



La quête d'individualité dans *Fragments* d'Ayi Kwei Armah: fonctionnalité et soupçon idéologique

KOUAKOU Koffi Jules
Département d'Anglais
Université Félix Houphouët Boigny

Introduction

Individualisme et individualité sont des concepts quasiment méconnus des sociétés de l'Afrique précoloniale. Dans leur acception générale, ces mots de même famille renvoient à l'une des caractéristiques de la philosophie existentielle contenue dans la civilisation de l'Occident. Le concept d'individualité dérive de celui d'individualisme. L'individualisme en effet «est une conception politique, sociale et morale qui tend à privilégier les droits, les intérêts et la valeur d'un individu par rapport à ceux du groupe. Il prône l'autonomie individuelle face aux diverses institutions sociales et politiques (la famille, le clan, la corporation, la caste...) qui exercent sur lui certaines règles. Il s'oppose ainsi à l'obligation du groupe envers lequel l'individu a des devoirs.» (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Individualisme>). Cette notion qui véhicule de par son étymologie une philosophie de vie typiquement occidentale fait son apparition dans l'espace africain avec l'avènement de la colonisation et du système d'éducation structurée qu'elle impose aux peuples colonisés. Il s'ensuit qu'au sortir de cette éducation qui enseigne la primauté de l'individu sur le groupe, nombre d'intellectuels sentent le besoin de s'affirmer en tant qu'entités libres et indépendantes du groupe social auquel ils sont liés par la filiation. Dans *Fragments*, cette volonté d'affirmation de soi prend la forme d'une bataille existentielle contre la double identité du protagoniste. Celui-ci mène ainsi une lutte d'affranchissement dirigée à la fois contre sa communauté biologique qu'il trouve trop pesante et contre les manœuvres de manipulation et d'aliénation qu'il décèle dans l'éducation occidentale qu'il a reçue. Il reste qu'une volonté si farouche de «l'individu postcolonial» de s'autodéterminer, tout en présageant des tensions évidentes, soulève la question du mode de pensée ou de l'idéologie qui sous-tend l'esthétisation de cette quête. Etant donné que le «problème d'identité» est central aux «œuvres qualifiées de postcoloniales» (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Post-colonialisme>), l'on est tenté de se demander si le désir de Baako de s'affirmer ne fait pas de *Fragment* un «projet



postcolonial ». Dans la poursuite de son idéal, la posture qu'adopte Baako s'apparente au parcours d'un héros tragique.

I. La solitude du « héros »

Marginalité et solitude sont deux caractéristiques propres au héros en littérature, qu'il soit antique, médiéval, de l'époque moderne et contemporaine ou héros en fantaisie. (<http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Agreg2003/heroisme.htm>). Ces deux traits collent pourtant si parfaitement au personnage principal de *Fragments*. Déjà, dans ce qui peut être considéré comme le prologue de l'œuvre, la solitude et ses conséquences dans une société bâtie sur des valeurs communautaires sont abordées. C'est en effet le sens qui pourrait se dégager du rituel de libation que Foli fait aux ancêtres afin que ceux-ci protègent et guident Baako, son neveu, tout au long de son séjour en Occident: "A human being alone is a thing more sad than any lost animal and nothing destroys the soul like its loneliness." (*Fragments*, 4-5)

Dans sa libation, l'oncle prévient indirectement son neveu de toute tendance à l'individualisme, étant entendu que le monde occidental auquel il est contraint de se frotter du fait de sa formation intellectuelle en est le creuset. Cette mise en garde à peine voilée s'impose car la solitude destructrice semble être le prix d'une telle aventure. C'est donc en connaissance de cause que Baako entreprend sa double quête d'autonomie. L'on ne saurait par conséquent imputer aux ancêtres la responsabilité de la solitude écrasante qui s'abat sur Baako. Car quoiqu'ils aient été frustrés par l'indélicatesse de l'oncle au cours de la libation – Foli ne verse en effet que quelques rares gouttes de boisson aux ancêtres (5) – une hypothétique colère de leur part ne saurait à elle seule justifier le sentiment de grand vide qui déchire leur descendant. Du reste Naana, la grand-mère de Baako, tente de calmer les ancêtres en leur versant tout un verre de liqueur (8).

Il n'empêche qu'une fois parvenu en Occident, Baako sent le monde se resserrer sur lui à travers une solitude indescriptible. Ainsi, depuis l'aéroport de Paris où il est en transit pour Accra, la réceptionniste anglophone à qui il s'adresse ironise sur la solitude qu'elle décèle chez lui: « Your bag is not very heavy. » (39) C'est en effet un être solitaire qui présente une « monture » très « ménagée ». Car alors, il n'est soumis à aucune contrainte de volume ou de poids qui provienne de quelque compagnon que ce soit. Que cette solitude soit sciemment



entretenu ou inhérente à sa quête, Baako en est d'autant plus conscient qu'il n'hésite pas à se l'avouer: « I know. » (39) L'expression qu'emploie la jeune dame sonne fort bien comme un africanisme. En effet, de coutume, les Africains identifient métaphoriquement la compagne d'un homme à un bagage en ce qu'elle dépend de ce dernier dans tous les sens du terme. Elle est un poids certes, mais un poids nécessaire à son équilibre psychosomatique et social. Elle peut tout autant constituer une entrave voire un fardeau en temps de crise. Le terme « voyager léger » indiquerait dès lors une volonté de l'homme à se soustraire de ce fardeau. Aussi, la guitare que Baako trimbale avec lui dans l'aéroport – « I think I'd better keep my guitar with me » (39) – apparaît comme un palliatif à toute compagnie humaine. D'ailleurs, l'étudiant américain qui la lui vend ne croit pas si bien dire lorsqu'il lui affirme que le besoin de posséder d'une guitare résulte d'une volonté inconsciente de s'isoler du monde :

The student from whom he had bought it had talked a long time to him when he had gone to get it, starting with the information that he wouldn't always need a tuning fork: he could pick up a telephone and listen to the dial tone, and it would give him an exact B flat sound, a fret down on the fifth string. His Parthian shot had been to tell Baako that his wanting a guitar meant he had begun to run from human beings. 'That thing is going to be your companion, all you need,' he said, scratching his thin neck. (64-65)

Par-delà les détails techniques sur l'utilisation de la guitare, l'auteur met en relief la solitude que ressent tout artiste, laquelle solitude lui confère une singularité. L'artiste est en effet avec Armah un avant-gardiste en essence et dans son fonctionnement. Pour atteindre ses objectifs, il doit prendre de la hauteur par rapport aux réalités humaines. Si du point de vue idéologique Armah prône l'héroïsme communautaire (notamment dans *Two Thousand seasons* et *The Healers*), l'artiste semble être l'exception à la règle. Il apparaît sous un aspect messianique. A ce titre, il guide, oriente, guérit ou du moins soulage sa société face aux adversités temporelles et spatiales. Mais avant d'atteindre ce statut, l'artiste se forge une armure impénétrable grâce à sa muse et son implication. En cela, toute son œuvre arbore un caractère prophylactique et thérapeutique. Armah partage cette vision avec M.C. Jedrej :

The applications of the magical power of masks are extensive and varied. Harley describes a mask called Zei who could impregnate infertile women. To do this the mask spewed some water on the ground, made a paste of mud and rubbed it on the belly of the



childless woman (Harley, 1950:36). There is a mask in the circumcision camp which is never worn and easily recognised by the cuts and notches all over it. The circumciser draws the blade of his knife cross the mask after operating on each boy to ‘clean the knife of evil spells’. (*African Journal of International African Institute*, 1986, 74)

Se sentant certainement vulnérable face aux épreuves qui l’attendent dans sa quête, Baako juge bon de s’acheter une guitare en vue de se prémunir des attaques extérieures. La problématique de son désir est alors de savoir si l’instrument d’art à lui seul suffit à faire l’artiste. A cette interrogation la réponse semble provenir plutôt d’Ocran, son mentor. Ancien professeur d’art de Baako pendant son cycle secondaire, Ocran – que Kofi Yankson assimile au professeur d’Art d’Armah au lycée, faisant ainsi de *Fragments* une œuvre autobiographique (Yankson, 1994, 45) – réussit à se soustraire de la déconfiture de la société africaine postcoloniale occasionnée par un matérialisme outrageant hérité de la colonisation. La texture de ses œuvres plastiques reflète les différentes crises dont il doit se soustraire à la fois dans le temps et dans l’espace. En se munissant d’une guitare, Baako aurait inconsciemment voulu, à l’instar de son maître, réussir l’auto-guérison. Toutefois, pour Armah, il est clair que quiconque ne peut s’improviser artiste. C’est certainement cette opinion qui est à la base de l’ultime leçon que le ‘maestro’ veut donner à l’élève :

‘Words,’ Ocran said with a light of shrug. ‘Words. No. Too many words are just lies. You can’t fool anyone with things that have texture. You really have to create. Too many words are just used for telling lies.’... ‘Anyway, you people choose what you want, and I keep hoping, but in a year or two I’ll be ready to give up all hope. But I’ll never understand exactly what’s been going wrong. (*Fragments*, 79)

La guitare que se procure Baako justifie l’espoir – mesuré certes – de son maître d’Art. Armah ouvre ici une lucarne sur la possibilité de son personnage à se racheter. Pour autant, il doit s’investir complètement dans l’art. Si Ocran arrive à sauvegarder son équilibre psychosomatique dans cette tourmente, au moment même où l’Afrique opère une mue, c’est parce qu’il parvient simplement à refouler ses angoisses, ses amertumes, ses frustrations et ses peines dans sa peinture. Le caractère baroque de cette peinture illustre la rudesse de la bataille à laquelle l’individu postcolonial est confronté. La passage graduel de la grossièreté aux énormités des toiles témoigne du pessimisme que ressent le professeur d’Art à mesure que la société africaine postcoloniale se détourne des valeurs qui l’ont fondée pour s’enfoncer dans le matérialisme. Il



n'empêche qu'en tant qu'artiste, l'isolement n'a pas d'emprise sur son équilibre physique et psychologique, à l'instar de cet autre guitariste qui s'est épris de Mame Water:

The singer goes to the beach, playing his instrument. These days it's become a guitar. He's lonely, the singer, and he sings of that. So well a woman comes out of the sea, a very beautiful goddess, and they make love. She leaves him to go back to the sea, and they meet at long, fixed intervals only. The goddess is powerful, and the musician is filled with so much love he can't bear the separation. But then it is this separation itself which makes him sing as he has never sung before. Now he knows all there is to know about loneliness, about love, and power, and the fear that one night he'll go to the sea and Mame water, that's the woman's name, will not be coming anymore...(120)

Armah établit une symétrie entre l'art créatif et la solitude. De fait, le flux créatif provient de la solitude et l'art est un refuge contre la solitude. Cette dialectique serait à la base de l'aspiration de Baako à devenir un artiste en vue de surmonter la solitude dans laquelle il se trouve plongé dans la perspective d'un redressement de sa société envers et contre tous. Si dans son parcours Baako n'est presque jamais seul, il ne demeure pas moins vrai que le vide intérieur qu'il ressent menace de fragiliser son équilibre psychosomatique. C'est parce qu'il se sait si vulnérable qu'il cherche constamment à se réfugier dans les palliatifs dont celui incarné par sa relation amoureuse avec Juana, une Portoricaine. Cependant, Baako réalise très vite que la jeune dame, qui elle-même a fui son pays natal afin de sauvegarder son équilibre personnel, ne peut lui procurer qu'un réconfort physiologique temporaire. A ce titre, la copulation ne lui donne pas la quiétude que son état de héros marginal exige de lui. Aussi, Armah ressort-t-il un truisme qui veut que le rapprochement physique avec les autres ne soit pas synonyme d'une absence de solitude. La solitude de Baako transcende en effet le contact physique avec les autres pour pénétrer le champ sémantique de la morale et de la spiritualité. A ce jeu, l'on est en droit de craindre le pire pour Baako dont la quête de l'idéal se dispute avec le parcours des grands avatars que l'humanité eût connus. L'on peut également se demander si la témérité et l'entêtement du « héros » d'Armah ne le prédisposent pas à des épreuves, c'est-à-dire, à une forme de « Passion du Christ. »

II. La « passion » de Baako

Dans les épopées ou les légendes, le merveilleux supplante la réalité historique. Le héros tire sa notoriété des épreuves qu'il parvient généralement à surmonter. Le héros épique est doté de cinq qualités majeures, notamment une grande intelligence, un courage à toute épreuve, une



autorité incontestée, un charme débordant et une force physique inégalée (www.ehow.com/info_8374701_characteristics-epic-hero.html). A ce titre, il s'engage à changer les choses à lui tout seul. Sa solitude n'est que la manifestation de la grande confiance que lui inspirent ses qualités hors du commun. Le malheur de Baako vient du fait que l'écriture d'Armah est empreinte d'un réalisme social (Gakwandi, 1992, 106). Toute forme d'héroïsme solitaire n'est donc que prétention. Cependant, Baako n'a véritablement pas le choix dans une société où tout le monde est attiré par la course effrénée aux biens matériels. Son combat solitaire contre la dégénérescence des valeurs fondatrices de la tradition africaine l'expose a priori aux courroux des membres de sa communauté profondément aliénés.

La quête de Baako, la posture qu'il adopte pour arriver à ses fins et le sort que lui réserve sa communauté, ressemblent aux parcours de nombre de héros historiques et d'une certaine façon au parcours du Christ, Sauveur de l'humanité. La première rébellion contre les attitudes solitaires de Baako est cependant interne: elle vient de son corps physique. S'il est secoué par une fièvre passagère à l'aéroport de Paris, c'est parce depuis un certain temps son corps refoule toute la pression et toute l'anxiété qu'il subit du fait de ses incohérences mentales. Comme le lui révèle Juana, il souffre en effet d'une suractivité de sa production mentale: « This drug you were given...it's been used to counteract the consciousness expansion effect.» (102)

Alors même que leur intelligence hors norme permet aux héros conventionnels de franchir tous les obstacles qui se dressent contre la réalisation de leurs quêtes, celle de Baako lui constitue un fardeau. Incapable de gérer sa suractivité mentale et ne disposant pas de support artistique pour la réguler, Baako est sujet à de fréquentes poussées de nausées et de fièvre. Cette incapacité à maîtriser son hyperactivité mentale provoque en lui ce sentiment de solitude sans cesse écrasante qui menace de rompre son équilibre psychosomatique. Une première alerte est donnée dès l'aéroport de Paris:

Watching the turning globe and listening to the occasional glad exclamations that broke the soft, indeterminate talk around him, he felt the vague nausea threatening to return, weaker this time but still unsettling, starting with a tightening sensation somewhere near the top and back of his skull. He closed his eyes, but that only made the feeling worse.
(40)



La nausée passagère de Baako à l'aéroport n'est qu'un signe avant-coureur de la souffrance physique et psychologique que lui réserve sa propre communauté dès son retour au pays. Son fardeau est lourd à porter, car il se dresse à la fois contre le matérialisme effréné que l'Occident impose à l'Afrique et la confiscation des libertés individuelles par les traditions africaines. A l'instar du Christ venu racheter l'humanité de ses péchés, Baako entreprend seul le combat pour le redressement moral de sa communauté. Tout comme le Christ qui subit la colère des chefs religieux juifs, Baako ne tarde pas à goûter à l'amertume de sa mère qui se sent trahie et humiliée parmi les siens. Car, l'enfant qu'elle a engendré et en qui elle a placé tout son espoir refuse de sacrifier à la traditionnelle fonction de pourvoyeur de biens à la famille et à la communauté: « The eagle does not want to soar? » (175) En laissant sa maison inachevée dans un quartier résidentiel juste après y avoir posé la fondation, Efua, la mère de Baako, inscrit son fils dans la logique de cette tradition. De son côté, en cherchant à imprimer une nouvelle norme à cette tradition, Baako ne mesure assurément pas la portée de son acte. A ce titre, la question que se pose Baako sur le sens de sa culpabilité nous introduit au cœur du procès que sa propre mère lui fait depuis son retour de l'Occident. A l'instar du Christ qui s'est soumis volontiers à la justice des hommes, Baako ne se refuse pas au procès que lui fait sa mère qui, en la matière, cumule les fonctions de juge et de juré:

'I made a decision today. I'm cleaning my soul.'

'What was in it?' he asked her.

'Dirt,' she said, so calmly that he laughed. 'True. It was like before I went to the prophet. I was cursing you in my heart, though, not crying for you.'

'And which of my sins...'

'Not sins, she said. 'It was me. I was waiting for you to see this world here and live in it, knowing where the roads are and the walls. It was as if I was afraid you'd destroy yourself.'

'Doesn't sound like a curse.'

'But it was. You just don't know how it was. I was wanting you do some things. Now my wishes have disappeared, and I'm finding happiness.'

.....
-'I was like a child, not looking at myself but wishing you would see the world. The thing that filled my mind suddenly was that you were part of my world, *one of my walls*.'

'What's that mean?'

'You won't understand. We come to walls in life, all the time. If we try to break them down we destroy ourselves. I was wanting you to break down and see the world here, before I saw you yourself were a wall.'



‘That’s a strange thing to be,’ he said.

-Once I saw I was free to decide_ to leave you alone. That’s how I began my soul cleaning.’ (176-77)

La repentance que simule Efua cache à peine son amertume. Après avoir réalisé que son fils refuse de satisfaire à ses besoins matériels, elle se résigne et l’assimile aux nombreux défis auxquels elle doit faire face dans son existence. Tout au long de cette confession, le fils fait montre de sarcasme et n’exprime aucun regret pour avoir contrarié les plans matériels de sa mère. Son indifférence pousse la mère à lui demander de se garder toute moquerie à son endroit et à l’endroit de la communauté tout entière: « You’ve gone so far up, everyone of us cripples here beneath must look so foolish to you. But don’t laugh at us.» (178) Après cette menace à peine voilée que feint d’ignorer Baako conformément à sa posture de « héros tragique », Efua en vient au réquisitoire tout aussi voilé:

That’s the last thing in my soulcleaning, Baako,’ she said. ‘These stones and the sand, they were mine. I started all this, thinking I was building something you would come and not find too small. I was hoping you would come back to me, take joy in the thing I had begun but will never end, and finish it... (179)

Efua symbolise l’espoir qu’elle a placé en son fils par la fondation de la maison qu’elle pose dans un quartier résidentiel d’Accra. En faisant visiter la maison inachevée à son fils, la mère cherche à le mettre face à sa responsabilité, du moins devant sa culpabilité. Le réquisitoire est donc sans ambiguïté : Baako est coupable de tous les maux dont souffre Efua et les siens. Aussi, la sentence se présente-t-elle sans appel:

That was the meaning of my curse on you. Forgive me. Now that we have both come and seen this, I won’t accuse you anymore. Again, I’m a mother, confessing what strange feelings you’ve sent through me. It’s over now, Baako. Can you understand? (179)

La confession de foi d’Efua est en réalité une condamnation de celui qui lui apparaissait jusque-là comme un atout économique. Le pardon sur lequel elle ironise n’est qu’une anticipation sur le sort qu’elle lui réserve pour l’avoir ridiculisée. L’emphase sous la forme interrogative sonne la rupture du lien maternel traditionnel. Efua ne demande pas pardon pour avoir nourri des pensées discordantes. C’est plutôt à Baako qu’elle impute ses mauvais sentiments. En d’autres termes,



elle n'a rien à se faire pardonner. Pour s'assurer qu'il comprend la gravité de la menace qui pèse désormais sur lui, elle l'invite à l'analyser avec beaucoup de lucidité.

Tout en visitant la maison restée en état de fondation, Efua arbore un air décontracté traduit par un rire apparemment joyeux. Ce rire n'est en fait que l'expression d'une impuissance qui cache sa profonde désillusion. Efua est effondrée; et en désespoir de cause, elle tourne le dos à son rêve devenu cauchemar par la seule volonté d'un fils ingrat. En invitant Baako à retourner à la maison, elle l'affranchit de ses obligations de pourvoyeur de biens en tant que fils: « We can go home now. » (179) En fait, Efua n'ordonne pas à Baako de la suivre à la maison. Elle lui laisse la possibilité de faire un choix. Désormais, Baako est responsable de lui-même et doit de ce fait pouvoir opérer des choix. En fin de compte, sa quête d'individualité trouve un écho favorable auprès de sa mère. Il doit alors s'assumer pleinement et ne compter sur aucun support maternel quelconque. A ce titre, sa quête de liberté individuelle ouvre sur son isolement total et l'éventualité d'une mort symbolique.

A la rébellion corporelle qui fragilise donc Baako depuis son séjour en Occident s'ajoute une véritable épreuve de force qui l'oppose aux membres de sa famille et de sa communauté. En effet, après ce qui s'apparente à son reniement par sa mère, Baako connaît – pour coller au parallélisme biblique – sa « passion ». Tout commence par une fièvre alors qu'il tente d'écrire les idées évasives qui l'habitent. Ayant constaté une transpiration anormalement abondante chez Baako, Efua fait appel à son oncle Foli et à bien d'autres personnes pour le conduire de force dans un asile psychiatrique. Flairant les intentions de sa mère, Baako tente une dernière réconciliation en minimisant son état de santé. Mais c'est sans compter avec la détermination d'Efua qui n'attend plus rien d'un fils qui ne lui apporte que déshonneur et humiliation. Les assurances de Baako sur son état de santé n'ont pas d'effet sur sa mère qui tient bien sa revanche. Pour laver l'affront du fils indigne, Efua profite de la résurgence de la fièvre pour le faire passer pour un détraqué mental. Dès lors, elle sollicite l'aide de quelques hommes de la communauté pour le ligoter avant de le conduire dans un asile de fous. La fuite qu'improvise Baako donne une justification au dessein savamment élaboré pour l'humilier publiquement. La traque à l'homme peut désormais commencer:



He had only a second to think, and almost before the thought had entered his mind he turned sharply to the right, leaped when he reached the wall and clutched to the top of it, hurled his weight upward with no break in speed, and the next moment dropped down the other side, free from pursuit...

He ducked in mid-stride to avoid the stones, but they seemed to fly all at once and one of them, thrown so fast it looked to be floating on low pads of air, gathered speed and hit him straight on the hard cap of his raised left knee. He heard noises that now made too much sudden sense.

'Stop him!'

'Hold him!'

'Don't let him goooo!'

'Get him!'

'Thiiiiief !' (169-170)

Le parallèle entre Baako et le Christ transparait à nouveau dans ce passage. Autant le Christ a subi le courroux des hommes qu'il est pourtant venu sauver, autant la volonté de Baako de sensibiliser sa communauté sur la dégénérescence de ses valeurs traditionnelles sous l'influence des normes occidentales lui vaut d'être la cible d'attaque physique. Mais à la différence du Messie qui s'en remet à sa foi en Son Père, Baako ne peut compter que sur ses jambes. Cependant, il se rend très vite compte des limites de la voie d'escapade qu'il a choisie et la sagesse lui commande de se soumettre à sa communauté. Et si dans sa peine le Christ se tourne vers son Père – « Eli, Eli, lama sabachthani ? » – c'est-à-dire: Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné? » (Mathieu 27 : 46) – « l'abandon » de Baako par Armah, son 'créateur', pourrait s'expliquer par le fait que l'écrivain réaliste ne croit pas en la force de l'héroïsme individuel. Comme mentionné plus haut, le héros armahiste arbore un caractère collectif voire communautaire. C'est notamment le cas avec la jeune génération avant-gardiste africaine encadrée et conseillée par Isanusi dans *Two Thousand Seasons* et la communauté des « guérisseurs » dans *The Healers*.

L'humiliation que la communauté réserve à Baako pour sa quête d'individualité prend une tournure plus dramatique lorsqu'il en vient à perdre toute humanité pour revêtir la condition animale: « Stay far from him. His bite will make you also maaaaad! »... 'The same thing happens if he should scratch you. » (*Fragments*, 170) La conception de la folie dans la communauté de Baako rejoint celle décrite par Descartes à l'Age classique, c'est-à-dire, une forme d'animalité. Or, pour le classicisme, l'animal ne participe nullement à la sagesse et à l'ordre de la nature. Il



appartient à une contre-nature qui menace la plénitude naturelle (Russ, 1979, 19). La rétrogradation dans la condition animale recouvre toute sa symbolique avec la représentation du chien fou errant au début de l'œuvre. Cette image renvoie à une esthétique d'anticipation dans l'écriture d'Armah. La scène du massacre du chien par une foule surexcitée et les spéculations sur la nocivité de sa morsure recourent la traque faite à Baako:

There was not much distance left between the hunters and their prey. It seemed only fear kept any man within the circle from the striking of a precipitate, uncertain blow. But the man with the swollen scrotum had by now maneuvered himself into a position just behind the dog's head. A long shout from the man with the broken pitchfork told the rest in pidgin to be careful: a bite from a mad dog about to die would surely send the bitten man to death after many kinds of suffering of which it would better not to speak. (19)

Conformément au parallélisme des normes, ce qui vaut pour le chien, le vaut tout autant pour Baako. C'est sûrement pour éviter d'être accusées d'homicide qu'Efua et sa communauté pensent à une autre forme « d'assassinat » en expédiant Baako dans un asile psychiatrique. Mais avant et à l'instar de tous les fous assimilés aux animaux, Baako fait l'expérience d'une châtement à la fois physique et psychologique. Aussi, en ordonnant que l'on ligote son frère – « Tie him up » (172) – Araba précipite-t-elle Baako dans le règne animal. Ainsi ligoté et exposé au soleil ardent, le protagoniste paye pour sa prétention à l'individualité. Son appel au secours sonne paradoxalement comme une forme de repentir. Car, lui qui a tant réprouvé les importations occidentales et leurs impacts sur sa société tente ironiquement de s'accrocher à une voiture – et de surcroît à une Mercedes, un des symboles de réussite à l'occidentale – pour sa survie. C'est naturellement que l'accès lui est refusé. Ici se joue une rupture dans la logique et dans la linéarité des aspirations de Baako. En effet, si le Christ a accepté son destin en ne renonçant pas à sa mission, Baako se corrompt en tentant une réconciliation avec sa communauté face à l'adversité. Mais l'affront dont il se rend coupable en défiant sa tradition est d'autant plus impardonnable que la tentative de sa grand-mère pour le racheter se solde par sa propre mort : « Someone must have silenced her.» (174) Le reniement de son destin face à la mort physique ou symbolique éloigne Baako du Christ, mais aussi du héros traditionnel. Les allusions à la religion judéo-chrétienne dans l'asile psychiatrique sont une mise en garde que l'auteur fait aux aventuriers solitaires dans leur volonté de redresser leur société. Car, il semble prétentieux de vouloir sauver



tout seul une société tout entière. Et le prix à payer pour cette prétention demeure l'enfer, c'est-à-dire, un purgatoire sous la forme d'un ensemble d'épreuves individuelles. Dans l'univers fictif de *Fragments* c'est à l'asile de fous qu'il revient de jouer ce rôle de purgatoire pour Baako. Ce nom _ 'Baako' (enfant unique ou le solitaire en Akan) _ qui symbolise l'idéal du protagoniste dans l'œuvre, tout autant que la rupture dans la linéarité narrative et la pluralité des idées, semblent concourir à la réalisation de la quête de soi, une thématique centrale au roman postcolonial.

3- *Fragments*, un projet postcolonial ?

Le malaise que Baako fait à l'aéroport renvoie à une symbolique spatio-temporelle: la *linéarité* et la *circularité* du mouvement dans la trame de *Fragments*. Dans ce mouvement, le cycle a préséance conformément à la cosmogonie Africaine. Aussi, la libation que Foli fait aux ancêtres est-elle illustrative de la conception du binôme espace/ temps que la tradition africaine dans sa généralité a du cycle de l'existence humaine. Cette circularité de l'existence est cristallisée par le personnage de Naana, l'incarnation de la tradition africaine dans l'œuvre (Petersen, 1992, 218). Petersen ajoute que l'intérêt pour Naana en tant que garante de la tradition, c'est de préserver et de maintenir la circularité de l'existence : « Naana's main concern in life is to **keep her circles unbroken**, her most important circles are those of **life and death and initiation**, and her means of keeping them unbroken are **sacrifice and prayer**. » (218) Et c'est donc au moyen de prières et de libations que s'opère ce maintien. Aussi, jusqu'au départ de Baako en Occident, la notion de cycle s'exprimait-elle par la rotation entre la vie et la mort. Ici, le défunt et le nouveau-né sont considérés comme deux voyageurs qui passent d'un monde à un autre dans un cycle ininterrompu. Comme le reconnaît l'oncle de Baako, des changements peuvent intervenir tout au long du processus: « You will not be coming when you come, the way you went. » (4) Il demeure néanmoins que ces changements ne sont pas de nature à perturber l'ordre circulaire établi.

Cette théorie du cycle s'applique à tous les déplacements du milieu traditionnel africain. La seule inconnue reste la nature du changement dans le déplacement horizontal. C'est cette appréhension qui habite Foli à la fin de sa libation vu que le déplacement de son neveu est d'ordre terrestre et par conséquent horizontal: « Always, there has been a danger in such departures... The death of the body, death of the soul. » (5) Le danger se trouve donc moins dans l'ordre circulaire établi que dans la nature du déplacement. A ce titre l'aéroport, point de transit



entre deux espaces – en l’occurrence l’Afrique et l’Occident – pourrait justifier les craintes de Foli. Ce n’est donc pas un hasard si c’est ce lieu qui est choisi pour informer sur les troubles physiologiques de Baako. Et comme pour Petersen, la structure spatio-temporelle participe singulièrement à la construction du sens dans *Fragments* (217), il convient de s’arrêter sur la présence de l’aéroport pour en dégager la symbolique dans l’écriture d’Armah.

La représentation de l’aéroport fait suite à celle du port déjà présente dans *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*. Ces deux espaces ont la particularité de servir de porte d’entrée et de sortie entre le continent africain et le reste du monde, plus particulièrement le monde occidental dans la production littéraire de l’auteur. Le constat qui saute aux yeux du lecteur avisé est la tourmente que ce lieu représente pour l’Africain. L’exemple de l’infortuné Kofi Billy qui a perdu une jambe au port par la faute d’un jeune colon britannique insouciant dans *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* est chargé de sens. De même, c’est depuis ce lieu de transit (aéroport et port arborant la même symbolique) que le malaise de Baako devient une évidence pour le lecteur. Vu sous cet angle, l’aéroport et le port se présentent comme des espaces « coupables » par lesquels transitent les pathologies métaphoriques que l’écrivain décèle dans la civilisation occidentale.

En cela, la quête d’individualité de Baako apparaît comme une double remise en question de valeurs qui fondent son identité. De ce fait, sa situation présente une ambivalence insupportable : lui, l’Africain, éprouve tant de mal à s’intégrer dans sa communauté d’origine alors même que l’éveil de sa conscience le contraint à fuir la manipulation qu’il a décelée dans son éducation intellectuelle. En construisant un personnage dont l’entêtement contraste avec sa fragilité physique et psychologique, Armah initie une crise existentielle dont l’issue renvoie inexorablement au sacrifice suprême. En cela, Baako n’est que l’image de l’aspiration de l’intellectuel issu de la colonisation à s’affirmer comme entité individuelle et autonome. Il est en effet une personnification de la combinaison de la deuxième et de la troisième phase du processus d’évolution de l’intellectuel postcolonial décrit par Frantz Fanon dans *Les damnés de la terre* (1961):

Dans un deuxième temps le colonisé est ébranlé et décide de se souvenir... Mais comme le colonisé n’est pas inséré dans son peuple, comme il entretient des relations d’extériorité avec son peuple, il se contente de se souvenir. De vieux épisodes d’enfance seront ramenés du fond de sa mémoire, de vieilles légendes seront réinterprétées [sic] en



fonction d'une esthétique d'emprunt et d'une conception du monde découverte sous d'autres cieux. Quelquefois cette littérature de pré-combat sera dominée par l'humour et par l'allégorie. Période d'angoisse, de malaise, expérience de la mort, expérience aussi de la nausée. On se vomit, mais déjà par en dessous, s'amorce le rire. Enfin dans une troisième période, dite de combat, le colonisé après avoir tenté de se perdre dans le peuple, de se perdre avec le peuple, va au contraire, secouer le peuple. Au lieu de privilégier la léthargie du peuple il se transforme en réveilleur de peuple. Littérature de combat, littérature révolutionnaire, littérature nationale. (153-154)

En effet, ayant subi le processus d'aliénation à travers l'école coloniale, Baako prend conscience de son état d'aliéné et cherche à s'en affranchir. A ce niveau, c'est Modin, l'alter ego de Baako dans *Why Are We So Blest?*, qui traduit le mieux les mécanismes de l'instrumentalisation intellectuelle de l'individu colonisé. L'arrêt brutal des cours par Modin – après avoir réalisé l'endoctrinement contenu dans les programmes éducatifs, mais surtout la manipulation insidieuse conduite par les enseignants – édifie sur le supplice de l'intellectuel colonisé. Paradoxalement, c'est à l'école que ce dernier doit sa prise de conscience vis-à-vis de son état d'aliéné. Ayant acquis un niveau de compréhension suffisant pour décoder les sous-entendus idéologiques de son instruction, et devant son incapacité à agir sur le cours des événements, la psyché de Baako se rebelle et perturbe son équilibre psychosomatique. Baako lui-même rend compte de cette hyperactivité mentale à Juana quand il la rencontre pour la première fois à l'hôpital psychiatrique. En présentant Baako comme un dérégulé mental, Armah l'inscrit au nombre de ces combattants de la liberté et de la dignité humaine conformément à l'hypothèse formulée par Fanon, considéré pour beaucoup comme un des inspirateurs de la théorie postcoloniale.

A l'instar de la recherche de l'équité raciale à travers « l'éclatement inouï des cultures » prônée par Édouard Glissant (Moura, 2002, 81), la quête identitaire qu'initie Armah à travers son personnage est une volonté d'affirmation de l'individu en tant qu'entité autonome. Si donc l'œuvre n'ouvre pas un front idéologique direct, il reste que la représentation de la société néocoloniale fait intervenir, indirectement certes, l'idéologie colonialiste et toutes ses composantes dans le combat que livre le protagoniste. A ce titre, *Fragments* demeure une œuvre idéologiquement engagée dont le but est de rechercher l'égalité entre les différentes races et leur autodétermination. En cela, *Fragments* se présente comme une stratégie narrative qui scrute et déconstruit à la fois la conscience impérialiste, le discours colonial et la perception subjective de



l'Occident vis-à-vis des normes africaines. Du reste, dans sa première discussion avec Juana, Baako accuse directement le colonialisme d'être à la base de la décadence de la société africaine:

The member of the family who goes out and comes back home is a sort of charmed man, a miracle worker. He goes, he comes back, and with his return some astounding and sudden change is expected.'

'Is this a new thing, do you think?' she asked him, "or something with old roots?"

'Now it's taken this modern form. The voyage abroad, everything that follows; it's very much a *colonial thing*. [Itatics mine] (103)

Armah s'attaque à la nébuleuse idéologique qui tend à aliéner les individus colonisés dans leur ensemble. Le caractère postcolonial de sa critique s'affirme davantage lorsqu'il s'élève ouvertement contre le rabaissement de la production littéraire et artistique africaine par les académies et les intellectuels occidentaux. C'est le sens que dégage la construction du personnage de Lawrence Boateng dans l'œuvre. Et il revient au personnage lui-même de faire la lumière sur la manipulation que cache sa position d'éditeur officiel du magazine *Jungle* : « Everybody thinks I'm the editor of *Jungle* magazine. Secretly speaking, though, I'm only a kind of subeditor. The fools in London do what they like with my stuff before they print it. Ah, this life. » (107) La plainte de Baoteng voile à peine l'engagement d'Armah à faire sien le combat idéologique initié par celui qui apparaît comme son mentor, Frantz Fanon.

Fragments paraît en effet en 1971, bien avant la publication de *Orientalism* (1978) d'Edward Said que nombre de critiques présentent comme l'œuvre fondatrice de la théorie postcoloniale. La scrutation de l'idéologie coloniale dans *Fragments* transparaît dans la dénomination du magazine (*Jungle*) dont Baoteng – en tant qu'intellectuel postcolonial – reconnaît ne pas en être le véritable éditeur. En effet, la jungle est l'habitat des animaux et des végétaux. En dénommant ainsi leur magazine centré sur l'Afrique, les vrais auteurs basés à Londres, la capitale de l'empire britannique, assimilent les Africains aux animaux ou aux végétaux. Ce passage dénonce par conséquent la conscience coloniale qui tend à travestir les réalités africaines en vue du rabaissement de la race noire tout entière. C'est précisément, selon John Lye, une telle réaction de l'intellectuel postcolonial face à ce discours biaisé et à cette idéologie de condescendance du colonisateur, qui constitue l'étoffe de la théorie postcoloniale :



Postcolonial theory deals with the reading and writing of literature written in previously or currently colonized countries, or literature written in colonizing countries which deals with colonization or colonized peoples. It focuses particularly on

1. the way in which literature by the colonizing culture distorts the experience and realities, and inscribes the inferiority, of the colonized people
2. literature by colonized peoples which attempts to articulate their identity and reclaim their past in the face of that past's inevitable otherness.

(<http://www.brocku.ca/English/courses/4F70/postcol.html>).

La soirée culturelle à laquelle participe Baako pour la première fois est un prétexte pour dénoncer la corruption qui gangrène la production culturelle de son pays. A l'instar de la politique et de l'économie, la culture est en proie à une déconfiture occasionnée par un matérialisme outrageant. Le discrédit que Baoteng jette sur Akosua Russell, la première responsable de la culture, en présence des autorités diplomatiques et culturelles occidentales, est symptomatique de cette corruption. Il reste que par-delà la corruption, c'est l'idéologie capitaliste qui sous-tend l'impérialisme et le colonialisme qu'Armah dénonce. C'est sans doute cette prise de position contre un système qui fait l'apologie de l'accumulation des biens matériels au détriment des valeurs morales et sociétales qui fait dire à Karim Traoré que l'écriture d'Armah est empreinte de marxisme. En effet, traitant de la dynamique du pouvoir dans l'écriture d'Armah en basant son analyse sur *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* et *The Healers*, Karim Traoré écrit :

After closely reading the works of Ayi Kwei Armah questions about the dynamics of power arose. What are the different conceptions of power? How does Armah use power in his fiction? I closely analyzed two of Armah's works: *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968) and *The Healers* (1978). Along with scholarly research, and contextualization I concluded the following: Armah must be understood within the context of his personal experiences, political affiliations, and the historical climate. Armah presented social power dynamics through a scientific, Marxist analysis. He combined social science with an understanding of culture. Finally he used the power of literary aesthetics in the hopes inducing social change.

atheneum.libs.uga.edu/handle/.../7588?..

En fait, c'est le galvaudage de l'esprit de partage contenu dans l'idéologie marxiste-léniniste par les pseudo-socialistes dans *Fragments* qui nourrit la réprobation de l'auteur. Car, matérialisme rime avec « exploitation de l'homme par l'homme ». Et à ce jeu, les dirigeants politiques et sociaux se mettent dans une posture de démagogues, car ils tronquent délibérément une idéologie



pour une autre. Il faut cependant éviter tout amalgame dans la démarche d'Armah vis-à-vis des idéologies occidentales. Car, si pour certains critiques l'auteur se singularise par le caractère anti-impérialiste et anticolonialiste de son écriture, il reste que celui-ci ne manque aucune occasion pour stigmatiser la conscience d'érection de « l'autre » qui sous-tend l'ensemble des idéologies de l'Occident. Ainsi, si l'écrivain s'évertue à décrire dans ses deux premiers romans les dérives du socialisme au Ghana, il ne manque pas de dénoncer dans *Why Are We So Blest ?*, le complexe de supériorité de l'Occident inhérent au système de gestion des hommes et des affaires cher à Karl Marx. Le constat amer que Modin fait de la « dégénérescence » de Dr. Earl Lynch – un intellectuel Afro-américain qui voit dans le Marxisme la quintessence de son existence – ne s'écarte pas trop de la conception que pourrait avoir Armah du socialisme : « Caught in the white net of minds he had sought a break for his spirit and found the whitest of philosophies, Marxism. What utter loneliness: to think Marxism was his secret discovery! » (*Why Are We So Blest ?*,163)

Il est évident que le passage ne fait pas étalage des griefs contre le Marxisme. Néanmoins, la coloration raciale qu'il lui prête suffit à situer sur les présupposés postcoloniaux de la remarque de Modin. A ce titre, le Marxisme apparaît comme une forme d'expression d'un état de conscience typique à la race blanche. C'est sans doute cette réflexion qui pousse Modin à conclure que pour Dr. Earl Lynch, la liberté réside dans son aliénation. La revanche que cet intellectuel américain d'origine africaine veut prendre sur la race indo-aryenne en couchant avec toutes les femmes blanches qu'il croise sur son chemin n'est qu'une autre expression de son aliénation, plus profonde peut-être, qui circonscrit ses désirs et ses besoins aux seuls désirs et aux seuls besoins que les Blancs valorisent. A travers Modin, Armah exprime sa pitié pour ce Noir dans un état de décadence identitaire avancée. L'ironie de la situation est qu'Earl Lynch est d'autant plus acculturé qu'il n'en a même plus conscience. Le Marxisme dont il fait sa chasse gardée et qui traduit à ses yeux la grandeur des valeurs de gestion des hommes et des affaires, est le fondement de l'environnement social et politique dans *Fragments*. Tout l'espace de l'œuvre dégage des tensions idéologiques dont les manifestations se traduisent par les troubles psychosomatiques de Baako. Sa démence et ses douleurs corporelles prennent dès lors l'allure d'une esthétique postcoloniale en ce qu'elles constituent une forme de protestation culturelle et raciale.



Conclusion

Par-delà la complexité de la structure de *Fragments*, la quête d'individualité semble en constituer la trame. Dans cette construction, le binôme espace-temps prend l'ascendant et guide à la création d'un protagoniste aux antipodes du héros classique. A la solitude du héros traditionnel, le protagoniste de *Fragments* ajoute fragilité et confusion dans la détermination et la conduite de sa mission. Son « héroïsme » réside cependant dans sa capacité à opérer un détachement quasi-surnaturel dans un environnement aliéné et matérialiste. Toutefois, à la différence du héros classique, celui de *Fragments* sort toujours perdant de toutes ses confrontations visant à imprimer une nouvelle dynamique à sa société. Cette mauvaise posture de Baako est le fruit « du réalisme social » qui caractérise l'écriture d'Armah. Cette volonté de dépeindre les réalités de l'Afrique post-indépendante a une double signification. D'une part, Armah croit en la vertu prophylactique et thérapeutique de la production culturelle. En cela, le réalisme littéraire ou artistique permet de mettre à nu les maux qui minent la société à un moment donné de son histoire en vue d'y apporter les remèdes idoines. D'autre part, l'écriture réaliste sert de support pour dénoncer la responsabilité des occidentaux dans les déboires des Africains. Certes, l'auteur ne manque aucune occasion pour dépeindre les insuffisances et les contradictions propres aux Africains. Cependant, pour lui, chaque société devrait pouvoir s'inventer les outils qui lui permettent de faire face à ses propres crises. Tout impérialisme supposant une superposition de valeurs et de normes – les plus fortes écrasant les plus faibles par une violence palpable ou insidieuse – c'est en essayant de comprendre l'ambivalence de sa double identité que Baako se fragilise. Son engagement à s'affranchir de cette aliénation se heurte cependant aux contradictions internes de sa propre société qui ne fait aucune place à la liberté individuelle. La double quête qu'il entreprend se présente dès lors comme l'expression d'un rejet de l'assimilation culturelle et une volonté postcoloniale d'affirmation individuelle.

Références bibliographiques

Armah, Ayi Kwei, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* [1968], London, Heinemann African Writers Series, 1969



- Armah, Ayi Kwei, *Fragments* [1970], London: Heinemann African Writers Series, 1974
- Armah, Ayi Kwei, *Why Are We So Blest?* [1972], London: Heinemann African Writers Series, 1974
- Armah, Ayi Kwei, *Two Thousand Seasons* [1973], London: Heinemann, 1979
- Armah, Ayi Kwei, *The Healers, An Historical Novel*. London, Heinemann African Writers Series, 1979, Première publication: East African Publishing House, 1978
- Dathorne, O.R., *African Literature in the Twentieth Century*, London: Heinemann, 1976
- Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris : FM, 1961
- Gakwandi, Shatto Arthur, “Freedom as Nightmare: Armah’s *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*” in *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah*, (Ed. Derek Wright) London, Three Continents Press, 1992
- Hussein, Mahmoud “L’individu postcolonial” in *Dédale* (colloque sur le Postcolonialisme), *Dédale en Méditerranée*, 1997, pp.164-174
- Jedrej, M.C., “Dan and Mende Masks: A Structural Comparison” in *Africa: Journal of the International African Institute*, vol. 56, N°1, 1986
- Kouakou, K. Jules, *La représentation de la maladie et de la guérison dans l’œuvre romanesque d’Ayi Kwei Armah*, Thèse Unique de Doctorat, Novembre 2009
- Kouakou, K. Jules, “Representation of Colonial Violence in Ayi Kwei Armah’s Writing”, March 2013 (en cours d’édition et de publication chez ILENA, Abidjan)
- Moura, Jean Marc, “Critique postcoloniale et littératures francophones africaines” in *Fictions africaines et postcolonialisme*, (Sous la Direction de Samba Diop) Paris, Harmattan, 2002
- Nwahunanya, Chinyere, “The Outsider in West African Fiction” in *Literature and Black Aesthetics*, (General Editor: Ernest Emenyonu) Ibadan, Heinemann, 1990
- Petersen, Kirsten Holst “Loss and Frustration: An Analysis of Ayi Kwei Armah’s *Fragments*” in *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah*, (Ed. Derek Wright) London, Three Continents Press, 1992
- Russ, Jacqueline Analyse critique : “*Histoire de la folie*” de Michel Foucault, (Profil d’une œuvre, 217 sciences humaines) Hatier, Paris, 1979
- Yankson, Kofi E. *Ayi Kwei Armah’s Novels*, Commercial Associates Ltd, Accra, 1994
- La Sainte Bible*. Matthieu Chapitre 27; Verset 46
- Lye, John, “Contemporary Literary Theory (Brock University) Some issues in Postcolonial Theory”: <http://www.brocku.ca/English/courses/4F70/postcol.html>.
- Traoré, Karim, “An examination of the dynamics of power in Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* and *The Healers*”: [atheneum.libs.uga.edu/handle/.../7588?...](http://atheneum.libs.uga.edu/handle/.../7588?)
- <http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/Agreg2003/heroisme.htm>
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Individualisme>
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Post-colonialisme>
- www.ehow.com/info_8374701_characteristics-epic-hero.html