a si bien formulé G. Balandier. (M'Boukou 2007 : 4)

Cette pensée millénariste apparaît donc au départ comme une reprise symbolique de pouvoir face à l'adversité de l'administration coloniale. Elle est, à cet égard, originellement source d'espoir, espoir qui sera finalement anéanti par la dictature de Mobutu. Cette tension entre espoir et désespoir, folie et rationnel est magistralement illustrée, dans le roman, par le contraste entre discours et réalité diégétique. En effet, si les mots peuvent être porteurs de consécration, les faits témoignent quant à eux de la débâcle. Le langage perd sa fonction référentielle lorsque les mots ne sont plus assez forts pour exprimer l'horreur du monde et qu'ils deviennent la source d'une forme d'hypnose des personnages. Inefficaces pour exprimer de telles atrocités, les mots sont condamnés à ne plus renvoyer au réel et seule la folie du langage peut alors traduire le caractère indicible de l'horreur subie par les personnages.

- 14 Bien qu'elle ne semble permettre aucune issue dans le roman, la folie n'est toutefois pas nécessairement gage d'emprisonnement psychologique en Afrique. Dans le roman, tout ce qui devrait permettre l'ordre et le rationnel – et ainsi une certaine forme de sécurité – détruit les êtres humains en faisant de la violence le pain quotidien de ceux qui meurent de faim. Le chaos de l'univers traverse les individus et les imprègne jusqu'à la moelle. La folie devient alors une seconde peau qui les enveloppe et figure, paradoxalement, le dernier sursaut du psychisme qui tente de se protéger des horreurs du monde. Perdre la raison est dans des situations extrêmes une alternative à la désintégration de l'être. Acculé, « transformé [...] en gibiers pour les bûchers dressés par les *Balabat* » (*Un jour...* : 321), Tadessé, le compagnon d'infortune de Khédamawit, sombre dans la déraison et se persuade ainsi que la mort au combat est une forme de délivrance qui engendrera une renaissance symbolique :

Du nord au sud du continent, au-delà de tous les déserts infranchissables, ils sauront que des mouflets s'étaient rendus maîtres du monde par leur seule volonté. Des regards naïfs et débiles, mais la puissance pour construire des empires immortels. D'autres enfants naîtront de ces cendres. Ils marcheront sur toutes les avenues de toutes les cités. Ils réclameront un soleil nouveau, des étoiles nouvelles. (*Un jour...* : 322)

Plutôt que de mourir dans la peur, Tadessé préfère périr en combattant : « J'aurais tout le temps pour désertier dans la mort [...]. Je me suis incarné dans un esprit nouveau pour lutter. Après, lorsque je me serai reposé, j'irai m'endormir dans le néant d'où j'avais été tiré, si tant est que le néant repose » (*Un jour...* : 324). La folie guerrière du jeune homme fonctionne ici comme un rempart contre la terreur que provoquent en lui tous les massacres. Sa démence pose, presque paradoxalement, un filtre salvateur sur les atrocités de ce monde. Elle manifeste une forme de résilience qui illustre le potentiel libérateur de la déraison. Pascale De Souza (2004), qui cite, à titre d'illustration, les propos de l'écrivaine Marie Cardinal, y voit d'ailleurs l'une des caractéristiques essentielles de la folie :

L'écrivain pied-noir Marie Cardinal a clairement saisi le potentiel libérateur de la folie. Elle note dans son roman autobiographique *Les mots pour le dire* : « Elle est Moi. Moi, c'est Elle. La folie et moi nous avons commencé une vie toute neuve, pleine d'espoirs, une vie qui ne peut plus être mauvaise. Moi, la protégeant, elle, me prodiguant l'invention, la liberté. » (De Souza 2004 : 135)

La folie serait donc doublement libératrice : en permettant d'une part aux individus d'échapper au carcan des normes sociétales, et en décuplant, d'autre part, leur créativité. Confrontés quotidiennement à la mort et la violence, les personnages d'*Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie* sombrent dans la folie pour continuer à vivre. La démence apparaît comme le seul exutoire possible aux atrocités permanentes et c'est à travers la recreation du mythe, aussi démentielle soit-elle, qu'ils se libèrent des chaînes de ce monde et puisent ainsi la force de résister.

Conclusion

- 15 Figure emblématique de la résistance, Ngandu écrit tout haut ce que bon nombre pensent tout bas et sa plume n'en finit pas de résonner pour dénoncer les souffrances d'un peuple décimé par la violence. S'il fait de la folie et de l'indicible une gageure esthétique dans son œuvre, c'est parce qu'il ne veut pas laisser les victimes anonymes tomber dans l'oubli. Ce refus de laisser bafouer sa liberté d'expression par un régime autoritaire, il l'a payé au prix suprême de l'exil et, c'est à travers son œuvre qu'il retisse les liens avec le Congo-Zaïre qui l'a vu naître. L'écrivain Antoine Tshitungu dit de lui qu'il est le :

[h]érault d'un peuple supplicié titubant dans la souffrance, il s'est voulu aussi une lampe pour son peuple. L'écriture chevillée au corps, il en a fait le symbole d'une résistance, de la rage de proclamer la vérité face aux censeurs. De la descente aux enfers du peuple congolais, il est le mémorialiste sublime, le chroniqueur implacable. Sa description des réalités kafkaïennes du système Mobutu n'a pas d'égal. Ses mots forgés dans les entrailles de nuits soumises à l'agonie sans fin des « étoiles écrasées » furent des repères pour toute une génération déboussolée et sacrifiée. (Tshitungu 2007 : § 3)

- 16 Écrire pour combattre l'oubli ; écrire pour se libérer symboliquement des camisoles imposées à l'être par un régime dictatorial qui étouffe en son sein jusqu'à la dernière étincelle de vie ; refuser de devenir la marionnette d'un système qui broie l'homme dans tout ce qu'il a de singulier sont autant de fonctions que Ngandu assigne à l'écriture dont il exploite la dimension cathartique. Il s'agit pour l'auteur de trouver les mots pour dire l'indicible, la souffrance et la folie qui en résultent et ce, pour pallier l'aliénation de l'être et trouver une alternative à la démence.

BIBLIOGRAPHIE

Adu-Gyamfi, Yaw, 2002, « Orality in Writing: Its Cultural and Political Significance in Wole Soyinka's *Ogun Abibiman* », *Research in African Literatures*, vol. 33, n° 3, p. 104-124.

Beaucamp, Joëlle, Briquel-Chatonnet, Françoise et Robin, Julien, 2011, *Juifs et chrétiens en Arabie aux V^e et VI^e siècles : regards croisés sur les sources*, Paris, ACHCByz.

Brunel, Pierre, 1992, *Mythocritique*, Paris, PUF.

Bokanowski, Thierry, 2010, « Du traumatisme au trauma : les déclinaisons cliniques du traumatisme en psychanalyse », *Psychologie clinique et projective*, vol. 16, n° 1, p. 9-27, [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-psychologie-clinique-et-projective-2010-1-page-9.html>, consulté le 16 juillet 2019.

DOI : 10.3917/pcp.016.0009

De Souza, Pascale, 2004, « Folie de l'écriture, écriture de la folie dans la littérature féminine des Antilles françaises », *Présences francophones*, n° 63, p. 130-144.

Di Rocco, Vincent, 2006, *Qui est là ? : échecs de la symbolisation et symbolisation des échecs de la symbolisation dans les problématiques psychotiques*, Thèse de doctorat, Université Lyon 2, [En ligne], http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2006/dirocco_v, consulté le 16 juillet 2019.

Fanon, Frantz, [1961] 2004, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte.

M'Boukou, Serge, 2007, « Mobutu, roi du Zaïre. Essai de socio-anthropologie politique à partir d'une figure dictatoriale », *Le Portique*, [En ligne], <https://journals.openedition.org/leportique/1379>, 6 décembre 2007, consulté le 16 juillet 2019.

Nijimbere, Béatrice, 2010, *Le Narrateur multiple dans l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama*, thèse de doctorat, Université de Limoges, [En ligne], http://aurore.unilim.fr/theses/nxdoc/default/74c4a003-0246-460b-a900-352028176749/view_documents, consulté le 16 juillet 2019.

Riva, Silvia, Collin Fort (trad.), 2006, *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan.

Thauvin-Chapot, Arielle, 1995, *La folie dans les romans africains d'expression française : un espace de désordre et de transgression*, Thèse de doctorat, Université de Limoges.

Tcheuyap, Alexie, 1998, *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, Paris, L'Harmattan.

Tshitungu, Antoine, 2007, « Pius Ngandu Nkashama : Un Monstre Sacré », *La Libre*, [En ligne, archive], <https://web.archive.org/web/20160408000124/http://feuillesvolantes.blogs.lalibre.be/archive/2007/05/16/pius-ngandu-nkashama-un-monstre-sacre1.html>, 15 mai 2007, consulté le 16 juillet 2019.

Dictionnaires

Larousse, dictionnaire de la langue française, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>, consulté le 16 juillet 2019.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/folie>, consulté le 16 juillet 2019.

Corpus

Ngandu Nkashama, Pius, 1991, *Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Éthiopie*, Paris, L'Harmattan [abrégé en *Un jour...*].

NOTES

1. L'on trouve, sur le site du CNRLT, de nombreuses définitions du terme *folie*. Si celle-ci s'exprime dans l'œuvre, entre autres, comme un « trouble mental accompagné de manifestations de violence », le portrait qu'en fait l'auteur invite le lecteur à interroger sa conception de la folie en tant que « [c]onduite, comportement qui s'écarte de ce qui serait raisonnable aux regards des normes sociales (dominantes ou propres à l'idéologie du locuteur) et qui est considéré comme l'expression d'un trouble de l'esprit [...] et/ou d'un manque de sens moral, de bon sens ou de prudence ».

2. Les hôpitaux et les prisons sont des institutions qui, de manière plus ou moins controversée, permettent aux États de maintenir une partie de ceux que la société considère comme fous à l'écart de la communauté. Mais les individus ainsi marginalisés ne souffrent pas nécessairement d'une pathologie mentale : la folie peut effectivement prendre plusieurs formes, allant de l'originalité – comme le refus de respecter certaines normes de vie en société (elle n'est, dans ce cas, pas obligatoirement d'ordre pathologique) – à la pathologie mentale, comme par exemple, la psychopathie ou la schizophrénie.

3. Le *Larousse* propose une définition du terme « démence » en tant qu'« [a]ffaiblissement psychique profond, acquis et spontanément irréversible, qui se manifeste par une diminution des fonctions intellectuelles avec troubles de la mémoire, de l'attention et du jugement, un appauvrissement des fonctions symboliques (langage, praxies, calcul) et une perte des critères de référence logiques, éthiques et sociaux. (Une désorientation temporo-spatiale est fréquente. La démence a pour conséquence de graves troubles du comportement.) ». Dans le roman de Ngandu, les personnages sont soumis à une telle violence quotidienne qu'ils finissent par en perdre leurs capacités de jugement. Quant aux « critères de référence logiques, éthiques et sociaux », ils ont été radicalement invalidés par l'existence du régime dictatorial.

4. Si la psychose individuelle est un trouble d'ordre psychiatrique dont le malade n'a pas conscience, la psychose collective est, quant à elle, « une obsession collective provoquée par un traumatisme d'origine sociale ou politique » (*Larousse*). Dans le roman, psychoses individuelles et collective se mêlent et permettent à l'auteur de mettre au jour les effets dévastateurs que peuvent avoir les régimes autoritaires sur la société et les individus.

5. Au sens médical, le trauma est, par définition, une lésion ou une blessure produite par un impact. En psychanalyse, Thierry Bokanowski rappelle que « [l']emploi du terme "trauma" vient, aujourd'hui, le plus souvent désigner l'action *négative* et *désorganisatrice* du "traumatisme". Du fait de la blessure narcissique créée, laquelle entame les capacités de figuration et de symbolisation du sujet, celle-ci peut alors le conduire jusqu'à adopter des logiques de type négativantes (haine de soi) face aux sentiments de désespoir, ou d'effondrement, qui l'animent » (§ 55). Ces deux définitions nous semblent particulièrement révélatrices de ce qui se passe dans le roman de Pius Ngandu Nkashama, que cela soit au plan de l'écriture ou au plan de l'intrigue : l'impact des dérives autoritaristes produit effectivement une blessure qui va, comme nous le verrons, jusqu'à se refléter dans la langue même, tandis que les personnages tentent en vain de lutter contre les effets dévastateurs du traumatisme causé par le chaos environnant.

6. Dans sa thèse qui porte sur le narrateur multiple dans l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama, Béatrice Nijimbere souligne la dimension hautement symbolique de la destruction du *Geramanja* qui est le « symbole de l'humiliation pour les *Baria* ». Dans le roman, les *Zamatchs* « détruisent le *Geramanja* : le signe de la puissance millénaire des Seigneurs. Une divinité que rien ne pouvait détruire, ni les bourrasques, ni les cyclones. L'image même de la gloire pour ceux qui avaient érigé des royaumes entiers sur le sang de leurs enfants » (cité dans Nijimbere 2010 : 105).

7. Rappelons d'ailleurs que l'internement asilaire est un héritage colonial. Le premier hôpital psychiatrique d'Afrique subsaharienne, Kissy Psychiatric Asylum, a effectivement été fondé en 1820, en Sierra Leone, par les Britanniques.

8. Terme entendu ici au sens de la définition qu'en donne *Le Larousse* : « Ensemble des manifestations d'une maladie et des effets morbides qu'elle entraîne. »

RÉSUMÉS

Au sein de gouvernements stables, différentes institutions publiques sont chargées de contenir la folie dans les marges de la société. À l'aune de concepts normatifs, la folie serait ainsi le contraire de la raison. Mais lorsque c'est l'État lui-même qui génère la psychose, où se trouve la frontière entre folie et raison ? Face à la dictature, les individus tentent en vain de rationaliser l'horreur et l'indicible. En proie au chaos du monde, certains sombrent alors dans la démence. L'écrivain congolais Pius Ngandu Nkashama a choisi de dénoncer la tyrannie par l'intermédiaire d'une esthétique de la folie qui semble être seule à même de véhiculer l'ampleur des drames vécus par des milliers d'Africains. Il s'agira, dans le cadre de cet article, de mettre au jour les différents visages que revêt la folie au sein de son roman *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie*.

In stable governments, different public institutions are responsible for containing madness on the margins of society. In the light of normative concepts, madness would be the opposite of reason. However, when the State itself is the source of psychosis, where does the border between madness and reason lie? Living under a dictatorship, individuals are trying in vain to rationalize the horror and the unspeakable. Fighting the chaos of the world, some then sink into dementia. The Congolese writer Pius Ngandu Nkashama has chosen to denounce tyranny through an aesthetic of madness that seems to be the only way to convey the magnitude of the tragedies experienced by thousands of Africans. In this article, I will bring to light the different faces of madness in his novel *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie*.

INDEX

Mots-clés : guerre, folie, esthétique, Afrique, trauma, Ngandu Nkashama (Pius)

Keywords : war, madness, aesthetic, Africa, trauma, Ngandu Nkashama (Pius)

AUTEUR

AURÉLIA MOUZET

University of Arizona