

**LITTÉRATURE, SOCIÉTÉ ET INFLATION VERBALE  
DANS LA PLAIE DE MALICK FALL**

**Alioune DIANÉ**  
**Université de Dakar**

RÉSUMÉ

*La Plaie* de Malick Fall est une promenade à travers les couloirs de la société sénégalaise. Mais le roman est aussi une aventure linguistique dont la modernité peut être lue à travers les structures narratives, les pratiques discursives et le travail sur le langage.

ABSTRACT

Malick Fall's *La Plaie* is a walk through the corridors of senegalese society. This novel is altogether a linguistic endeavour, the modern aspect of which is to be met through the narrative structure, the speech strategies and the work on language.

« Les tam-tams au clair de lune ont perdu de leur magie. C'est un signe des temps ; Yaye, votre bon vieux temps est mort », Malick Fall, *La Plaie*<sup>1</sup>.

Une lecture sociologique, qui est parfois légitime, envisage souvent *La Plaie* de Malick Fall comme un *document social*. Mais, en déplaçant légèrement la perspective d'analyse, nous voudrions montrer que la promenade dans les couloirs de la société est aussi une aventure linguistique, un *monument de langage*. Cette perspective d'analyse permettra de montrer que la réalité, qui est la matière première de l'écriture, est constamment réfractée et remodelée par des pratiques littéraires dont on n'a pas assez dit la nouveauté. Ainsi, dans son mode d'engendrement, le roman de Malick Fall repose sur une opération qui assure un passage. En effet, le mouvement de l'écriture passe constamment de l'expression des motifs sociaux à leur intégration dans le processus d'une création littéraire affichant une étonnante modernité. Et cette modernité, qui gouverne en profondeur le régime des énoncés, peut être lue, pour l'exemple, à travers les structures narratives, les pratiques discursives, la métaphore du déplacement et surtout le travail sur le langage.

I. LITTÉRATURE ET SOCIÉTÉ

*La Plaie* peut être lu comme un document sociologique établissant un diagnostic sans complaisance sur les maux qui gangrènent la société sénégalaise : la misère, la faim, l'exode rural, l'effondrement des valeurs traditionnelles... Par ailleurs, *La Plaie* constitue un creuset où l'on peut retrouver les diverses tendances qui ont jusque-là informé l'écriture du roman sénégalais. Il s'agit d'une œuvre où l'on peut lire, en palimpseste, la présentation des mœurs sociales et politiques, la colonisation et ses conséquences, l'aventure européenne, le désenchantement, les réalités économiques, les problèmes culturels... La manière dont les différents thèmes s'inscrivent dans l'œuvre ressemble bien à une généalogie, à un bilan thématique du roman sénégalais.

Publié un an avant *Les Soleils des indépendances* d'A. Kourouma, *Le Devoir de violence* de Y.Ouologuem et *The Beautiful Ones are not Yet Born* d'Ayi Kwei Armah, le roman de Malick Fall se signale par l'audace de la critique sociale. Son positionnement à

---

<sup>1</sup> Paris, Éditions Albin Michel, 1967. Nous utilisons l'édition du Club Afrique Loisirs, Paris, N.É.A., 1980, p. 28.

l'intérieur de la production romanesque africaine s'effectue par l'intermédiaire d'un geste fondateur qui opère un remaniement général. Mais, l'écrivain ne confond pas les thèmes pour nous installer dans l'impasse parce que son roman réalise quelques achèvements au nombre desquels on peut retenir le travail sur la question de l'identité.

Dans la civilisation à laquelle se réfère l'écrivain, il existe une conjonction entre le nom et l'honneur. Le nom est un récit ; le récit d'une gloire et d'un honneur que les personnages rappellent en composant parfois des esquisses de généalogies. Dans cette perspective, le nom est indissociable du renom, comme l'a si bien compris Edgar Faure qui, en recevant Senghor à l'Académie Française, a insisté sur cette dimension en la replaçant dans le contexte des sociétés négro-africaines <sup>2</sup>. Le renom apparaît comme un écho du nom et l'honneur un ornement sans lequel l'homme est néant. C'est pourquoi l'interprète, le guérisseur, ou le héros éprouvent le besoin de donner leur "carte de visite" et les éléments constitutifs de leur "carte d'identité".

À l'arrière-plan de l'histoire racontée dans *La Plaie*, se trouve l'angoisse d'une question existentielle infiniment reprise, celle-là même qui tourmentait saint Augustin : *Quis sum? Quæ natura?* La réponse, bien loin d'apporter l'apaisement, installe le personnage dans le paradoxe et le tragique en faisant du roman l'expérience d'un questionnement <sup>3</sup>. Selon une problématique chère à M. Foucault, l'identité est pensée comme une trajectoire et la connaissance de soi comme mémoire de soi. Dans sa démarche iconoclaste, l'infirme pense que le contrat social l'abrutit car toute initiative individuelle y est assimilée à une remise en cause de la tradition. Le conflit entre l'identité individuelle et les exigences sociales, qui hante le roman, apparaît lors de la confrontation avec la mère <sup>4</sup>. Attiré par les lumières de la ville, qui symbolise une promotion du sens de la vie, Magamou Seck quitte sa province natale pour la ville voisine de Saint-Louis. Un accident malheureux fera de lui "l'homme-à-la-plaie" sanieuse, "l'infirme à la cheville abominable" devant qui tous se bouchent le nez.

Dès que le héros prend conscience de lui comme individu, sa conscience s'est scindée en conscience soi et conscience de l'autre : conscience de son identité dont l'unicité fait tout le prix, conscience de son appartenance à un monde dans lequel des impératifs moraux commandent que s'établissent des rapports privilégiés avec les membres du clan. Magamou pose constamment le problème de l'identité et les définitions négatives qu'il donne de lui-même fixent les contours de la question. Étrange dialectique du même et de l'autre, où la quête de l'identité s'appuie sur une provocation permanente pour fonder l'existence:

« A y bien réfléchir, je ne commettais pas ces larcins par nécessité, ni par vice. C'était un des subterfuges auxquels j'avais recours pour m'introduire dans la société. En parlant de moi, en se plaignant de moi, elles (les marchandes) reconnaissaient mon existence, m'acceptaient en quelque sorte (...). Mon isolement était total; seules mes initiatives tapageuses m'ouvraient, de temps à autre, l'univers des hommes. J'en étais venu à me contenter de peu ; à mes heures d'effondrement, je quêtai une insulte, une claque, un coup de pied. N'importe quoi » (pp. 42-43).

La vertu de l'œil c'est de bien voir. Mais, dans une perspective existentielle, l'œil ne peut se voir lui-même sans la médiation d'un miroir ou le reflet d'un autre œil. Mais, le regard de l'autre pourrait, en même temps, déboucher sur un jugement et une condamnation

<sup>2</sup> " Je dirai ton nom, Senghor" , *Éthiopiennes*, nouvelle série 2e-3e trimestre 1984, volume II, n°2-3, pp. 20, 22, et 39. Consulter E. Cardonne-Arlyck, "Effets de noms", *Sud*, 17e année, 1987 (*Léopold Sédar Senghor*), pp. 28-43.

<sup>3</sup> *Confessions*, X, 17.

<sup>4</sup> *La Plaie*, éd. cit. , p. 34.

Magamou est obsédé par la recherche de "la possibilité de parler avec les hommes". Ainsi, à défaut de leur compagnie, sa ménagerie lui procure un immense soulagement. Le sentiment est tel qu'il pense souvent au suicide et s'imagine l'apocalypse. Son obsession est de retrouver les autres, de renouer avec les êtres humains. Cette volonté de survivre et de communiquer s'exprime dans des pages d'une grande profondeur:

« J'irai vers la route des hommes. Quoi qu'il m'en coûte. J'irai tendre cette main à l'amitié, cette main qui ne sait plus s'ouvrir... Je n'ai eu d'amis, réellement, que dans mon jeune âge. En trouverai-je à présent? Celui qui m'a offert sa natte et appuyé de sa ferveur...n'est, en fin de compte, qu'un aliéné. Je ne connais pas d'hommes qui m'aient épaulé gratuitement. Je n'en connais pas qui aient souffert de ma souffrance. Un songe, la douleur des autres. Je me tue à aimer pour rien. Un faon dans la jungle. Tant pis ! J'éprouve un besoin d'aimer, comme d'autres, l'envie d'abîmer... J'irai vers la route des hommes; de tout mon cœur ! Un caillou dévalent vers l'ornière...il perdra dans la boue sa belle nudité. Il se revêtira de chaleur dans la promiscuité des siens. Je suis le caillou nu. J'irai me venir de chaleur humaine (p. 107). Je veux revenir parmi les hommes . Je suis décidé à vivre ; je me le suis juré » (p.113).

Précédé ou suivi de sa plaie, il est méprisé par tous avant d'être pris pour un fou, arrêté et enfermé dans le Cabanon, division de l'hôpital de Saint-Louis où l'on soignait les malades mentaux. Il s'échappe, libère tous les autres détenus, guérit et redevient semblable aux autres. Mais le problème devient autre. Désormais, il est royalement ignoré par la société parce qu'il n'existait que par sa plaie. Considéré naguère comme la coqueluche du marché, il se retrouve devant "un tombeau d'indifférence" et apprend qu'il est socialement mort parce que les réalités qu'il représentait ont disparu. Paradoxalement, on ne le reconnaît plus. "Le curieux attachement" et "l'inexplicable solidarité" dont il bénéficiait disparaissent. Incapable de supporter cet anonymat, il refait sa plaie, dans un geste d'ultime désespoir.

La quête de l'identité débouche donc sur un échec et sur le bilan d'une vie manquée qui donne sa matière première au roman : "Toujours cette certitude, qu'il n'avait rien réussi : ni sa vie d'homme lucide, ni sa carrière de fou, ni sa période de maladie, ni sa tentative de suicide. Un ratage incommensurable" (p. 196). L'infirme fait œuvre de démesure. Insolent, prétentieux, arrogant, vaniteux, mauvaise langue, ayant un sens inouï de la répartie, agressif même dans sa postulation à la fraternité et à l'amour, il est surtout l'homme de l'étonnement. Il y a toujours une ligne de « décidabilité » entre le permis et l'interdit que la société régit par un système d'exclusion <sup>5</sup>. Puisqu'on "n'a jamais raison contre tous" (p.140), la société piège toujours les hommes qui se livrent à une subversion des valeurs, comme le laisse très nettement entendre Magamou dans plusieurs monologues intérieurs si caractéristiques de l'originalité de *La Plaie* <sup>6</sup>. Et, dans la mesure où la transgression force la barrière d'un interdit, elle encourt une sanction invalidante débouchant sur la disqualification de la connaissance du sujet (la folie), ou sur la disqualification du sujet de la connaissance (la mort). Alors que la folie est un exil dans le non-sens, la mort est un rejet dans le non-être. Folie et mort, de ce point de vue, fonctionnent comme les deux faces d'une même réalité car la folie est une mort à la vie normale des hommes.

Selon le médecin-chef, qui fait preuve d'une grande lucidité, le personnage central a un statut de dénonciateur : "Il nous force à regarder au-dedans de nous-mêmes, à ramener à la surface nos cloaques, à nous mépriser ..." (p.59). Au plan philosophique, son parcours illustre une éthique de la noblesse humaine qui, selon la fameuse formule de Goethe au début du second *Faust*, impose à l'individu un effort constant vers la plus haute forme d'existence. Simplement, dans *La Plaie*, la société ne remplit pas son rôle qui consiste à réaliser en elle la

<sup>5</sup> M. Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

<sup>6</sup> *La Plaie*, éd. cit. , pp. 131, 134, et 140.

plus haute perfection des rapports humains. L'écrivain oriente son roman vers le tragique perçu comme le moment où la société élabore elle-même le rituel de sa propre représentation. Drame de la solitude, le récit peut être placé sur le plan du symbole. Les plaies de Magamou, qui sont multiples, permettent d'insister sur les blessures morales, de stigmatiser leur puanteur avec une rare violence et de présenter une rhétorique de la pointe par laquelle le narrateur affirme sa supériorité. Au fond, il est un aristocrate :

« Ma peur à moi c'est de n'être que l'ombre d'un homme, de vous donner, à vous, l'impression d'un homme manqué, d'un avorton... Mais, je vous sais lâches, lâches. Nul n'est riche, dis-tu ! Eh bien, moi Magamou, moi la plaie, moi l'hérétique, je suis pourri... de vertus(p. 110) Je suis de sang noble ! (p.135).<sup>7</sup>

La visée de l'écrivain est de déchiffrer les différentes forces qui traversent et agitent la société comme les indices d'une maladie qui est, en définitive, négation de la vie. Malick Fall souligne les lacunes, il relève avec une évidente jubilation et avec soin les omissions à peine perceptibles sachant bien que se joue là un oubli volontaire et démesuré. Le roman est parfois le lieu d'un recensement des maux d'un monde en décomposition comme le dire plus tard Pabe Mongo, évoquant « les écrivains des sept plaies de l'Afrique »<sup>8</sup>.

À la lecture du roman, la question que l'on se pose inévitablement est la suivante : pourquoi, dans une civilisation du raffinement et de l'exquise politesse, choisir la saleté répugnante comme objet de la création littéraire? Le narrateur démolit systématiquement un certain nombre de représentations. Par exemple, en remettant en cause la position exposée par Cheikh Hamidou Kane dans *L'Aventure ambiguë*, il dénonce le spectacle des élèves de l'école coranique en quête de leur pitance quotidienne. De la même façon, il utilise la dérision pour dévaloriser l'espace rural souvent idéalisé par les romanciers africains : "Minuscule hameau de mon enfance, sévères traditions, un roi déchu vous salue"(p.32).

S'inscrivant dans le droit fil de la tradition baudelairienne, le roman, qui choque par sa verve iconoclaste et son goût de la provocation, évoque la vie en se situant du côté des exclus. Le narrateur adopte la fameuse proclamation d'Antonin Artaud : "Il y a un mensonge de l'être contre lequel nous sommes nés pour protester"<sup>9</sup>. L'analyse de l'œuvre ne laisse aucun doute sur les audaces de l'écrivain qui installe les lecteurs dans un malaise illustré par le silence gêné de la critique sénégalaise. Au-delà du burlesque, le lecteur est devant quelque chose d'infiniment plus grave en relation avec la psychanalyse des foules et des cultures. On le sait, quand l'homme explore les replis internes de ses propres profondeurs, il découvre le Minotaure qui est en lui. Mais, comme Minos, il l'enferme dans le labyrinthe creusé par Dédale ou, à l'instar d'Ariane, il cautionne d'une certaine façon son meurtre par Thésée. "Qui n'a pas son Minotaure?", demande Marguerite Yourcenar<sup>10</sup>. Toutefois, la matière sociologique qui informe en profondeur l'écriture autorise aussi une revendication du littéraire qui fait de l'œuvre un monument de langage.

## II. LES STRUCTURES NARRATIVES

<sup>7</sup> Voir aussi p. 99.

<sup>8</sup> « Derrière un pseudonyme. Entretien avec Pabe Mongo. Propos recueillis par Ambroise Kom », *Notre Librairie*, n°99, octobre-décembre 1989 (*la Littérature Camerounaise*), p. 191.

<sup>9</sup> "Surréalisme et révolution", *Trois Conférences prononcées à l'Université de Mexico, Messages révolutionnaires*, Paris, Gallimard, 1971, p. 18.

<sup>10</sup> *Qui n'a pas son Minotaure?*, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971.

Le style de Malick Fall est, en grande partie, marqué par le caractère concret et expressif des notations. Très souvent soutenu par un réalisme cru, le roman ruine toute perspective moralisatrice au profit de la libre déraison. De manière consciente et délibérée, l'écriture réalise la promotion des aspects oniriques et ludiques et repousse les actions rentables les grandes causes qui informaient, par exemple, le projet des écrivains sénégalais de la première génération. Cette inspiration subversive et marginale s'exprime à travers une écriture en folie qui occulte constamment le réel, déclare la toute-puissance de l'imagination et choisit ostensiblement la fiction comme modèle de communication.

*La Plaie* consacre la promotion de l'illusion, du rêve et de l'évasion. C'est pourquoi l'un des procédés favoris du narrateur est la rétrospection. La fin du chapitre II est l'emblème de cette anachronie par rétrospection qui, dans toute la *Première Partie*, permet à Magamou de faire la jonction entre un présent où il est prisonnier dans une cellule et un passé dominé par sa vie au village, ses pérégrinations et ses aventures à Saint-Louis. À une voix qui lui ordonne de se taire, il répond : "- Merde ! adresse-toi plutôt aux fous, aux pauvres condamnés. Moi, je suis au village à plusieurs journées de marche d'ici. Ma tête, mon cœur, regarde, ça n'est pas fait pour un cabanon. Regarde, ça vole, ça plane, ça nage. Allez !" (p. 26).

Fonctionnant comme l'école buissonnière des imaginations indisciplinées, l'écriture est placée sous le double signe de l'espoir et de l'illusion ; elle devient une fiction crédible. En effet, à l'époque de la composition du roman, la prise sur le réel diminue et on vit naître simultanément des réactions d'angoisse et d'auto-défense souvent accompagnées de compensations imaginatives. De façon très nette, l'écriture déclare la primauté de l'imaginaire qui autorise un voyage incessant du réel au rêve :

« A avoir goûté au riz fadasse, Magamou eut, d'un seul coup, le regret des plats fameux qu'il avait dévorés au hasard de ses courses. L'eau lui vient à la bouche quand, en un saisissant raccourci, il se figura la liste bénie de tous les mets savoureux qu'il avait dégustés pendant ses années d'errance. (...) Il repoussa son bol de riz Sur les ailes de sa mémoire, revivait sa randonnée à travers chantiers, rituels, allées, trottoirs, caniveaux et talus. L'extase se lisait sur sa physionomie dès qu'il s'évadait vers ces domaines préférés ; le temps n'avait plus nulle dimension et il plaisait à Magamou de s'y installer confortablement, selon sa fantaisie » (pp. 71-72) <sup>11</sup>.

Dans la construction de cette "œuvre imaginaire", Magamou, qui est parfois secondé par un narrateur anonyme et par d'autres voix, raconte son histoire à haute voix ou sur le mode de la confidence. Et, dans le colloque intérieur qu'il entretient avec lui-même, il se dédouble constamment pour (se) raconter sa journée de la veille, ses aventures ou sa vie au village. D'ailleurs, pour plus de commodité dans la conduite de son récit, il se dédouble en un "Magamou-des - airs" qu'il oppose à un "Magamou-de-la-terre". Ce dédoublement lui permet de contourner la loi de la société africaine qui interdit le soliloque. Mieux que tout autre, il sait que la parole doit être partagée et que le dialogue est le mode le plus naturel de la parole quand elle accède au stade de l'échange.

À cette technique du dédoublement, symptomatique de l'emprise qu'exerce encore la société sur l'individu, s'ajoutent d'autres procédés qui donnent à la structure narrative son originalité. Réduit à une voix qui aime (se) raconter des histoires, l'interné perd plusieurs fois le fil de son récit : « Que ça vous chante ou non je m'en fous...Où en étais-je? On ne sait jamais où on en est avec ces bâtards-là... Ah ! oui. Je disais donc que (...) (p. 55). Il reprit sa

---

<sup>11</sup> Voir aussi pp. 60-61.

narration. A voix basse, presque inaudible (p. 74). Magamou mit quelques minutes à retrouver le fil de sa narration » (p. 80). Ainsi, ce qui s'écrit s'inscrit en s'interrompant ; ce qui est dit s'affirme sur le mode de la rupture et du morcellement, dans l'emboîtement et le déboîtement du sens. Le roman est parfois abandonné par le mouvement qui l'anime et lui insuffle son dynamisme. Il ne s'écrit plus alors que contre ce qui l'assaille, le défie, le hante et dont il porte les traces.

Par un glissement des mots en dérive, le texte du corps monstrueux de la ville épouse, dans ses méandres, le labyrinthe de l'inconscient du héros plongé dans un rêve sans fin. Cette superposition est à la fois visible et lisible à un niveau horizontal à travers les incessantes promenades de l'infirmes et à un niveau vertical à travers l'aspiration à un absolu ou la plongée dans le domaine des souvenirs. Perclus de contradictions, le narrateur évoque pourtant Boileau mais son récit ne valorise aucune des qualités de l'esthétique classique. Au contraire, dans ce récit qui commence *in medias res* et où la fin de l'histoire est indiquée dès le début par les prières de la mère et les propos du devin, le texte ne tient que par la force de l'imagination. Incapable de sauter par-dessus son ombre, Magamou ne peut que se souvenir et non anticiper. Il ne prophétise jamais ; il "se tournait rarement vers l'avenir. Il était à la remorque de la vie, quoiqu'il "s'en défendit"(p.24).

Le roman valorise surtout la façon dont la mémoire répond aux diverses sollicitations. Des lambeaux d'histoires et des images s'imposent à la mémoire et envahissent l'espace textuel. Le passé des héros qui peuplent l'univers romanesque de Malick Fall est constamment convoqué. "Quand la mémoire va ramasser du bois mort, affirme Birago Diop, elle rapporte le fagot qu'il lui plaît" <sup>12</sup>. Les options esthétiques permettent un délire qui est souvent associé au souvenir. Puisqu'en rhétorique la mémoire est le magasin de l'invention <sup>13</sup>, le souvenir est naturellement le moyen par lequel Magamou opère le pèlerinage vers les origines puisqu'il ne dissocie pas les faits de leur remémoration. Le voici seul dans sa cellule : " Mais aucun interlocuteur n'était à portée de voix. Tant pis. Pour se prouver l'intégrité de ses sens, il tint à se raconter sa journée de la veille, en témoin impartial. Ce n'était pas sans effort que Magamou s'apprêtait à solliciter sa mémoire pour appréhender les faits, dans leur stricte intimité" (p. 45). La valeur n'est pas référée à la vérité mais aux multiples possibilités de la mémoire. Inutile de chercher dans les délires de Magamou une vérité dont ils seraient les signes brouillés. Échappant à toute procédure d'autorisation, le narrateur se saisit d'une parole que personne ne lui a donnée.

Aussi, si le lecteur essaie d'isoler une grammaire narrative et textuelle, il apparaît des difficultés qui l'obligent à changer la grille de lecture par laquelle la critique analyse bon nombre de romans sénégalais. Le message du narrateur se formule sur le mode du morcellement ; de manière fragmentaire et parcellaire ; les circuits logiques sont déconnectés. Dans ce roman au caractère onirique fortement marqué, la trajectoire que suit cette histoire dispersée justifie les images du départ. Le déplacement est une volonté de liberté ; pris en charge par la mémoire et l'imagination, il devient une volonté de puissance :

« Les limites de l'imagination recommanderaient le silence. Quand j'entrevois des choses cachées ; quand je fête avec l'aube nos rêves fraternels ; quand je sens, comme une brûlure, se consumer des cases mangées par l'incendie, la foule murmure que Magamou est hors du temps. Le temps! Je suis lié aux éléments, par les racines. Vomi par les miens, me voici adopté par les animaux, les êtres visibles et invisibles. Et je n'en suis pas moins homme ; je n'en suis que plus homme" (pp. 55-56).

<sup>12</sup> "Les Mamelles", *Les Contes d'Amadou-Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1931, p. 31.

<sup>13</sup> Cf. Quintilien, *Institution oratoire*, X, 7, et XI, 2.

L'évocation des souvenirs autorise la métaphore du déplacement. L'écriture prend l'allure d'une vaste promenade et ce n'est pas hasard si le narrateur évoque le vagabondage chronique du "promeneur solitaire" et l'éternel besoin d'évasion vers un ailleurs. C'est pourquoi dans ce roman conçu comme une période de rêveries, le narrateur témoin et personnage, en définissant son statut, utilise constamment des images du déplacement. Tout est passage, transport, transition, trajectoire :

« De bonne heure, je me savais bâti pour jeter l'ancre au large, loin des miasmes (...). J'étais prisonnier, dès lors... Une seule solution, mon salut : m'évader, aller tenter ailleurs mes maigres chances d'insoumis (...) Comment aurai-je pu dire à ma mère que je portais des fourmis aux jambes, du vent dans la tête, le souffle du large au cœur ?" (pp. 33-34).

L'errance s'applique également à la parole, à l'image des multiples voix qui assaillent Bernardy dans son délire. Elle caractérise aussi l'écriture qui a partie liée avec une folie prise en charge par une terminologie extrêmement variée : fou, cinglés, déments, dingue, idiot, imbécile, buté, nigauds, aliéné... Le mot folie et les termes voisins reviennent constamment dans *La Plaie*. On peut légitimement les appliquer à l'écriture. Le narrateur, qui est aussi une présence romanesque, explore à la fois les sens interdits de la ville et les méandres de l'inconscient des personnages<sup>14</sup>. Car, la ville, dans *La Plaie*, est un corps ; elle est aussi un texte. Comme corps, elle se vit et, comme texte, elle se lit. Expérience du corps, elle exprime surtout une relation physique et charnelle à travers la manière dont, par exemple, les chaussures des promeneurs sont liées au trottoir. Envisagée comme un « immense traquenard »<sup>15</sup>, la ville est aussi un texte composé de signes immédiatement lisibles (les affiches, la presse...) et de signes enfouis (la solitude, la désolation...) qui légitiment une démarche archéologique. Nouvel archiviste qui se promène dans la ville et qui agit sur ses propres instructions, l'infirme consigne les bruits, les odeurs, les paroles et trace des portraits savoureux.

Le déplacement des personnages à l'intérieur de l'espace est le moyen le plus simple de matérialiser la progression du temps qui est inséparable de tout acte narratif. Dans *La Plaie*, le personnage avance dans l'espace du texte, de la ville ou du rêve parallèlement au lecteur qui avance dans l'espace du texte à la recherche du (non)sens. Mais -et là encore Malick Fall innove- le narrateur se désengage car l'aide qu'il fournit au lecteur est considérablement réduite ; le romancier refuse de guider le lecteur car la trame narrative est simplement esquissée. Les phases du récit ne sont pas suffisamment bien délimitées pour permettre une nette mise en évidence du schéma narratif. La conséquence immédiate de cette pratique d'écriture est de modifier les habitudes des récepteurs du discours littéraire. Le sens ne sera plus le résultat du discours univoque du narrateur mais le fruit d'une collaboration, d'une coopération entre le narrateur et le lecteur à qui le romancier fait confiance<sup>16</sup>. On a regretté la fréquence des monologues intérieurs et des digressions<sup>17</sup> mais l'émergence de cette parole narrative est à la fois audacieuse, absolument nouvelle et du plus heureux effet. Car, dans cette œuvre de pure fiction, la littérature est auto-réflexive ; elle se superpose à son espace du dedans. Arrivé à ce point de l'analyse, on peut dire qu'avec *La Plaie* s'annonce,

<sup>14</sup> Voir, par exemple, Fr. Choay, *L'Urbanisme. Utopies et réalités*, Paris, Seuil, 1965, et R. Ledrut, *Les Images de la ville*, Paris, Anthropos, 1973.

<sup>15</sup> A. Diané, « Le Statut du réel dans le roman poétique sénégalais : *Les Routiers de chimères* », *Études Françaises*, n°31/1, 1995, pp. 63-64.

<sup>16</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, trad. française, Paris, Grasset-Fasquelle, 1985.

<sup>17</sup> A. C. Koaté, *La Plaie, Notre Librairie*, n°81, (*La Littérature sénégalaise*), octobre-décembre 1985, p. 188.

dans la production romanesque sénégalaise, une modernité pensable comme processus de problématisation du rapport à la tradition narrative <sup>18</sup>.

### III. LE ROMANCIER ET LE LANGAGE

Publié bien après les indépendances, le roman se situe dans un certain décalage par rapport à l'actualité ; il évoque la colonisation avec le statut linguistique et culturel qui en est la conséquence. Les valeurs du clan des Seck, auxquelles Magamou fait allusion, sont en train de voler en éclat. Mais, au plan de la langue, le roman est une sorte de palimpseste. Parmi tant d'autres, les travaux de M. Arrivé, M. Butor, R. Barthes, J. Kristéva, L. Jenny et M. Riffatterre ont montré que l'intertextualité est la condition de toute littérature <sup>19</sup> car elle permet le jeu entre les textes et la circulation généralisée des discours. L'écriture du roman est informée par les référents fondamentaux qui garantissent la survie du groupe ; le narrateur s'inspire des nombreux proverbes, des mythes, des traditions populaires de Selbé, le maître des circoncis, dont il discute souvent les propos en faisant preuve de démagogie. À ces sources empruntées à la tradition, s'ajoute une mémoire des textes écrits qui hantent le récit et qui renvoient aux œuvres de Villon, Montaigne, Boileau, Corneille, Rousseau, Baudelaire, Balzac, Mallarmé, Sartre... Mais, par-delà cet aspect intertextuel, le travail sur la langue se manifeste surtout dans le statut des personnages que sont l'interprète, Cheikh Sar, Bernardy et Magamou.

Le personnage de l'interprète <sup>20</sup>, sur lequel Malick Fall fait un travail remarquable, est légitimé par le problème de la communication dans cette société sénégalaise colonisée. Une des fonctions de l'interprète est de reposer à un niveau beaucoup plus général le problème de l'identité qui était celui du narrateur. Cheikh Sar, qui fascine Magamou parce qu'il est l'un des rares à l'avoir compris, a un statut particulier et une stratégie :

« Griot de profession, musicien ambulant de renommée régionale, il meublait sa retraite en traduisant aux français la sagesse des Sénégalais. Il n'avait jamais fréquenté d'école mais de ses « maîtres » qu'il adulait et dépouillait sans vergogne il avait retenu quelques expressions passe-partout. Il les maniait avec le concours d'une mimique qui était, à elle seule, tout un langage. Son maigre bagage, enrichi de quelques leçons reçues d'un voisin au grand cœur avait permis la confection d'un sabir lui servant de sésame. Cheikh Sar ne se faisait pas de mauvais sang. Les paroles l'intéressaient moins que le langage mobile du visage, celui des gestes, des yeux ; le signe à interpréter, pensait-il, est plus dans l'intonation, le rythme, l'émotion, que dans les mots eux-mêmes, souvent vidés de leur tréfonds » (p.65).

Son rapport à la langue française est complètement délirant. Il est un agent de change chargé de trouver des équivalences entre les mots mais son souci majeur n'est pas l'exactitude de la traduction ; ses connaissances sont élémentaires. D'ailleurs, Bernardy était « habitué aux tours et détours de Cheikh Sar, à ses approximations, ses allusions et silences studieux, hachés d'improvisations inattendues » (pp.64-65). Le narrateur signale que cette activité de traduction est, en partie, éminemment idéologique, car traduire à contresens c'est gêner l'action du blanc et miner les bases de son autorité. Mais, par-delà cette posture idéologique, le statut de l'interprète permet d'introduire une réflexion très critique sur le fonctionnement de la langue française. Écoutons cet extrait de sa conversation avec le docteur :

- Schizophrénie ! Ni facile à lire ni aisé à orthographier, s'emporta Bernardy courant vers un dictionnaire. Il ajouta, à l'intention de son subordonné : Nous ne sommes pas des rats de bibliothèque, nous. Des bosseurs, des pionniers ! Vous avez raison, vous n'avez pas d'écriture. Une saleté.

<sup>18</sup> M. Kane, *Roman africain et tradition*, Dakar, N.É.A. , 1982, pp. 160-199, et 330-337.

<sup>19</sup> Nous nous permettons de renvoyer à A. Diané, « Autour du texte.. », *La Problématique du Texte et de Exercices Littéraires*, Dakar, Reprographie Horizons, 1992, p. 62, note 1.

<sup>20</sup> Voir B. Mouralis, « Le Problème linguistique », *Littérature et développement*, Paris, Silex, 1984, pp. 111-124.



- Wa ... Waw ! admit Cheikh Sar. La langue française se complique de plus en plus. Il faut la simplifier, docteur, la simplifier. Pour moi l'illettré et ... pour toi aussi. Docteur, as-tu été longtemps à l'école ? Non, non, je retire ma question. Ce n'est pas important » (p. 89).

Cheikh Sar est un artiste à sa façon. Sur le mode de la confiance, il ose dire à l'interné dont il est chargé de traduire les propos: « Raconte n'importe quoi. Je me charge d'arranger la situation. Tu dirais encore que Bernardy est un idiot, que je trouverais les mots convenables »(p.87).

À coups de mots joués et partiellement désémantisés, il se moque de la grammaire française. Avec lui, parler c'est se déplacer à l'intérieur de la langue, descendre d'un cran, aller jusqu'à ce petit geste presque imperceptible mais porteur de charge subversive. S'exprimer, c'est se décaler légèrement par rapport à la langue française, autoriser le bavardage d'à-côté et constituer, par une série de remaniements, un autre discours. Voici comment il répond à une question du docteur :

« - Comment dit-on le mot de Cambronne dans ta langue ?  
-Cambérène, Cambérène! un village près de Dakar, voyons (pp.154-155).

Le travail de l'interprète montre que subvertir la langue c'est la prendre de haut (dans la distance verticale de l'ironie) et la ressaisir dans son origine ; c'est se décentrer par rapport à elle pour jouer (comme dans toute perversion) dans les marges. À travers la voix de Cheikh Sar, la genèse du langage et le processus de formation des mots se font encore entendre, comme dans cet échange entre l'interprète (qui veut absolument communiquer) et le docteur (dont le souci est d'abrégé le dialogue) :

« - Mon oncle avait coutume, en de pareilles circonstances...  
- Assez ! Assez !  
-Je me tais... C'est pour dire, docteur, que ce n'était pas mon oncle mais ...  
- Ta tante ou une pimbêche du même gabarit.  
-Pain, je connais ; bêche, je connais. Gabarit, Comment? Ga - ba - rit ! C'est du français ? (p. 62).

Le découpage du réel n'est pas le même suivant les langues. Et, à chaque fois qu'il a un problème particulier, l'interprète s'en sort par une pirouette. À son patron qui lui demande de traduire le délire de l'interné, il répond : "Je ne peux traduire... Les mots qu'il emploie n'ont pas d'équivalents en Français... Il y a, je crois , une famille qui cherche un logement. C'est triste et c'est beau ? De la beauté dans la tristesse de pauvres gens qui n'ont où dormir " (p. 159).

Il repense ainsi l'adéquation entre le réel et le langage. Cette tentative de résorber l'inadéquation constitutive entre les mots et les choses apparaît surtout dans le personnage de Bernardy qui pose très clairement le problème de la représentation et qui, avant de sombrer dans la folie, note que "Dans le jour naissant, la voix avait perdu de son poids, de son volume, de son pouvoir de nomination" (p.174). À l'instar de Cheikh Sar, le docteur suspecte le mot d'usure et pense que l'ordre unidimensionnel des mots peut échouer à dire l'ordre multidimensionnel du réel et d'un monde à la fois riche et inépuisable.

En accord avec le narrateur qui parle d'une "saveur sans nom", Bernardy, dans la tentative d'écrire l'impossible lettre-confession, échoue avant de sombrer dans la folie. Dans un acte de désespoir symétrique de celui de Magamou refaisant sa plaie, il brûle les multiples brouillons de la lettre et des journaux avant de s'en prendre à la bibliothèque pour alimenter un feu auquel il projette d'ajouter les feuilles de son bureau, les livres de la Librairie

Lagrange, de la Mairie et de l'imprimerie. Le personnage de Bernardy permet d'interroger la littérature en termes de limites. La lettre impossible constitue la provocante figuration de l'entreprise de l'écrivain comme ressassement éternel dans son besoin de se reprendre pour se porter non comme simple recherche de perfection mais comme une recherche folle <sup>21</sup> qui renvoie au sans-fonds des rumeurs de la langue. La tâche d'écrire y devient proprement infinie.

Le fil ténu du discours relie encore Magamou à la société. Pour lui, parler et faire parler de lui est une thérapeutique, d'autant plus que le milieu social dans lequel il se trouve est marqué par un "déferlement de discours" dont le modèle extrême est illustré par le marché qui est envisagé comme un personnage collectif <sup>22</sup>. Le reportage sociologique se tourne résolument vers l'exploration de la marge. Le narrateur se plaît à chanter faux. Magamou est éminemment moderne. Sa puissance est de détour. Il se livre à des pratiques perverses. *A Priori*, la perversion est inutile ; elle ne crée pas ; c'est un "mobile sans motif", comme le dit Edgar Allan Poe de la littérature. Et, dans la perspective d'une esthétique de la réception, le roman déçoit constamment « l'horizon d'attente » des lecteurs et réalise la promotion de l'écart esthétique ».

Dans sa relation au langage, "l'homme-à-la-plaie", qui disserte à merveille sur tous problèmes, est aussi singulier. Le roman valorise sa faconde, "ses ruminations, sa révolte prompte à se déchaîner, ses insanités, les paroles ordurières dont il aspergeait ses adversaires" (p.23). Une fois guéri, il lui faut trouver un autre langage:

« Il avait peur, à présent, de ces hommes si différents de lui. Il remarqua que leurs mimiques, il fallait qu'il les réétudiât, leur langage, qu'il le réapprît. Tout un code de vie était à déchiffrer. Magamou découvrit avec stupeur que son vocabulaire s'était réduit à une catégorie de mots vengeurs, pleins de hargne. Il essaya de se remémorer un certain nombre d'expressions qu'on emploie avec le sourire. En vain. Était-ce possible ? Magamou se parlait, se répondait, notant l'intonation, la prononciation, déplorant tel mot vulgaire, cherchant de vagues synonymes. Grande était la distance qui le séparait du village, de la place publique réservée aux joueurs, mainteneurs du beau-parler " (p. 124).

Plus tard, il nous apprend qu'il comprend français, ce qui invalide, d'une certaine façon le statut de l'interprète et montre que la communication était souvent truquée. Il pousse l'expression du réalisme au niveau lexical jusqu'à une volonté de surdétermination par rapport à la référence. Même si le réalisme est parfois insoutenable, Magamou a une conception poétique de l'existence. Le discours s'énonce dans un mélange de subtilité, d'impertinence, d'insolence et de lyrisme qui n'est pas sans séduction <sup>23</sup>.

Le statut de ces trois personnages doit être reconsidéré. On peut les relier à la réalité sociale mais ils fonctionnent aussi comme signes littéraires ; ils renvoient au travail que le romancier opère à l'intérieur de la langue pour la déconstruire et pour fonder un univers autarcique et autonome. Chacun de ses personnages incarne, à lui tout seul, l'univers d'une parole illimitée et prodigue qui se définit comme libre déraison de l'acte ludique et gaspillage

<sup>21</sup> D. Wilhem, "L'illimitant", *Critique*, n°275, avril 1970, p. 311.

<sup>22</sup> *La Plaie*, éd. cit., p.14.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 42-43 : « C'était la nuit surtout, quand le marché s'était vidé et que nulle présence humaine ne se manifestait, que je rassemblais tous ces petits riens que des personnes avaient touchés, possédés, aimés. Ces objets devenaient des êtres, trait d'union entre les autres et moi-même ; je leur conférais une signification particulière, sacramentelle. Ils revêtaient plus d'importance que les quelques gardiens disséminés à travers le marché. Ceux-ci, me semblait - il, étaient voués à la conservation des choses au point qu'elles avaient, pour eux, plus de sens que les êtres. Les gardiens étaient les captifs des choses ; moi aussi. Mais autant j'étais esclave par amour, autant eux l'étaient par nécessité. Sacrés gardiens ! quel beau métier, s'ils étaient sensibles à la poésie des êtres et des choses " (pp. 42-43).

du signe. La démesure caractéristique de *La Plaie* s'exprime ainsi à travers l'affirmation artistique des valeurs de gratuité polysémique et des valeurs de dépense. Dans ces conditions, parler c'est dé-penser ou dé-limiter les signes pour faire de cette activité le signe extérieur d'une richesse consciente de ce qui la limite dans sa fonction et son statut. À travers certaines prises de parole, l'écriture a pu être conçue, pensée et réalisée comme une "dépense inutile". Les philosophies du langage que représentent les trois personnages constituent une provocante illustration d'une modernité iconoclaste. Plus qu'une simple parole, cette activité est dé-lire: dans son délire, elle délie, défait et dénoue les amarres de la "tyrannie du logos" ; elle se défie des pratiques qui sclérosent le langage et dénonce les impostures d'une pensée abusivement univoque.

Cette écriture-là est absolument nouvelle dans la production romanesque . Le roman de Malick Fall ouvre sur bien des horizons qui permettront les expériences narratives de Cheikh Aliou Ndao, les audaces de Nabil Haidar et d'Ibrahima Sall, les pratiques séduisantes d'Oumar Sankharé sur l'intertextualité et le parcours de Boubacar Boris Diop à la recherche des traces d'une mémoire qui doute de ses repères...<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Voir M. Diouf, "A l'image du fleuve. Le roman sénégalais de langue française", *Notre Librairie*, n°81, *op. cit.*, pp. 113 - 124