

Anna Swoboda

LA PROSE DE KEN BUGUL : entre le réel et le surnaturel



Phantasticus



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

O KSIĄŻCE

Celem monografii jest analiza elementów nadprzyrodzonych i realnych, które przenikają się wzajemnie w powieściach Ken Bugul. Współistnienie wymiaru nadnaturalnego i rzeczywistego jest kluczem do zrozumienia twórczości tej wielowymiarowej senegalskiej pisarki, oscylującej między kulturą afrykańską a zachodnią. Publikacja ukazuje hybrydyczność i różnorodność elementów nadprzyrodzonych – fantastycznych, baśniowych i niezwykłych – jak również brak zakorzenienia głównej bohaterki, jej fragmentaryczność i wieloraką tożsamość. Zaproponowana metoda badawcza łączy zachodnie i afrykańskie badania nad nadnaturalnością w literaturze z teoriami postkolonialnymi, feministycznymi oraz socjologicznymi.

The purpose of this monograph is to analyze the supernatural and real elements, which intertwine in Ken Bugul's prose. The coexistence of the supernatural and the real constitutes the key to understanding the œuvre of this versatile Senegalese author, oscillating between the Western and the African culture. The publication presents the diversity and hybridity of the supernatural – fantastic, marvelous and uncanny – elements, as well as the protagonist's lack of rootedness, her fragmented self and multiple identities. The proposed analytical approach is based on Western and African studies on the supernatural in literature, along with postcolonial, feminist and sociological theories.

La monographie analyse les éléments surnaturels et réels qui s'interpénètrent dans le romanesque de Ken Bugul. La coexistence du surnaturel et du réel constitue une clé pour comprendre l'œuvre de Ken Bugul, une auteure sénégalaise polyvalente, oscillant entre les cultures occidentale et africaine. La publication démontre la diversité et l'hybridité des éléments surnaturels (fantastiques, merveilleux et étranges), le manque d'enracinement de la protagoniste, sa fragmentation, ses identités multiples. L'approche analytique proposée se base sur des études occidentales et africaines concernant le surnaturel en littérature, ainsi que sur des théories postcoloniales, féministes et sociologiques.

LA PROSE DE KEN BUGUL :
entre le réel et le surnaturel

À ma mère

Anna Swoboda

LA PROSE DE KEN BUGUL : entre le réel et le surnaturel

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2021

Seria wydawnicza:

Phantasticus (1)

Redaktor serii:

dr hab. Katarzyna Gadomska, prof. UŚ

Rada naukowa:

prof. Isabelle-Rachel Casta (Université d'Artois, Francja), prof. Christian Chelebourg (Université de Lorraine, Francja), prof. Arnaud Huftier (Université Polytechnique, Hauts-de-France, Francja), prof. Michel Lord (Université de Toronto, Kanada), prof. Philippe Charles Met (Université de Pennsylvanie, USA), prof. Denis Mellier (Université de Poitiers, Francja), prof. Nathalie Prince (Le Mans Université, Francja), prof. David Roas (Universitat autònoma de Barcelona, Hiszpania), prof. Matthieu Letourneux (Université Paris Nanterre, Francja), prof. France Grenaudier-Klijn (Massey University, Nowa Zelandia), prof. Florence Fix (Université de Rouen, Francja), dr Sonia Dosoruth (Université de Maurice, Mauritius), dr Hans Färnlöf (Université de Stockholm, Szwecja), dr Denis Moreau (Université d'Aix-en-Provence, Francja), dr Matthieu Pierre (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Francja), dr Sébastien Wit (Université de Picardie Jules Verne, Francja)

Recenzent:

dr hab. Beata Kędzia-Klebko, prof. US

Honorowy patronat nad serią:

Dziekan Wydziału Humanistycznego UŚ, prof. dr hab. Adam Dziadek

Patronat:



Table des matières

Isabelle-Rachel Casta : Préface à <i>La prose de Ken Bugul : entre le réel et le surnaturel</i> par Anna Swoboda	9
Introduction	15
1. Motivations et critères du choix du sujet	15
2. Trajectoire de l'auteure	19
2.1. Histoire personnelle	19
2.2. Ken Bugul et son écriture	23
3. Corpus textuel	27
4. Position de Ken Bugul dans le champ littéraire sénégalais et franco- phone	29
5. État actuel des recherches sur les œuvres de Ken Bugul	31
6. Problématique et considérations méthodologiques	34
Première partie	
Surnaturel : ambivalence face à l'irrationnel	37
Chapitre I : Fantastique chez Ken Bugul	45
1. Fantastique dans la pensée occidentale	45
2. Fantastique dans la pensée africaine	49
3. Structure de la diégèse	57
3.1. Espace	57
3.1.1. Milieu rural traditionnel	58
3.1.2. Ville	65
3.2. Temps	73
4. Phénomènes fantastiques	79
4.1. Phénomènes fantastiques d'ordre physique	80

4.2. Phénomènes fantastiques d'ordre psychique	89
4.2.1. Folie	90
4.2.2. Mort	95
5. Héroïnes fantastiques	102
5.1. Traits fantastiques des personnages buguliens	102
5.2. Nature de l'hésitation fantastique	110
Chapitre II : Merveilleux chez Ken Bugul	115
1. Merveilleux et science-fiction dans la pensée occidentale	115
2. Merveilleux et science-fiction dans la pensée africaine	119
3. Réalisme magique et merveilleux : regards croisés et problèmes de définition	123
4. Merveilleux chez Ken Bugul : critère global	126
5. Structure de la diégèse	128
5.1. Espace	128
5.1.1. Espace mythique et féérique	128
5.1.2. Espace science-fictionnesque	135
5.2. Temps	140
6. Objets et êtres merveilleux	144
6.1. Objets merveilleux	144
6.2. Êtres merveilleux	151
6.2.1. Êtres à l'apparence humaine	151
6.2.2. Êtres purement surnaturels	159
7. Héroïnes et héros merveilleux	164
7.1. Héroïnes merveilleuses	164
7.2. Héros merveilleux	172
Chapitre III : Étrange chez Ken Bugul	182
1. Étrange dans la pensée occidentale	182
2. Étrange dans la pensée postcoloniale et africaine	185
3. Étrange bugulien	188
4. Structure de la diégèse	189
4.1. Espace	189
4.1.1. Espace urbain menaçant	189
4.1.2. Espace urbain convivial	195
4.2. Temps	199
5. Phénomènes étranges	206
5.1. Maladie	207
5.2. Rituel	212

6. Héros et héroïnes étranges	219
6.1. Bourreau	220
6.2. Victime	224

Seconde partie

Réel : fragmentation et pluralité du sujet	231
--	-----

1. Réel et littérature occidentale	233
2. Réel et littérature africaine	235
3. Réel bugulien : problématique de recherche	238

Chapitre IV : Protagoniste bugulienne au Sénégal	246
--	-----

1. Famille	246
1.1. Mère	247
1.1.1. Enfance : négligence et abandon	247
1.1.2. Âge adulte et retour	253
1.2. Père et frère	258
1.2.1. Père : idéalisation et distance	258
1.2.2. Frère : protection et vengeance	263
2. Relations intimes	266
2.1. Jeu de la séduction	266
2.2. Mariage polygame	274
3. Individu dans la société : école coloniale	287

Chapitre V : Protagoniste bugulienne émigrée	295
--	-----

1. Famille	296
1.1. Héroïne en tant que fille	297
1.2. Héroïne en tant que mère et épouse	304
2. Relations intimes	311
2.1. Jeu de l'Occident	312
2.2. Violence domestique	322
3. Individu dans la société : exotisation et stigmatisation	332

Conclusions	349
-----------------------	-----

Bibliographie des œuvres citées et consultées	357
---	-----

Index des noms	371
--------------------------	-----

Isabelle-Rachel Casta
Préface
à *La prose de Ken Bugul :
entre le réel et le surnaturel*
par Anna Swoboda

On se tiendra ici, de manière délibérée, à la citation de récits fantastiques canoniques et à quelques interprétations dominantes du genre, autant dire, à une certaine doxa, celle qui est attachée à l'identification typique des récits fantastiques et qui, fort variée, prévaut dans leurs interprétations. Ce choix s'explique aisément : on entend « retravailler », dans la brièveté, les cadres disponibles de l'approche du fantastique occidental. On souligne le terme d'occidental. Le récit fantastique occidental moderne implique une anthropologie spécifique, qui n'est pas lisible dans d'autres fantastiques¹.

Pourquoi choisir d'inaugurer une préface consacrée à l'ouvrage critique d'Anna Swoboda... par précisément un rappel de ce qu'il ne peut pas être – autant dire une énième évocation de la taxinomie todorovienne ? Justement pour souligner d'entrée de jeu combien le terme même de « fantastique » reste polysémique, et traversé de biais socio-ethnologiques majeurs ; j'écrivais moi-même², à propos de ces présupposés parfois quasi invisibles, qu'« il va de soi que nous nous en sommes tenus à une acception presque strictement occidentale de la notion même de « fantastique », opposant le thétique – qui

¹ Jean Bessière, « Que le fantastique et le réalisme sont mutuellement hérétiques et, par-là, également pertinents. Notes sur la pertinence paradoxale du récit fantastique et ses indications des limites que doit observer le discours littéraire », in : Patrick Marot (dir.), *Frontières et limites de la littérature fantastique*, Garnier, 2020, p. 33–50.

² *Pleins feux sur le polar*, Klincksieck, 2012, p. 113–114.

peut exister dans le domaine des *realia* – au non-thétique, qui ne relève que de l'imaginaire. Ce sont des catégories cartésiennes que d'autres cultures, d'autres sensibilités ne séparent pas de façon dirimante; un seul exemple peut illustrer cette différence. Le roman caribéen *Le Revenant*, de Gary Victor, met en scène des croyances et des comportements « magiques » que rien ne vient déqualifier au regard de ce qui nous paraît une attitude plus rationnelle: un flic donné pour mort renaît et échappe aux sorciers, les « bocors », qui veulent le transformer en zombie. La dimension très haïtienne de la « magie noire » coexiste sans problème ni solution de continuité avec la lutte contre les cartels de Medellin, et la dénonciation de la corruption des polices ! Il en va de même dans les œuvres policières de Bokar N'Diaye, où féticheurs et enquêteurs européens se partagent, si l'on peut dire, les méthodologies d'élucidation (*La Mort des fétiches de SénéDougou*, 1999).

C'est dire si le présent ouvrage est à la fois important, et nécessaire; important, parce qu'il essentialise un travail de thèse conséquent et minutieux³; nécessaire, parce qu'il présente, dans une problématique exigeante et scrupuleuse, un questionnement à la fois esthétique et générique, qui « scanne » littéralement l'œuvre complexe d'une romancière francophone, au périple heurté et chatoyant; celle qui a choisi de garder comme hétéronyme « Ken Bugul » (ainsi expliqué par le texte: « Une femme en état de grossesse accouchait d'un bébé normalement. Au bout de deux jours, le bébé décédait brusquement. La femme refaisait une grossesse sans problèmes. À nouveau, le bébé décédait. À la troisième grossesse, quand le bébé naissait, s'il était de sexe féminin on l'appelait tout de suite Ken Bugul: *personne n'en veut*, en sous-entendant que ni le

³ L'auteur est en effet chercheuse et enseignante à l'Université de Silésie à Katowice, après son doctorat en études littéraires intitulé: recherches sur le surnaturel dans la littérature contemporaine francophone (thèse de doctorat: « La prose de Ken Bugul: entre le réel et le surnaturel » écrite sous la direction de Katarzyna Gadomska).

mauvais œil, ni le mauvais sort, ni même la mort n'en voudront », p. 6), comme tous les artistes, atteint l'universel en passant par le singulier, et elle s'adosse pour cela à une contextualisation socio-historique forte... Mais laissons, pour présenter la pulpe de l'ouvrage, parler l'auteure elle-même, Anna Swoboda :

Le but de la présente monographie est d'analyser les éléments surnaturels et réels qui s'interpénètrent dans le romanesque de l'écrivaine sénégalaise Ken Bugul. La première partie se concentre sur des éléments surnaturels – fantastiques, merveilleux et étranges. [...] La seconde partie étudie les éléments réels à l'exemple de la protagoniste bugulienne [...]. Nous analysons cette pluralité du personnage en utilisant l'approche postcoloniale, féministe et sociologique.

Cette brève évocation de l'organisation de l'ouvrage va nous servir de guidance et d'outils pour explorer à la fois les méandres d'une œuvre foisonnante, encore peu connue en France et l'heuristique propre à l'auteure. Rappelons peut-être en liminaire qui est cette « Ken Bugul » (pseudonyme de Mariétou Mbaye Biléoma) au parcours et à la personnalité si exceptionnels dans le monde littéraire : elle est née en 1947, au Sénégal, dans une famille nombreuse, dont elle est la benjamine (son père est âgé de 85 ans à sa naissance). Elle a vécu plusieurs vies : fonctionnaire internationale, elle se marie à l'âge de 40 ans environ à un médecin béninois ; de ce mariage naît une fille, Yasmina Ndella Adebo Biléoma. Ken Bugul s'est installée à Porto-Novo, au Bénin, puis plus récemment à Zürich, en résidence d'écrivain. Lorsqu'elle était âgée de 5 ans, sa mère l'a abandonnée pendant un an ; ce déchirement étant à l'origine de son besoin d'écrire, elle y fait allusion dans plusieurs de ses romans, notamment dans *De l'autre côté du regard*, comme une sorte de traumatisme originel qui a modelé sa vision du monde, et sans doute fait émerger le fantastique en sorte de cosmétique réparateur... même si bien entendu l'illusion se dissipe, et que ne reste que le visage amer de l'esseulement et du besoin : « L'espace urbain, souvent utilisé

dans les œuvres buguliennes, joue un rôle important dans la création du fantastique. Ce type de cadre spatial demeure aussi typique pour le néofantastique occidental. Selon Gadomska, la grande ville n'y apparaît pas comme une toile de fond, mais elle constitue plutôt un espace-phénomène, qui participe à l'action, influence l'existence du protagoniste, et constitue la source principale de l'insolite et de la peur », lit-on p. 65.

Pour Catherine Mazauric, Ken Bugul est proche de Aminata Sow Fall et Fatou Diome⁴; pour Emmanuel Tchhoffogou et Romuald Fonkoua, elle est aussi compagne d'imaginaire et de style de Calixte Beyale et de Malika Mokeddem⁵... et que l'on me permette également de citer la thèse d'Ana Filomena Severino Pacheco Mariano dont la tonalité et les analyses font écho aux présents propos⁶, même si la spécificité lusophone du cursus induit aussi de grandes différences. Une féminité du doute et du malheur, mais aussi de la puissance revendiquée et de la séduction explicite, mène le parcours érotique et érotétique des héroïnes buguliennes (Marie, Ken, Dior...), et c'est aussi le fil rouge de la proposition critique de Mme Swoboda :

Cette quête, ainsi que la volonté ferme de devenir Occidentale, mène également l'héroïne à une relation violente, qui la détruit émotionnellement et physiquement. Enfin, quant à la position de la protagoniste dans la société, la couleur de sa peau entraîne son exotisation en Occident, tandis que sa nationalité devient un stigmate au Bénin. Sa solitude, déjà immense au Sénégal, marque son existence à l'émigration.

Nous avons donc plaisir et profit à suivre cette toute nouvelle actualisation discursive du « *sense of wonder* », qui s'accomplit en

⁴ Catherine Mazauric, « Fictions de soi dans la maison de l'autre », *Dalhousie French Studies*, 2006, vol. 74-75, p. 237-252.

⁵ Emmanuel Tchhoffogou, *Les Romancières africaines à l'épreuve l'invention de la femme: essai d'analyse du nouveau discours romanesque africain au féminin*, Université de Strasbourg 2 Marc Bloch, Strasbourg, 2008.

⁶ Ana Filomena Severino Pacheco Mariano, *Reconstruction de l'identité féminine dans les romans africains francophones et lusophones d'écrivaines contemporaines*, Université de Haute-Alsace, Mulhouse, 2018.

périphérie des topiques traditionnellement occidentales. L'intérêt du docteur Swoboda pour Jean-Pierre Andrevon, et dont témoignent de nombreux travaux, ne peut d'ailleurs qu'entériner cette polyfocalisation : au fantastique intellectualisé, sombre et funèbre, s'oppose encore un fantastique plus animiste, mais non moins douloureux, baignant les récits de l'écrivaine sénégalaise : « En analysant l'espace fantastique dans le romanesque de Ken Bugul, nous nous concentrons sur deux types d'espaces : le milieu rural traditionnel et la ville. En comparant l'espace traditionnellement associé au surnaturel avec celui où la modernité s'introduit brusquement, nous montrons comment ils sont exploités dans la création du fantastique » ; au fond, la « contamination » des schèmes traditionnels par la modernité (supposément occidentale) finit par homogénéiser les ressorts romanesques et embrumer les contours d'une spécification qui s'efface... au risque de « défabuler » les œuvres en question.

Or, ce que nous montre et nous démontre la thèse généreuse de Anna Swoboda, c'est que contamination ne signifie pas abâtardissement, et que les destinées (féminines) ici narrées le sont bien par une « rhapsode » au verbe enchanteur, capable de décrire les amours lamentables comme les départs libérateurs. Au fil des chapitres, nous entrons peu à peu dans cette immense architecture tissée de visions et de violences, allant vers cet « extraordinaire ordinaire » que Pierre Bourdieu installait dans le paysage notionnel... et l'achèvement de la lecture convainc de la pertinence et de la clairvoyance de l'interprétation qui nous est soumise ; Anna Swoboda réussit à rejoindre la parole de Joseph Conrad – ou plus exactement à en faire éprouver l'intimité avec « sa » romancière élue : « *The only horror is that there is no horror* ».

*Isabelle-Rachel Casta,
Professeur émérite, Université d'Artois*

Introduction

1. Motivations et critères du choix du sujet

Les études de la littérature africaine francophone permettent d'acquérir de nouvelles perspectives de recherche, puisque cette écriture redéfinit et reconceptualise les notions du centre, de la marge et de la migration. La littérature africaine francophone a été longtemps transmise oralement avant d'être écrite. Comme le dit l'érudit malien Amadou HAMPÂTÉ BÂ : « Dans l'Afrique d'aujourd'hui, chaque vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle » (cité par CHEVRIER, 1984 : 5). D'après Jacques CHEVRIER, les premières manifestations de l'écriture africaine en langue française remontent à 1921 (1984 : 5). Pourtant, ce n'est que dans les années cinquante du XX^e siècle que cette littérature commence à s'épanouir. Après la proclamation de l'indépendance par certains États africains dans les années soixante¹, elle se développe davantage dans les anciennes colonies françaises.

Parmi les auteurs de l'Afrique noire, les écrivains sénégalais occupent une place très importante. Il suffit de mentionner le

¹ À l'exception de la Guinée, qui dès septembre 1958 rejette la Communauté française proposée par le général de Gaulle, tous les pays de l'Afrique-Occidentale française, à savoir : la Côte-d'Ivoire, le Sénégal, le Soudan français (actuel Mali), la Mauritanie, le Niger, la Haute-Volta (actuel Burkina Faso), le Togo et le Dahomey (actuel Bénin), ainsi que les pays de l'Afrique-Équatoriale française : le Gabon, le Moyen-Congo (actuelle République du Congo), le Tchad et l'Oubangui-Chari (actuelle République centrafricaine) accèdent à l'indépendance au cours de l'année 1960 (cf. MAZRUI, 1998 : 128-132).

président-poète Léopold Sédar Senghor, l'un des fondateurs du mouvement de la Négritude², Birago Diop, qui recueille et traduit des contes traditionnels du wolof³ en français, ou Ousmane Sembène, écrivain, réalisateur, militant social et politique. À partir des années soixante du XX^e siècle, les intellectuels sénégalais prennent la parole et commencent à créer leur propre discours, opposé à la littérature coloniale.

En ce qui concerne les femmes, leur écriture a longtemps été marginalisée, voire négligée par la critique littéraire. Dans son anthologie de la littérature africaine, *La littérature nègre*, Jacques CHEVRIER n'y consacre que deux pages sur deux cent soixante-douze, en remarquant que « peut-être est-il encore trop tôt pour parler d'écriture féminine » en Afrique (1984 : 153). Les romanciers et les poètes de la Négritude sont plutôt des hommes qui exaltent la beauté exotique et cultivent l'« image de la mère Afrique, féconde et nourricière » (CAZENAVE, 1996 : 21). Ainsi la femme africaine ne reste-t-elle longtemps qu'un objet d'écriture, au lieu d'être reconnue comme sujet parlant. D'après Susan STRINGER, l'émergence de la littérature féminine n'était pas possible au début, car les femmes africaines n'avaient pas accès à l'enseignement supérieur et souvent ne parlaient pas français (cf. STRINGER, 1999 : 9).

Or, la littérature africaine féminine d'expression française existe bel et bien depuis les années soixante-dix. Comme dans le cas des

² Un mouvement littéraire des années trente, quarante et cinquante, qui a commencé parmi des écrivains africains et antillais vivant à Paris comme une protestation contre la colonisation française et la politique d'assimilation. Sa figure de proue était Léopold Sédar Senghor (élu premier président de la République du Sénégal en 1960), qui avec Aimé Césaire de la Martinique et Léon Damas de la Guyane française, a commencé à critiquer les valeurs occidentales et à réévaluer la culture africaine. Le terme « Négritude » a été inventé par Aimé Césaire dans son œuvre poétique *Cahier d'un retour au pays natal*, publié en 1939 (cf. CHEVRIER, 1984 : 32-47).

³ La langue wolof – une des langues sénégalaises, de la famille des langues nigéro-congolaises, parlée au Sénégal, en Gambie et en Mauritanie. C'est la langue la plus parlée au Sénégal, par l'ethnie Wolof (43,7% de la population) et en totalité par plus de 80% de la population (cf. Cissé, 2005 : 105).

hommes-écrivains de la littérature africaine d'expression française, les Sénégalaises y jouent un rôle très significatif. *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, publié en 1979, constitue un témoignage de la vie en union polygame. Nafissatou Diallo est l'auteure⁴ d'un récit autobiographique, *De Tilène au Plateau* (1976) et d'un roman historique, *Le Fort maudit* (1980). Aminata Sow Fall démonte les mécanismes de la société contemporaine dans *Le Revenant* (1976), *La Grève des Bâttu* (1979) et *L'Appel des arènes* (1982). Aujourd'hui, la littérature féminine du Sénégal est loin de rester dans l'ombre : les écrivaines parlent de leurs propres expériences, des problèmes d'immigration, des questions sociales, pour ne citer que quelques exemples.

Ken Bugul entre en scène en 1982, en publiant son premier roman : *Le Baobab fou*. Puisque son contenu est jugé scandaleux par l'éditeur, les Nouvelles éditions africaines, l'auteure doit choisir un pseudonyme pour cacher son identité. Dans un entretien avec Bernard Magnier, elle exprime son désaccord en disant : « Mettez mon nom, parce que tout cela, je l'ai vécu. Vous pensez que cela va faire scandale...et moi qui ai vécu ça...dans mon sang...ça ne me scandalise pas ? » (cité par AZODO, 2009a : 1). Pourtant, depuis la publication de ce texte, Ken Bugul continue d'utiliser le même nom de plume, qui reste également le nom de la protagoniste du *Baobab fou*. Le pseudonyme choisi par l'auteure était le nom d'une de ses amies au village natal, mais il est loin d'être neutre, puisqu'il signifie également en wolof « celle dont personne ne veut » et est habituellement donné en signe de protection aux nouveau-nés de sexe féminin dont les mères avaient auparavant accouché d'enfants morts. Comme l'explique l'écrivaine :

Une femme en état de grossesse accouchait d'un bébé normalement.
Au bout de deux jours, le bébé décédait brusquement. La femme re-

⁴ Vu l'aspect féministe de la présente étude, ainsi que l'usage, nous employons les formes féminines des mots « auteur » et « écrivain » : « auteure » et « écrivaine ». Nous utilisons également le nom « protagoniste » précédé de l'article féminin.

faisait une grossesse sans problèmes. À nouveau, le bébé décédait. À la troisième grossesse, quand le bébé naissait, s'il était de sexe féminin on l'appelait tout de suite Ken Bugul : « personne n'en veut », en sous-entendant que ni le mauvais œil, ni le mauvais sort, ni même la mort n'en voudront. Comme ces enfants ont survécu, le prénom est demeuré. C'est devenu un prénom courant (cité par LE GROS, 2015 : 1).

Ken Bugul est très souvent classée comme une auteure engagée : elle aborde des questions pertinentes, comme les droits de la femme, la quête de soi, l'identité de l'immigré, l'oppression de l'individu par le groupe, l'état de la société africaine et occidentale contemporaines. Pour citer ses propres mots :

Il faut écrire pour témoigner, pour dénoncer.
Il faut écrire pour changer et faire changer le cours des événements.
Il faut écrire pour participer, apporter sa contribution.
Il faut écrire pour être, car il ne s'agit que d'humain. De rien d'autre.
Il faut écrire pour les autres, pour soi et pour faire partie des autres
(BUGUL, 2000 : 9).

Cependant, cette perspective n'est pas suffisante pour analyser le romanesque bugulien, surtout parce que les propos de l'auteure et de ses personnages semblent souvent contradictoires. Selon Christian ANIHOV : « l'auteur [Ken Bugul], dans ce cas, trouve l'occasion de s'offrir le plaisir de flotter ou de naviguer d'éléments en éléments ou de sous-ensembles en sous-ensembles. À l'intérieur d'un même concept désaxé ou mis en fractions, il passe de fragments en fragments, d'idées en idées ou de pensées en pensées. C'est comme s'il continuait à dire la même chose, mais de différentes manières ou sous divers aspects : les nuances ont alors valeur de normes et incarnent les fondements du glissement » (2017 : 31). Tout en tenant compte de ce fait, nous nous proposons d'analyser ces éléments hétérogènes – réels et surnaturels – qui coexistent et s'interpénètrent dans le romanesque bugulien.

L'hybridité de l'œuvre en question se manifeste, entre autres, dans l'emploi de motifs surnaturels qui demeurent encore très peu étudiés par la critique. La plupart des textes analysés dans la présente étude⁵ contiennent un certain degré de surnaturel. Il serait difficile de classer un roman bugulien comme purement fantastique, merveilleux ou étrange ; pourtant, des éléments de ces genres sont bel et bien présents dans son écriture. Notre hypothèse est que la classification de ces éléments permettra de mieux comprendre la complexité et la richesse de l'œuvre bugulienne. Actuellement, il existe très peu de recherches envisageant la spécificité du surnaturel africain. Des différenciations occidentales entre le fantastique, le merveilleux et l'étrange nous semble primordiale, puisque les autres approches du surnaturel, comme le réalisme magique par exemple, ne nous paraissent pas suffisantes. Le corpus étudié nous offre un éventail de motifs surnaturels, à savoir des éléments animistes dérivés de la tradition africaine ainsi que des êtres, objets et phénomènes imaginés par l'auteure. L'analyse de ces phénomènes et des réactions des personnages face au surnaturel ouvre de nouvelles perspectives d'interprétation.

2. Trajectoire de l'auteure

2.1. Histoire personnelle

Pour analyser en profondeur le romanesque de Ken Bugul, riche en motifs autobiographiques, il est essentiel de connaître sa trajectoire personnelle. L'auteure, dont le vrai nom est Mariétou Mbaye Biléoma, est née en 1947 à Ndoucoumane au Sénégal. Son père était marié à deux femmes et avait déjà quatre-vingt-cinq ans à sa naissance. Pendant toute son enfance, l'écrivaine pensait donc qu'il était

⁵ La présente étude s'appuie sur la thèse de doctorat sous le même titre et de la même auteure, soutenue en 2019 à l'université de Silésie à Katowice en Pologne.

son grand-père, puisque tous les autres enfants l'appelaient ainsi. À l'âge de cinq ans, Mariétou Mbaye a vécu son premier traumatisme, qui l'a marquée à jamais : le départ de sa mère. Dans un entretien avec CANS, elle explique : « Un jour, ma mère est partie avec mes grands frères dans un autre village pour qu'ils puissent aller à l'école. Elle m'a laissée chez mon père. Cet abandon n'a duré qu'un an, mais il est à l'origine de mon besoin d'écrire » (2005 : 1). La mère de Ken Bugul est partie également pour s'occuper de sa petite fille, du même âge que l'auteure. Comme l'explique Christian АНІННУ, Ken Bugul : « s'est enfermée dans un mutisme et a coupé tout contact, voire toute communication par les mots avec son voisinage immédiat (la société). Sans lui couper la langue, le départ de la mère lui avait fermé la bouche, m'a-t-elle dit. Cette bouche, elle-même la garda fermée par la suite. En ignorance des traditions de la société qui ne voulait plus d'elle, elle se vit alors obligée de mener sa vie en solitaire. Mais la société ne lui a fait aucune faveur. Son statut de jeune fille, en particulier, ne l'autorisait pas à savoir tous les noms des choses et surtout à les prononcer librement » (2013 : 35–36).

Souffrant de l'absence de sa mère, d'abord physique, ensuite émotionnelle, avec un père très âgé et aveugle, Ken Bugul grandit dépourvue des liens affectifs avec sa famille. Elle n'a personne qui pourrait la guider. Sans être initiée à la vie dans la société traditionnelle, elle n'y retrouve pas sa place. Elle est également limitée par la langue wolof, car « l'usage de cette langue est strictement réglementé selon le sexe et l'âge de l'individu. S'il est d'un jeune âge ou s'il est de sexe féminin, il est autorisé à se servir de moins de noms de choses que celui qui est plus âgé et/ou de sexe masculin » (АНІННУ, 2013 : 52). C'est à l'école française qu'elle découvre un nouveau monde et une autre langue qui lui permet de s'exprimer. D'après АНІННУ, « Ken Bugul et ses personnages [y] trouvent refuge contre les oppressions de leur société d'origine. Ils découvrent une langue étrangère, la langue française, qu'ils peuvent utiliser sans craindre un risque de transgression sociale passible d'injustes

peines » (2013 : 72). Cependant, pour reprendre les propos de Nicolas TREIBER (2012 : 46), l'école coloniale est à l'origine d'une « déchirure fondatrice » dans l'existence de Ken Bugul. On y présente l'Occident comme la Terre promise et les enfants sénégalais apprennent à mépriser leurs propres apparence et culture, en écoutant les histoires de « nos ancêtres, les Gaulois ». C'est dans cet esprit que la jeune Mariétou Mbaye part en Belgique pour poursuivre ses études – les expériences de l'auteure la mènent ensuite à écrire *Le Baobab fou*. En Occident, elle subit un choc culturel en se rendant compte qu'elle est chosifiée, traitée comme une étrangère. L'auteure finit par abandonner ses études, se lance dans la vie d'une « femme émancipée » et essaie de retrouver son identité. En cherchant désespérément à faire partie de l'Occident, à trouver un vrai rapport humain avec les autres, elle souffre de plus en plus de la solitude, tout en fréquentant le milieu bourgeois, pour lequel elle n'est qu'un objet exotique. Le Nord, la « Terre promise », ne lui apporte que déception et douleur. En 1973, elle rentre brièvement au Sénégal, y rencontre un Français et part avec lui à Paris.

L'histoire de cette relation-là est décrite dans son second roman, *Cendres et Braises*, publié en 1994. L'auteure y parle « de la spirale infernale de la violence, celle où l'amour confine à la haine et produit autant de femmes humiliées et battues que d'hommes tyranniques et inhumains » (TREIBER, 2012 : 49). Après être arrivée en France, Mariétou Mbaye apprend que son compagnon est marié. Destabilisée, maltraitée, battue, elle est également isolée et n'arrive pas à se libérer de cette relation violente. Cinq ans de violence physique et émotionnelle, d'humiliation en tant que femme et en tant que Noire, se terminent dans l'hôpital psychiatrique Sainte-Anne à Paris, où l'écrivaine est mise par son conjoint. Ensuite, elle rentre au Sénégal. Trentenaire sans mari ni enfants, elle est méprisée par la société traditionnelle : elle passe un an et demi sans domicile fixe, rejetée par ses amis et sa famille. Puis, elle revient dans son village, auprès de sa mère.

Le troisième roman, *Riwan ou le Chemin de sable*, publié en 1999, est basé sur les expériences de Mariétou Mbaye après son retour au Sénégal. L'écrivaine, qui avait longtemps tenté d'être une femme émancipée à l'occidentale, devient la 28^e épouse du Grand Serigne de Daroulère. L'union avec le marabout lui permet de retrouver ses racines et de regagner le respect des siens. *Riwan ou le Chemin de sable* est une critique du mode de vie occidental : la protagoniste choisit librement la polygamie en découvrant une partie depuis longtemps perdue de son identité. En choisissant d'épouser le marabout, l'héroïne accepte les valeurs de sa société d'origine, y compris la doctrine mouride, sur laquelle nous reviendrons plus tard. Pourtant, elle le fait librement, après avoir vécu autre chose. Le Serigne est un personnage très important, fondateur même, pour Ken Bugul l'auteure. Avec lui, elle retrouve cet « échange humain », si longtemps recherché en Occident. La relation avec le Serigne lui donne la force de poursuivre ses efforts, de continuer à vivre. C'est après sa mort que Ken Bugul se décide à publier son premier roman. Voici les propos de l'auteure qui en témoignent :

I was Ken Bugul without knowing it. I was in Ken Bugul's skin, but people called me Mariétou Mbaye. I had lived and I was done living. Becoming Ken Bugul was like a rebirth. I could then continue to live thereafter. Had I not become Ken Bugul, I would have ceased to exist. [...] I was in a critical phase of my life in which I had to write or I would die⁶ (cité par LARQUIER, 2009b : 319).

Après avoir commencé sa carrière d'écrivaine, Ken Bugul se consacre également à des projets de développement des femmes et de planification familiale. De 1986 à 1993, elle est fonctionnaire

⁶ J'étais Ken Bugul sans le savoir. J'étais dans la peau de Ken Bugul, mais les gens m'appelaient Mariétou Mbaye. J'avais vécu et terminé de vivre. Devenir Ken Bugul était comme une renaissance. Ensuite, j'ai pu continuer de vivre. Si je n'étais pas devenue Ken Bugul, j'aurais cessé d'exister. [...] J'étais dans une phase critique de ma vie dans laquelle je devais écrire ou j'allais mourir [trad. A.S.].

internationale au Kenya, au Congo-Brazzaville et au Togo. Elle s'intéresse aux droits des femmes, à l'accès à l'éducation et aux autres problèmes sociaux : sa formation en langues, communication et gestion lui permet de travailler dans des organisations non gouvernementales pour le développement. Elle participe également à des stages et rencontres littéraires dans le monde entier. Sa création est de plus en plus appréciée au Sénégal ainsi qu'à l'étranger. En 1999, *Riwan ou le Chemin de sable* obtient le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire et, en 2003, l'écrivaine est nommée au grade de chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres du ministère de la Culture et de la Communication de la République française. Quelques années après la mort du Serigne, elle se marie avec un médecin béninois (d'où vient son deuxième nom de famille : Biléoma) et donne naissance à une fille, Yasmina Ndella Adebo Biléoma. Son dernier roman, *Cacophonie*, publié en 2014, fait référence à sa vie solitaire au Bénin après la mort de son mari.

Aujourd'hui, Ken Bugul habite à Dakar, continue à écrire et à voyager. Elle est l'une des auteures africaines les plus reconnues de sa génération. Comme nous le montrerons dans les analyses qui suivent, les romans de Ken Bugul font souvent référence à ses propres expériences ; pourtant, nous y retrouverons également des motifs purement fictifs. Selon l'écrivaine, ses trois premiers romans ont été écrits par nécessité, comme « moyen d'évacuation », tandis que les autres résultent de sa passion pour l'écriture (cité par DIAGNE-NDAW, 2012 : 8).

2.2. Ken Bugul et son écriture

Comme nous l'avons déjà indiqué, pour Ken Bugul écrire signifiait d'abord se transformer, renaître, recommencer à vivre. Les deux cents premières pages de ses notes ont été envoyées à l'éditeur par son amie, sans l'accord de l'auteure, et sont ensuite devenues

Le Baobab fou. Le reste de ses notes a été publié sous la forme des deux romans suivants : *Cendres et Braises* et *Riwan ou le Chemin de sable*.

En écrivant, Ken Bugul fait face aux traumatismes de son enfance et de sa vie d'adulte. Le premier, voire le plus important, c'est le départ de la mère et la coupure des liens affectifs. Ensuite, il y a l'école coloniale, la discrimination en Europe, la violence émotionnelle et physique dans une relation intime. Toutes ces expériences d'une jeune femme opprimée trouvent leur reflet dans ses premiers ouvrages. Ensuite, Ken Bugul commence à aborder des sujets concernant la société dans son ensemble. Comme le récapitule Ada Uzoamaka AZODO : « In the earlier works, she is carried away by her selfish considerations, her "otherness," abuse by family, and the ex-colonials that gaze at and exploit her body. She is conscious of her sex, gender, and subaltern position of an ex-colonized subject. In the later works, however, the rebel transforms into a writer-activist, working hard towards the revalorization of African authenticity and the validity of African civilization »⁷ (2009a : 13–14).

L'auteure écrit en français et non en wolof. « Je n'en ai jamais ressenti le besoin [...]. Le français me convient. Il n'appartient pas aux seuls Français. Une langue s'adapte au contexte et à la pensée de chacun », explique-t-elle (cité par CANS, 2005 : s.p.). D'après Christian AHIHOU, pour Ken Bugul, la langue est une émotion (2013 : 32), tandis que l'idiolecte de l'auteure reflète ses expériences enfantines. D'après lui : « La parole littéraire de Ken Bugul, c'est-à-dire sa langue d'écriture et son langage romanesque, est *maternellement* et mutilation. Elle est une parole d'enfant, et plus précisément

⁷ Dans ses premiers ouvrages, elle se laisse emporter par ses considérations égoïstes, son « altérité », la violence exercée par sa famille et les anciens colonisateurs qui posent leur regard sur son corps et l'exploitent. Elle est consciente de son sexe, de son genre et de sa position subalterne d'un sujet anciennement colonisé. Pourtant, dans ses œuvres postérieures, la rebelle se transforme en écrivaine-activiste, qui travaille avec ardeur pour la revalorisation de l'authenticité africaine et la validité de la civilisation africaine [trad. A.S.].

la parole de cet enfant-là même qui est encore à l'âge de l'apprentissage de la langue et qui ne sait pas encore se servir d'elle avec compétence » (2017 : 139). Ce fait résulte de l'abandon par la mère, qui reste l'un des motifs principaux. Le chercheur remarque également que dans l'écriture bugulienne il n'y a pas de passage clair entre l'oral et l'écrit. L'auteure utilise parfois des chansons ou des proverbes en wolof, ainsi que des mots d'autres langues, en gardant le rythme, la poétique et la musicalité des phrases. Comme l'explique Ken Bugul elle-même, son penchant pour le rythme a ses racines dans les traditions orales de son enfance :

[...] I find myself carried away, drunken by rhythm. [...] As far as orality goes, rhythm encompasses several forms of expression, such as epic, chant, plea, etc. I am still indebted to my Ndoucoumane origins. Rhythm is present in all aspects of everyday life. In traditional rituals of "stripping" (Ndeup)⁸, for instance, rhythm is very important. In a way, I can even say that for my "stripping" I employ a lot of rhythm in my writing⁹ (cité par LARQUIER, 2009b : 322).

Outre l'hétérogénéité de la langue bugulienne, AHIHOU observe qu'« elle est aussi la parole faite de délire et de silence qui caractérise la personne atteinte de psychose ou en proie à un dégoût de la vie. D'une part, la parole de cette personne n'est que précipitations et incohérences comme si elle est pressée à tout dire à la fois avant que ne vienne une mort ou une fin imminentes dont elle nourrit

⁸ « Ndeup » est un rituel traditionnel thérapeutique incluant le sacrifice des animaux, un spectacle de danse et de musique. Il est censé libérer des possédés des mauvais esprits (cf. RUBIN, 1994 : 240).

⁹ Je me trouve emportée, ivre de rythme. [...] Pour ce qui est de l'oralité, le rythme englobe plusieurs formes d'expression, comme l'épopée, le chant, le plaidoyer, etc. J'en suis toujours redevable à mes origines, au Ndoucoumane, où le rythme est présent dans tous les aspects de la vie quotidienne. Dans les rituels traditionnels du Ndeup, par exemple, le rythme est très important. D'une certaine manière, je peux même dire que pour mon « Ndeup », j'emploie beaucoup de rythme dans mon écriture [trad. A.S.].

constamment la peur. D'autre part, cependant, elle est aussi le silence du condamné en attente de son tour dans le couloir de la mort » (2017 : 139). Ce constat explique la répétition nerveuse et chaotique des mêmes motifs qui reviennent dans l'écriture bugulienne, à savoir le manque d'enracinement et la solitude.

Bien qu'elle soit connue au Sénégal et à l'étranger, Ken Bugul se méfie du terme « écrivain », en disant qu'au lieu d'être classée ainsi, elle préfère plutôt qu'on dise que « c'est quelqu'un qui veut devenir un écrivain ». Dans un entretien au quotidien sénégalais *Enquête*, l'auteure avoue :

Je sais que [mes livres] sont des succès de librairie, mais en même temps, je n'en saute pas de joie. Au contraire, je suis de plus en plus effrayée, j'ai de plus en plus peur. Quand j'écris, j'ai de plus en plus d'appréhension car à chaque fois que je commence un nouveau livre, je deviens de plus en plus exigeante. Je trouve que tout ce que j'ai écrit jusqu'à présent, ce n'est pas bon. Je ne suis jamais satisfaite. Quand un livre est sorti, j'ai même honte de dire que c'est moi qui l'ai écrit. Même si j'ai beaucoup travaillé, je trouve qu'on peut encore mieux faire. Par rapport aux succès de librairie ou la célébrité du nom de Ken Bugul, moi, derrière, j'ai tout le temps envie de me cacher sous le lit (cité par DIAGNE-NDAW, 2012 : 8).

« Ken Bugul » apparaît donc comme une identité additionnelle, dont l'auteure se sert en créant ses propres mondes. Cela lui permet de surmonter ses traumatismes et de se réinventer. Dans son écriture, elle cherche à atteindre la perfection, en abordant les sujets qui l'interpellent, peu importe leur nature scandaleuse. Comme elle l'explique : « Everything that I write, even on so-called taboo topics, is not taboo for me, when I am in Ken Bugul's skin »¹⁰ (cité par LARQUIER, 2009b : 323).

¹⁰ Rien de ce que j'écris, même les soi-disant sujets tabous, n'est tabou pour moi quand je suis dans la peau de Ken Bugul [trad. A.S.].

3. Corpus textuel

Jusqu'à présent, Ken Bugul a publié dix romans : *Le Baobab fou* (1982)¹¹, *Cendres et Braises* (1994), *Riwan ou le Chemin de sable* (1999), *La Folie et la Mort* (2000), *De l'autre côté du regard* (2003), *Rue Félix-Faure* (2005), *La Pièce d'or* (2006), *Mes hommes à moi* (2008), *Aller et Retour* (2013) et *Cacophonie* (2014). Nous pouvons les diviser en deux catégories, à savoir les romans autofictifs et sociopolitiques. Les romans autofictifs incluent *Le Baobab fou*, *Cendres et Braises*, *Riwan ou le Chemin de sable*, *De l'autre côté du regard*, *Mes hommes à moi* et *Cacophonie*. Quant aux romans sociopolitiques, ils comprennent *La Folie et la Mort*, *Rue Félix-Faure*, *La Pièce d'or* et *Aller et Retour*. Dans chacune de ces deux catégories, nous retrouverons des éléments réels, ainsi que des éléments surnaturels. L'auteure avoue qu'elle se sert des thématiques qui l'intéressent « comme prétexte pour pouvoir créer une œuvre littéraire, en y mêlant surtout la fiction » (cité par DIAGNE-NDAW, 2012 : 8).

Les romans de Ken Bugul se caractérisent par la polyphonie des voix. La protagoniste de ses romans autofictifs, qui dans la plupart des cas est également la narratrice, manifeste une forte ressemblance avec l'auteure. Cependant, le romanesque autofictif de Ken Bugul est loin d'être un simple reflet de la réalité. Karine GENDRON y aperçoit l'intra-intertextualité, définie par Brian T. Fitch comme « les multiples rapports qu'entretiennent les textes d'un même auteur les uns avec les autres plutôt que ceux qui les relient aux textes d'autres écrivains » (cité par GENDRON, 2016 : s.p.) ou par Laurent Jenny comme « non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens » (cité par GENDRON, 2016 : s.p.). D'après GENDRON, cette intra-intertextualité entraîne un effet ironique de mise à dis-

¹¹ Dans notre étude, nous nous servons de l'édition parue en 2009, publiée par la Présence africaine.

tance. Pour reprendre ses propos : « D'un côté, la "grandeur" des propos est éclairée par leur reprise par les locuteurs du récit (narrateur, personnages cités). De l'autre, la mythification qui fige cette parole est suggérée puisque sa source est reconnaissable sans être textuellement mentionnée. Une lecture oblique est ainsi impliquée, qui prend chez Bugul la forme d'un commentaire ironique sur le lecteur qui interpréterait ses textes comme des miroirs fidèles du monde, sans tenir compte de la distorsion que l'intention esthétique imprime à ses témoignages et du fait que l'univers de référence de la narratrice renvoie souvent à une représentation du monde créée en partie à des fins esthétiques ou rhétoriques, voire se réfère aux lectures critiques engendrées par ses œuvres » (2016 : s.p.). Cette polyphonie des voix est bien visible dans chacun des ouvrages autofictifs de Ken Bugul. Ils entrent en dialogue et agissent de concert avec des motifs récurrents, comme le départ de la mère, la quête identitaire, la sexualité, les relations avec des hommes. Nous observons l'évolution de l'auteure et de ses personnages au fur et à mesure que leur histoire est répétée, réécrite, reformulée. Ken Bugul brise les tabous en faisant en même temps un clin d'œil à la critique qui la définit comme une auteure engagée. Les éléments surnaturels, comme un baobab anthropomorphisé, la voix d'une mère parlant de nulle part à la protagoniste, des êtres invisibles, empêchent de classer ces œuvres comme purement rationnelles. La narratrice laisse souvent l'interprétation de ces motifs au lecteur, en suggérant tout de même soit des explications rationnelles, soit « magiques ».

La deuxième catégorie inclut les romans dont la thématique se concentre plutôt sur les problèmes sociopolitiques de la société africaine que sur la quête identitaire de la protagoniste. Pour définir l'écriture de Ken Bugul, Ada Uzoamaka AZODO emploie, après Raymond Williams, le terme de « sociologie littéraire ». Elle dit : « Ken Bugul thus complicates the notion of literary genre, particularly creative nonfiction, which could be autobiography, memoir, literary journalism, confessional writing, and now literary sociology ;

“a bringing together and a discussion of work and ideas occurring in very different traditions, but nevertheless sharing many common positions and concerns,” as Raymond Williams states (1971) »¹² (AZODO, 2009a : 16). Dans ses entretiens et essais, Ken Bugul souligne souvent l'importance de son message : elle soulève les thèmes comme la transformation du continent africain, la colonisation et les indépendances, la chute des valeurs traditionnelles.

La plupart des romans sociopolitiques buguliens incluent des motifs surnaturels, mélangés avec des questions sociales comme la corruption, la dictature, la dégénérescence morale, le viol et la prostitution. Les héros et les héroïnes ont souvent une mission importante : sauver le monde, renaître ou trouver enfin la paix. L'originalité de l'œuvre bugulienne consiste à présenter l'état déplorable de la société d'après les indépendances à l'aide des motifs surnaturels, qui traduisent le désir des personnages de retrouver des valeurs perdues ou bien expriment leur pessimisme face à la réalité. De cette stratégie résulte une image captivante des problèmes sociaux et politiques contemporains.

4. Position de Ken Bugul dans le champ littéraire sénégalais et francophone

Avec Mariama Bâ, Nafissatou Diallo, Aminata Sow Fall et Fatou Diome, Ken Bugul est considérée comme l'une des écrivaines sénégalaises les plus importantes. Bien qu'elle soit appréciée, ses ouvrages ne sont pas connus par la majorité de la population. D'après les statistiques, en 2002 le français n'était parlé que par 23% des

¹² Ken Bugul complique ainsi la notion de genre littéraire, en particulier de non-fiction narrative qui pouvait être l'autobiographie, les mémoires, le journalisme littéraire, l'écriture confessionnelle, et maintenant la sociologie littéraire ; « un rapprochement et une discussion de travaux et d'idées se déroulant dans des traditions diverses, mais partageant néanmoins de nombreuses positions et préoccupations », comme l'affirme Raymond Williams (1971) [trad. A.S.].

Sénégalais (cf. NIANG CAMARA, 2010: 17). Même si le français est la langue officielle du pays, c'est le wolof, parlé par la majorité de la population, qui reste la langue véhiculaire. Il existe également d'autres langues locales comme le mandig, le diola, le pulaar, le sérère et le soninké. Quoiqu'une grande partie de la population ne parle pas français, la plupart des auteurs sénégalais écrivent dans cette langue. Leurs romans sont publiés beaucoup plus souvent en France qu'au Sénégal. À ce propos, Michel CORNATON observe que « la littérature africaine, notamment celle d'expression française, reste une *littérature de l'exil* » et qu'elle est « encore moins lue par les Africains que par les Européens » (1990: 9). Cet exil est bien le cas de Ken Bugul. Parmi ses ouvrages, seulement *Aller et Retour* a été publié par une maison d'édition africaine: Les éditions et diffusion Athéna. Pour cette raison, ainsi qu'à cause du haut taux d'analphabétisation, qui atteint, selon des sources différentes, presque la moitié de la population sénégalaise, la création de Ken Bugul est loin d'être connue par tous. Pourtant, l'auteure elle-même est un personnage public dans son pays natal et apparaît souvent dans les médias.

Dans le monde, certains romans de Ken Bugul ont été traduits en anglais, espagnol, allemand, italien et polonais.¹³ Bien que sa voix soit importante parmi les auteures africaines, certains critiques, en particulier anglophones, lui reprochent un style d'écriture trop scandaleux et trop érotique pour que son œuvre soit considérée comme une bonne littérature et enseignée aux jeunes dans les lycées et les universités (cf. AZODO, 2009a: 6–7). AZODO répond ainsi à cette opinion: « A piece of literature is not bad merely because a given writer is frank about her human side, or details social in-

¹³ Le roman bugulien le plus souvent traduit reste *Le Baobab fou*, paru en anglais (1991), allemand (1991) et espagnol (2001). Deux autres romans, à savoir *De l'autre côté du regard* et *Rue Félix-Faure* ont été traduits en polonais et édités par la maison d'édition PIW respectivement en 2004 (*Widziane z drugiej strony*) et en 2005 (*Ulica Félix-Faure*).

justices without mincing words. It is even worse to consider such a work as evil. Hence a written book should be seen as a manifestation of the writer's liberty to create. Such a work beckons to the critic to exercise her own liberty of criticism before the object of literary creation. It should not be an occasion to pour recriminations on the writer for exploring her liberty to imagine, research and write »¹⁴ (AZODO, 2009a : 7).

Certes, l'écriture de Ken Bugul peut paraître controversable, mais pour l'écrivaine il n'y a pas de sujets tabous : tout est démasqué et remis en question. L'auteure expose l'oppression qu'elle a connue elle-même, en créant une image poignante de l'individu troublé et de la société où il vit. Selon АННННН, « chez Ken Bugul, l'écriture n'est ni africaine, ni occidentale : elle est universelle » (2017 : 134).

5. État actuel des recherches sur les œuvres de Ken Bugul

Bien qu'il existe des recherches consacrées au romanesque de Ken Bugul, la plupart visent à analyser ses premiers ouvrages. Peu d'attention a été prêtée aux romans les plus récents : *Rue Félix-Faure*, *La Pièce d'or*, *Mes hommes à moi*, *Aller et Retour* ou *Cacophonie*. Plusieurs articles scientifiques et quelques thèses de doctorat étudient la quête identitaire de l'écrivaine, ainsi que la dimension féministe, postcoloniale et autobiographique de son œuvre. Parmi les auteurs, nous pouvons citer, entre autres : Alpha Noël Malonga, Justin Bisanswa, Adama Coulibaly, Suzanne Gerhmann, Nicolas Treiber,

¹⁴ Une œuvre littéraire n'est pas mauvaise du seul fait qu'une écrivaine donnée parle franchement de son propre côté humain, ou qu'elle détaille les injustices sociales sans mâcher ses mots. Il est encore pire de juger une telle œuvre néfaste. Or, un livre écrit doit être considéré comme une manifestation de la liberté créatrice de l'écrivaine. Une telle œuvre invite la critique à exercer sa propre liberté devant l'objet de la création littéraire. Cela ne devrait pas être l'occasion de récriminer l'écrivaine pour avoir exploré sa liberté d'imaginer, de rechercher et d'écrire [trad. A.S.].

Irène Assiba d'Almeida, Janós Riesz, Christopher Hogarth, Élodie Carine Tang. Certains d'entre eux adoptent une approche comparative, en envisageant Ken Bugul et d'autres auteurs africains comme Aminata Sow Fall, Fatou Diome, Calixthe Beyala, Mongo Beti, Léonora Miano, ou des écrivaines occidentales ou occidentalisées comme Abba Farhoud. L'aspect autobiographique, identitaire, féministe et postcolonial – donc l'aspect « réel » du romanesque de Ken Bugul – est sans doute le plus souvent exploré. Hormis des études scientifiques, des articles et des entretiens dans la presse populaire, l'écriture et la vie de l'auteure ont été l'objet d'un film documentaire réalisé par Silvia Voser en 2013, intitulé *Ken Bugul. Personne n'en veut*.

D'autres études, bien moins nombreuses, se concentrent sur l'aspect surnaturel de son œuvre. Yvette Balana et Farida Boualit visent à montrer l'existence de la littérature fantastique en Afrique subsaharienne, en examinant les personnages et les phénomènes de *La Folie et la Mort* et *De l'autre côté du regard*. Karine Gendron étudie l'ironie et l'intra-intertextualité des romans de Ken Bugul, en indiquant un degré de fabulation, même dans les œuvres considérées comme autobiographiques. Ada Uzoamaka Azodo analyse l'imaginaire africain dans *La Folie et la Mort*, tandis que Tite Lattro se concentre sur les images des corps féminins dans ce roman, en prenant en compte le contexte fantastique. À son tour, Alison Rice se penche sur les éléments surnaturels et le symbolisme dans *La Pièce d'or*. Bien que quelques romans de Ken Bugul aient déjà été étudiés en fonction de leurs éléments surnaturels, cet angle de lecture n'a pas encore été suffisamment exploré par les chercheurs.

En 2009 apparaît une monographie collective entièrement consacrée à Ken Bugul, éditée par Ada Uzoamaka Azodo et Jeanne-Sarah de Larquier : *Emerging Perspectives on Ken Bugul. From Alternative Choices to Oppositional Practices* (Trenton, Africa World Press). Cet ouvrage rassemble les articles de treize auteurs, ainsi qu'un entretien avec Ken Bugul sur son écriture et sa vie. Comme les éditeurs vou-

laient populariser son œuvre dans le monde anglophone, l'anglais est la langue principale de cette monographie.

Deux ouvrages portant sur la langue de Ken Bugul ont été publiés par Christian Ahihou, respectivement en 2013 et 2017, dans la maison d'édition L'Harmattan : *Ken Bugul. La langue littéraire* et *Ken Bugul. Glissement et fonctionnements du langage littéraire*. Dans sa recherche, l'auteur explore la spécificité de la « langue bugulienne ». D'après lui, cette langue se caractérise par des glissements, donc la rupture des éléments constitutifs d'autres concepts, d'où son effet d'instauration de l'hétérogène en remplacement de toute figure homogène préexistante (cf. AHIHOU, 2017 : 19-34).

Le romanesque de Ken Bugul a également été analysé dans des ouvrages consacrés à la littérature féminine d'Afrique noire et à la littérature de migration. Parmi les auteurs de ces études, nous pouvons citer : Odile Cazenave (*Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, 1996, et *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, 2003), Susan Stringer (*The Senegalese Novel by Women. Through Their Own Eyes*, 1999), Adrien Huannou (*Le roman féminin en Afrique de l'Ouest*, 2002), Mamadou Kalidou Ba (*Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990–2010). De la narration de la violence à la violence narrative*, 2012), Mahriana Rofheart (*Shifting Perceptions of Migration in Senegalese Literature, Film and Social Media*, 2014) et Élodie Carine Tang (*Le roman féminin francophone de la migration. Émergence et identité*, 2015).

Les études menées jusqu'à présent se concentrent plutôt sur des aspects choisis du romanesque de Ken Bugul : les œuvres les plus récentes demeurent les moins étudiées. De plus, il n'existe que quelques articles analysant les éléments surnaturels des romans buguliens. La présente étude vise donc à combler, dans une certaine mesure, cette lacune et à offrir une nouvelle perspective d'analyse pour les romans en question. Nous proposons une approche globale, qui permettra de démontrer la richesse et la polyvalence

de l'écriture bugulienne, qui échappe souvent à toute tentative de classification, oscillant entre l'Afrique et l'Occident, la fiction et l'autobiographie, le réel et le surnaturel.

6. Problématique et considérations méthodologiques

Écrivaine entre deux mondes, Ken Bugul est influencée tant par la culture sénégalaise que celle occidentale. Comme nous l'avons montré ci-dessus, ses romans témoignent de ses propres expériences en tant qu'individu, mais ils abordent aussi des problèmes sociaux pertinents. Par conséquent, étudier la dimension « réelle » de son romanesque signifie se concentrer sur les questions de la quête identitaire des protagonistes, des relations intimes et de la violence, des enjeux des sociétés occidentale et sénégalaise et des relations familiales. À cela s'ajoute la dimension « surnaturelle », présente au moins à un certain degré dans la plupart des romans buguliens. Il sera nécessaire d'analyser des phénomènes et des personnages insolites, tout en prenant en considération l'aspect culturel et le fait que l'auteure s'inspire à la fois de la tradition africaine et de la culture européenne.

Nous proposons alors d'étudier dix romans de Ken Bugul, publiés avant l'année 2015. Vu la complexité et l'hybridité de son écriture, nous l'envisageons sous deux perspectives différentes : celle du réel et celle du surnaturel.

Notre étude est divisée en deux parties. La première s'intitule « Surnaturel : ambivalence face à l'irrationnel ». Nous y analysons les éléments surnaturels : fantastiques, étranges et merveilleux dans l'œuvre de Ken Bugul. Afin de comparer les éléments de ces genres, chacun des trois chapitres examine : la structure de la diégèse, les êtres, objets, phénomènes ou personnages insolites, et, enfin, les héros et les héroïnes. Dans la seconde partie, intitulée « Réel : fragmentation et pluralité du sujet », nous nous penchons sur la prota-

goniste bugulienne au Sénégal et à l'émigration. Les deux chapitres de la seconde partie comparent les motifs suivants : la famille, les relations intimes et la place de l'individu dans la société.

Pour examiner la dimension réelle et surnaturelle de l'œuvre de Ken Bugul, il est nécessaire d'adopter une approche méthodologique éclectique. Nous nous appuyons sur la critique littéraire ainsi que sur des travaux sociologiques et psychologiques. En ce qui concerne le surnaturel, nous nous servons des théories « classiques » occidentales (entre autres celles de : Tzvetan Todorov, Roger Caillois, Roger Bozzetto, Arnaud Huftier, Louis Vax, Joël Malrieu, Nathalie Prince) pour établir le cadre théorique des genres étudiés. Tout en prenant en compte les études européennes bien connues, nous examinons aussi la spécificité du surnaturel africain. Dans ce but, nous nous appuyons, entre autres, sur les travaux d'Yvette Balana, Farida Boualit, Ada Uzoamaka Azodo, Allison Rice, Pierre Martial Abossolo, Xavier Garnier et Lilyan Kesteloot. Quant à la dimension « réelle » de l'œuvre de Ken Bugul, elle englobe les aspects littéraires, psychologiques et sociaux. Ainsi, nous nous servons des travaux sur le féminisme africain (Werewere Liking, Obioma Nnaemeka, Irène Assiba d'Almeida), la position de l'Autre dans la société (Homi Bhabha, Frantz Fanon, Ari Gounongbé, Erving Goffman), la culture et l'histoire africaines (Mamadou Diouf, Amadou Hampâté Bâ, Odile Reveyrand, Anita Franklin, Jean-Pierre Dozon), les relations violentes (Marie-France Hirigoyen, Raymonde Gratton, Suzelle Lambert), et des études critiques sur le romanesque bugulien (Christian Ahihou, Ada Uzoamaka Azodo et Jeanne de Larquier, Ayo A. Coly et autres).

Première partie

**SURNATUREL :
AMBIVALENCE FACE À L'IRRATIONNEL**

Le surnaturel est un terme dépassant la littérature, qui renferme tout ce qui n'est pas « naturel », donc qui ne peut pas être expliqué par les lois gouvernant le monde. Les phénomènes insolites comme les visions, les apparitions, la magie, les êtres invisibles, la métamorphose, sont alors surnaturels, car ils bouleversent l'ordre établi de l'univers rationnel. Le surnaturel « n'est pas un concept épistémologique, mais une notion empirique ; ce dont il prend le contre-pied, ce sont les fruits cognitifs du commerce ordinaire de l'homme avec la réalité concrète ». Son impression « procède d'une transgression de l'ordre de la nature, d'une contravention à ses lois les mieux reconnues, et suggère de ce fait l'existence d'autres lois, nécessairement supérieures » (CHELEBOURG, 2006 : 8). L'effet du surnaturel peut être créé par la thématique spécifique, mais aussi à travers le style, la langue et la narration.

Dans les études littéraires, le surnaturel est un vaste domaine englobant plusieurs genres comme : le fantastique, le merveilleux, l'étrange, le réalisme magique, la science-fiction et la *fantasy*. Une œuvre littéraire peut être classifiée comme fantastique, merveilleuse ou autre, mais elle peut également contenir différents éléments surnaturels de nature variée. Pour déterminer l'essence d'un élément surnaturel dans le texte, il est nécessaire de définir chaque genre, en prenant en compte différentes perspectives, puisque les classifications du surnaturel varient selon le contexte culturel. Comme le remarque Louis VAX, le surnaturel est défini par opposition au naturel qui, à son tour, est le synonyme d'explicable. En évoquant Anatole LE BRAZ, selon lequel en Bretagne « tout mort, quel qu'il soit, est obligé de *revenir* trois fois » (cité par VAX, 1979 : 18), VAX se pose la question suivante : « Un revenant serait-il naturel, partant incapable de participer du fantastique, pour un paysan breton d'autrefois, et surnaturel pour un intellectuel parisien d'aujourd'hui ? » (1979 : 18). La même question peut être posée dans le cas du surnaturel africain et de sa perception.

Au dire de Xavier GARNIER, toute la tradition orale, et pas seulement en Afrique, est saturée de surnaturel (1999 : 2). Dans la culture occidentale, ainsi que dans celle africaine, cela est visible dans les contes, les légendes et les mythes. Les phénomènes surnaturels apparaissent plus tard aussi dans la littérature et soit provoquent chez le personnage et/ou le lecteur la peur ou l'hésitation, soit le surnaturel est dilué dans le réel et perçu comme un élément de la vie quotidienne tout à fait normal. D'après Pierre M. ABOSSOLO, dans les textes africains « il s'observe souvent que l'intervention des êtres, d'objets ou d'événements surnaturels est présentée comme allant de soi et l'univers dans lequel évoluent les personnages régi par certaines lois qui se réfèrent à une vision du monde magico-religieuse » (2015 : 9-10). Il ajoute également que la perception du surnaturel par le personnage ou le lecteur varie en fonction de sa culture, car la considération d'un phénomène « comme relevant du surnaturel ou de l'extraordinaire par une société dépend en réalité de ce que cette société considère comme normal et objectif. Ainsi par exemple ce qui est jugé irrationnel en Occident ne l'est pas forcément en Afrique » (2015 : 14). Par conséquent, en étudiant le surnaturel dans les textes non-occidentaux, il faut adapter les outils critiques au contexte culturel, social et littéraire de leur émergence.

Tandis qu'il existe une abondance d'ouvrages critiques sur le surnaturel dans la littérature européenne, moins nombreuses sont les analyses concernant la littérature africaine. Dans les textes africains, nous retrouverons des objets, des phénomènes et des cadres spatio-temporels spécifiques qui n'apparaissent pas dans la littérature occidentale. Aussi certains thèmes, comme le mauvais sort, le présage, le pouvoir de la parole, les interdits, se manifestent-ils plus souvent dans la littérature africaine (cf. ABOSSOLO, 2015 : 195). En ce qui concerne la réaction des personnages au surnaturel, elle sera différente chez ceux qui connaissent la tradition et ceux qui l'ignorent. Dans notre étude, nous nous servons des travaux concernant la littérature occidentale ainsi que des théories sur la littérature africaine

développées par Pierre M. Abossolo, Xavier Garnier, Abdourahman Ismaël Abdourahman, Mohamadou Kane et Gibert Doho. En étudiant le surnaturel dans les œuvres de Ken Bugul, il est nécessaire d'adopter une approche méthodologique éclectique. Tout en évitant la perspective eurocentrique, nous nous appuyons pourtant sur des théories occidentales pour deux raisons principales. Premièrement, il existe peu d'études sur le surnaturel, et surtout sur le fantastique, dans la littérature africaine : les travaux existants se concentrent plutôt sur le merveilleux. Néanmoins, la littérature fantastique est bel et bien présente en Afrique, ce que nous tâcherons de montrer. Certains critiques africains, comme Abossolo par exemple, se servent eux-mêmes de la méthodologie occidentale. Le surnaturel africain est l'objet de plusieurs débats et controverses : il sera donc intéressant de voir comment le cadre théorique occidental devrait être modifié pour s'appliquer à un contexte culturel tout à fait différent. Deuxièmement, Ken Bugul, en tant qu'écrivaine migrante, se trouve toujours entre l'Afrique et l'Occident. À cause de sa position particulière, son écriture est influencée par les deux cultures. En conséquence, l'utilisation dans notre étude des théories occidentales et africaines permettra de porter un regard plus vaste et plus profond sur le surnaturel bugulien.

La première partie de notre travail est donc consacrée à l'étude des éléments surnaturels et de leur caractère dans le romanesque de Ken Bugul, qui constitue un exemple de la littérature sénégalaise, mais également de l'écriture migrante. Dans notre analyse, nous mettons à profit des approches critiques occidentales et africaines mentionnées ci-dessus. Cependant, nous devons prêter attention encore à d'autres considérations. D'abord, parce qu'aucun des critiques cités n'envisage la perspective féminine du surnaturel africain : tous les auteurs étudiés sont des hommes. Ensuite, la plupart des textes africains examinés par ces chercheurs viennent de pays comme le Cameroun, la Côte d'Ivoire, le Mali, le Bénin, la Centrafrique, tandis que nous voudrions explorer davantage l'influence de

la culture sénégalaise sur la création du surnaturel. Enfin, outre l'aspect postcolonial, étudié par les critiques de la littérature africaine, nous voudrions prendre en compte la thématique de la migration et son rapport avec le surnaturel. Ainsi, nous essaierons de démontrer la spécificité et la variété du surnaturel bugulien.

La plupart des romans de Ken Bugul, à savoir *Le Baobab fou*, *La Folie et la Mort*, *De l'autre côté du regard*, *Rue Félix-Faure*, *La Pièce d'or*, *Aller et Retour* et *Cacophonie*, contiennent un certain degré de surnaturel. En explorant de nouvelles pistes d'analyse de l'œuvre bugulienne, nous tâcherons donc de répondre à la question suivante : quelle est le caractère du surnaturel dans ses textes ? Pour y parvenir, nous regarderons de plus près leurs différentes facettes : fantastique, merveilleuse et étrange.

Les chercheuses comme Ada Uzoamaka Azodo et Yvette Balana considèrent surnaturel apparaissant dans les romans sociopolitiques buguliens comme l'allégorie du monde moderne africain, de ses changements et ses déchirures, ce qui est visible dans *La Folie et la Mort* et *La Pièce d'or*. Des éléments surnaturels y sont liés à la tradition, mais aussi à l'oppression et à la violence. En ce qui concerne les romans autofictifs, leurs protagonistes ne s'identifient pas à la tradition sénégalaise tout en restant à l'écart de la mentalité européenne. Certaines, comme Sali, la protagoniste de *Cacophonie*, se retrouvent de surcroît dans une autre culture – béninoise – dont elles ignorent les enjeux. Tout cela crée souvent un sentiment d'hésitation et d'incertitude devant la tradition, ainsi qu'en face des nouvelles réalités. Cette attitude ambivalente, dépendant des expériences et de la mentalité de l'héroïne, persiste devant le surnaturel qui est enraciné dans la tradition africaine. Les personnages plus liés à la tradition acceptent le surnaturel comme une partie de leur quotidienneté. Et il y a aussi des cas où il s'avère que les phénomènes insolites trouvent leur source dans le réel : les croyances du peuple deviennent un outil de manipulation, dont les autorités se servent pour imposer leur ordre. En introduisant des éléments surnaturels, parfois les

mêmes que dans la littérature occidentale, parfois proprement africains, Ken Bugul joue avec les conventions. Ce mélange des genres et des approches, très caractéristique pour l'auteure, est aussi reflété dans son style d'écriture. Pour introduire le surnaturel, Ken Bugul se sert, entre autres, de l'oralité, du non-dit, de la monstration et du symbolisme. Sa langue d'écriture est également très caractéristique : il arrive que l'auteure introduit des termes en wolof, qui peuvent être porteurs du surnaturel. Ce mélange des genres apparaît souvent au sein d'un même texte.

Dans le premier chapitre de notre étude, nous nous concentrons sur le fantastique dans le romanesque bugulien. En premier lieu, nous présentons la genèse du genre fantastique en Europe et les théories occidentales qui le définissent, pour les comparer avec celles sur le fantastique africain. Nous étudions ensuite différents aspects fantastiques des romans buguliens. D'abord, nous nous focalisons sur la construction de la diégèse – le cadre spatio-temporel – pour démontrer comment l'effet du fantastique est créé. Puis, nous étudions les phénomènes et personnages fantastiques, ainsi que la réaction de la protagoniste face au phénomène fantastique, alors la présence et la nature de l'hésitation fantastique. Nous nous penchons aussi sur la protagoniste fantastique et son originalité.

Le deuxième chapitre porte sur le merveilleux et ses genres voisins contemporains, telle la science-fiction, dans l'œuvre bugulienne. Nous citons les définitions du merveilleux et les réserves de certains critiques de la littérature africaine en ce qui concerne l'adéquation de ce terme. En analysant les éléments merveilleux dans l'œuvre bugulienne, nous appliquons les mêmes critères que dans l'analyse des éléments fantastiques, afin de comparer les deux genres. L'étude du temps et de l'espace nous permet de montrer comment l'univers merveilleux est construit. Les phénomènes et les objets merveilleux sont envisagés en relation avec la réaction des personnages : l'absence de l'hésitation fantastique. Nous examinons aussi les héros dans le monde merveilleux et leur manque de réaction devant le surnaturel.

Le dernier chapitre concerne l'étrange où le lecteur et le personnage trouvent une explication rationnelle du surnaturel et les phénomènes insolites résultent de l'ignorance ou de la superstition. Dans l'étrange, la présence du surnaturel est une possibilité et les phénomènes inquiétants éveillent le sentiment de peur chez le personnage. Pourtant, à la fin, l'ordre du monde n'est pas bouleversé, puisque le phénomène est expliqué d'une manière rationnelle. Cette négation du surnaturel, omniprésent dans la quotidienneté traditionnelle africaine, semble très « occidentale » dans sa nature. En nous appuyant sur les mêmes critères que dans les chapitres précédents, nous examinons donc les éléments étranges, ce qui constitue le passage à la deuxième partie de notre analyse : l'étude du réel.

Fantastique chez Ken Bugul

1. Fantastique dans la pensée occidentale

Il existe une abondance d'ouvrages critiques sur la littérature fantastique européenne qui intéresse les chercheurs depuis le XIX^e siècle où l'essor du genre en question atteint son apogée. Même si le surnaturel existe dans la tradition et dans la littérature depuis toujours, sa simple présence ne suffit pas pour classer un texte comme fantastique. Avant d'étudier les éléments fantastiques buguliens, il est donc nécessaire de se pencher sur les définitions de ce genre et sur leur adéquation aux textes africains.

En Occident, les premières manifestations du fantastique dans la littérature constituent une réaction à l'esprit rationaliste, compris comme « ce qui est conforme à la raison, ce qui n'échappe pas à la faculté pensante de l'homme et à son fonctionnement », qui « réfutera désormais les croyances, les superstitions, les légendes et les mythes qui ont dominé l'imagination collective depuis des siècles » (ABOSSOLO, 2015 : 15). Dès le XVII^e siècle, la pensée européenne est fort influencée par le cartésianisme. Selon Descartes, il existe une dualité de nature et une dualité substantielle entre le corps et l'esprit. Cette idée du dualisme remonte jusqu'à Platon et Aristote qui opposent le corps à l'âme, la matière à la forme. La pensée occidentale est donc enracinée dans les oppositions binaires entre le corps et l'esprit, le rationnel et l'irrationnel, le naturel et le surnaturel, la raison et le sentiment, le visible et l'invisible, la vie et la mort.

Le siècle des Lumières marque la primauté de l'esprit scientifique, l'opposition à la superstition et la conviction que tout peut être objectivement et scientifiquement expliqué. C'est dans ces conditions qu'apparaissent les premiers textes fantastiques, en contestant le rationalisme et le dualisme. Selon Pierre-Georges CASTEX, l'émergence du fantastique a lieu vers 1770, la période du triomphe des philosophes. Cette « renaissance de l'irrationnel » se fait observer dans le développement des pratiques comme la pathognomonie, le mesmérisme, l'alchimie, ainsi que dans la popularisation de l'occultisme, remplaçant la religion (CASTEX, 1951 : 13–24).

Cet avis est partagé par d'autres critiques. Valérie TRITTER souligne que « le genre fantastique est une littérature de réaction, d'opposition au siècle des Lumières, à l'esprit jugé trop rationaliste des philosophes qui, proclamant le triomphe de la raison, ont évincé croyances surnaturelles et superstitions » (2001 : 7). À son tour, Denis MELLIER remarque que « le fantastique connaît son essor dans la société occidentale du XIX^e siècle. Cet ancrage amène à le lire comme la réaction absolue à des discours rationnels et scientifiques » (2000 : 48). L'apparition du fantastique dans la littérature occidentale est donc une contestation du rationalisme, « une opposition systématique à l'art rationnel » (ABOSSOLO, 2015 : 16).

L'approche théorique de ce sujet commence à se développer en France dans les années 1950, avec les travaux de : Pierre-Georges Castex (*Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, 1951), Roger Caillois (préface définissant le fantastique, la féerie et la science-fiction dans *Le fantastique. Soixante récits de terreur*, 1958 ; *Anthologie du fantastique*, 1966) et Louis Vax (*La séduction de l'étrange*, 1965). Pour Roger CAILLOIS, « tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » (1965 : 61). Le fantastique est donc toujours une intrusion brutale, une déchirure, un scandale dans le réel. Il est perçu comme un conflit entre deux données antagonistes et hétérogènes – le réel et le surnaturel – qui se tient à partir d'une

représentation réaliste et vraisemblable du monde (cf. MELLIER, 2000 : 11). CAILLOIS reconnaît que le fantastique « ne saurait surgir qu'après le triomphe de la conception scientifique d'un ordre rationnel et nécessaire des phénomènes, après la reconnaissance d'un déterminisme strict dans l'enchaînement des causes et des effets » (1966 : 9). Selon Louis VAX, « le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable » (1965 : 6). Le phénomène surnaturel est donc « inséparable d'un renvoi à la subjectivité du personnage qui en fait l'expérience » et le fantastique mène « à l'exploration d'une conscience qui éprouve la remise en cause radicale de ses valeurs ; cela jusqu'à la perception même de son identité » (MELLIER, 2000 : 12). Vax et Mellier soulignent alors le caractère extraordinaire et subversif du phénomène surnaturel dans le récit fantastique occidental. Le surnaturel y est toujours quelque chose d'inattendu, qui bouleverse l'ordre établi du monde.

Dans son œuvre emblématique, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Tzvetan Todorov cherche la définition et les critères structuraux du genre fantastique. Il décrit ainsi le fantastique : « Dans le monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier » (1970 : 29). TODOROV introduit la notion de l'hésitation fantastique du personnage et du lecteur en présence du phénomène insolite : c'est l'hésitation entre les explications rationnelle et irrationnelle du phénomène en question. Pour reprendre ses propos : « Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit d'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît

que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (TODOROV, 1970 : 29).

Les théoriciens abordent aussi la question des thèmes typiques pour l'écriture fantastique. Roger CAILLOIS en énumère plusieurs : le pacte avec le démon, l'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie, le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle, la mort personnifiée apparaissant au milieu des vivants, la « chose » indéfinissable et invisible, les vampires, la statue, le mannequin, l'armure ou l'automate qui s'animent, la malédiction d'un sorcier, la femme-fantôme, l'interversion des domaines du rêve et de la réalité, la chambre, l'appartement, l'étage, la maison ou la rue effacés de l'espace, l'arrêt ou la répétition du temps (1966 : 36–39). Pour TODOROV, une telle énumération n'est pas suffisante : le théoricien s'oppose à la classification des thèmes indépendamment les uns des autres. Il divise les thèmes fantastiques en deux catégories : les thèmes du « je », englobant les métamorphoses, le pan-déterminisme, le dédoublement de la personnalité, la transformation du temps et de l'espace ; et les thèmes du « tu », incluant la sexualité, la religion, l'inceste, la cruauté, la mort, la nécrophilie et les vampires (1970 : 113–147).

Louis VAX aborde ce sujet sous un angle différent : selon lui, ce n'est pas le motif qui importe, mais plutôt la façon dont il est perçu. Selon ses dires : « Un fantôme est fait de la peur qu'il inspire autant que de la silhouette blanchâtre qu'il expose au regard. Paradoxalement, cette chose terrifiante n'a pas d'existence indépendante. Née de l'effroi qu'elle inspire, elle s'évanouit avec lui » (1965 : 31). La nature du phénomène fantastique peut être variée ; elle dépend aussi de l'interprétation du lecteur ou du personnage. VAX ajoute également que « plutôt que des mots désignant des choses distinctes, les termes qui signifient les motifs sont les éléments d'un champ associatif que cimente une certaine tonalité affective » (1965 : 46). Selon le critique, il n'est pas nécessaire de discerner tous les thèmes du fantastique, car la nature même du fantastique reste ambiguë :

un récit fantastique éveille certaines émotions chez le lecteur et sert à lui donner « un frisson particulier, une angoisse délicate » (1965 : 15). Le motif est polyvalent : « C'est le contexte qui précise sa forme et fait résonner en nous le ton affectif qui convient. Ce n'est pas le motif qui fait le fantastique, mais le fantastique qui se développe à partir du motif » (VAX, 1965 : 61). La classification des motifs fantastiques demeure donc un sujet controversé pour les critiques occidentaux. En ce qui concerne le surnaturel dans le romanesque de Ken Bugul, nous sommes d'accord avec Vax : le même thème peut s'avérer fantastique, merveilleux ou étrange, en fonction du contexte.

2. Fantastique dans la pensée africaine

La littérature fantastique africaine demeure encore peu étudiée par les chercheurs : rares sont des travaux critiques qui abordent ce sujet et développent des outils méthodologiques pour analyser le genre. D'ailleurs, les opinions des chercheurs sur la nature de l'écriture fantastique en Afrique sont partagées. Farida BOUALIT énumère deux hypothèses portant sur l'émergence du fantastique proprement africain. La première, développée par des universitaires comme Beida Chikhi sur la littérature fantastique algérienne, soutient que cette littérature serait « modélisée » par l'écriture occidentale. Selon la deuxième hypothèse, avancée par d'autres chercheurs, comme Thierno Dia Touré, le fantastique francophone africain « présenterait une spécificité qui s'inscrit dans le cadre du renouvellement esthétique des formes traditionnelles en réponse à un contexte de "violence" et de "crise" » (cité par BOUALIT, 2012 : 2). Même si les sociétés africaines n'ont pas connu de crise profonde des valeurs comme l'Europe au XVIII^e siècle, Roger BOZZETTO remarque que la colonisation et la violence occidentale constituent un phénomène incompréhensible, indéchiffrable, qui « engendre des

effets tragiques et nourrit des récits qui manifestent un trouble et une horreur fantastique » (1998 : 7). La colonisation ainsi que les troubles sociaux après les indépendances peuvent donc constituer une source du fantastique dans la littérature. D'après BOUALIT, ces deux hypothèses concernant l'émergence du fantastique africain ne sont pas nécessairement contradictoires, puisqu'il reste possible pour les auteurs africains francophones d'être influencés par l'écriture occidentale et en même temps de créer une littérature fantastique qui soit leur propre (2012 : 2).

En quoi donc consiste la spécificité de l'écriture fantastique africaine ? Premièrement, il est nécessaire de remarquer que les croyances traditionnelles sont bien présentes dans le milieu rural africain. Comme le continent n'a pas vécu de grands changements de mentalité, les oppositions binaires occidentales entre le naturel et le surnaturel, le rationnel et l'irrationnel, sont absentes dans les sociétés traditionnelles. Léopold Sédar SENGHOR, l'un des pères de la Négritude, parle de « la communion des vivants, des Morts, des génies et de Dieu » (1964 : 26). Amadou HAMPÂTÉ BÂ souligne qu'en Afrique, « au côté visible et apparent des choses correspond toujours un aspect invisible et caché qui en est comme la source ou le principe » (1972 : 25). Pierre M. ABOSSOLO appelle cela la coprésence du visible et de l'invisible, en l'expliquant ainsi : « Les morts considérés comme esprits ont le don d'ubiquité et s'impliquent dans les activités des vivants. La réalité laisse voir qu'il n'y a pas, à proprement parler, la possibilité d'opérer une distinction entre sa partie visible et sa partie invisible. En Afrique, le groupe social comprend les vivants et les morts, avec des échanges constants de services entre les uns et les autres. [...] Cette coexistence prend des formes aussi variées que les rêves, l'intervention des devins, l'édification des sanctuaires et les rites » (2015 : 25).

Les êtres invisibles sont omniprésents dans la vie quotidienne du milieu traditionnel. La frontière entre le monde des morts et celui des vivants reste floue. La mort est considérée comme seulement un

passage, « le trait d'union entre le passé, le présent et l'avenir, et c'est par elle que l'homme devient un animal historique car, par elle, il noue la chaîne des ancêtres à la chaîne de ceux qui viendront » (ABOSSOLO, 2015 : 27-28). Dans la pensée occidentale, cette absence d'irruption du fantastique dans le monde réel et la compatibilité du monde réel et surnaturel indiquent plutôt le merveilleux. Suivant la classification de Louis VAX, de tels textes appartiendraient au merveilleux rose, comprenant les féeries et autres contes de fées et opposé au merveilleux noir, donc au fantastique (1960 : 5). Cependant, le manque d'irruption inexplicable du surnaturel n'exclut pas la possibilité de l'hésitation fantastique chez les personnages qui vivent en conflit permanent entre la tradition et la modernité.

Une autre constante de l'esprit traditionaliste africain évoqué par ABOSSOLO est la mentalité sorcière s'exprimant par la croyance aux jeteurs de mauvais sorts et l'attribution d'une volonté malveillante aux événements. Le fait que les sorciers et la magie constituent un élément ordinaire de la vie quotidienne change considérablement la nature du texte, écrit et lu du point de vue traditionnel africain. Comme le souligne ABOSSOLO : « La récurrence et la familiarité des phénomènes de sorcellerie sont donc de nature à favoriser en Afrique un type d'écriture où l'intervention de la sorcellerie ne constituerait pas une surprise ou une rupture considérable dans l'ordre des idées. Le recours aux marabouts, la conjuration, la sollicitation des services des sorciers, l'attribution des décès à la sorcellerie sont si communs et courants qu'il est difficile d'imaginer qu'ils peuvent créer chez les personnages comme chez le lecteur une "intrusion" ou une "hésitation" considérables » (2015 : 31).

Un personnage africain connaissant la tradition réagira à un phénomène insolite d'une manière bien différente qu'un héros occidental. Pour un personnage africain éduqué de façon occidentale ou rentré de l'émigration, ces phénomènes seront également ambigus. De même, l'interprétation du surnaturel, la présence ou l'absence d'hésitation fantastique et de peur varieront en fonction du lecteur.

Cela peut être aussi observé au sujet des métamorphoses, de la possession, de la bilocation : contrairement au schéma occidental des composants de l'être humain, fondé sur l'opposition binaire entre l'âme et le corps, en Afrique ces schémas sont en principe pluralistes et varient en fonction des différents groupes ethniques.

L'insuffisance du modèle occidental par rapport aux autres cultures a déjà été étudiée par Roger BOZZETTO, à l'exemple des textes latino-américains et chinois. Le critique observe que l'« on ne trouve dans aucun de ces textes ce que Louis Vax présente comme l'interpénétration de deux univers incompatibles. Certes, il s'y présente bien deux univers, mais ils ne sont pas perçus comme incompatibles. Au contraire, ils s'interpénètrent, se nourrissent l'un de l'autre » (1998 : 114). Ce manque de rupture et de déchirure est aussi la raison pour laquelle BOZZETTO met en question la distinction entre le fantastique et le merveilleux dans l'imaginaire non-occidental. Il dit : « Si donc l'on appliquait le schéma chronologique qui fait, en Occident, procéder le genre fantastique d'un épuisement du merveilleux ancien, et de l'établissement d'un rapport nouveau au monde, on serait tenté de dire qu'il n'existe pas de fantastique chinois au moins au sens français du terme » (1998 : 47). La même question peut être posée quant au fantastique africain. Pour ABOSSOLO, l'insuffisance du modèle occidental par rapport à la littérature africaine consiste alors dans la différence entre le fantastique et le merveilleux, ainsi que dans l'inadéquation des notions de rupture et d'hésitation fantastiques, telles qu'elles sont définies par les théoriciens occidentaux. Rappelons que selon la théorie todo-rovienne, le fantastique ne dure que le temps de l'hésitation entre l'explication rationnelle et irrationnelle du phénomène insolite. Une fois la décision du personnage ou du lecteur prise, nous entrons dans un autre genre de surnaturel : le merveilleux ou l'étrange.

Vu la mentalité sorcière, l'esprit traditionaliste et le manque de crise de valeurs dans certains milieux, peut-on parler du fantastique dans la littérature africaine ? Les critiques abordent cette question

de différentes manières. Pierre M. ABOSSOLO parle du fantastique africain qui soit se soumet aux schémas occidentaux, soit rompt avec eux. Il ne fait pas la distinction entre le merveilleux et le fantastique, en mettant en question l'adéquation des théories européennes à la littérature africaine. Dans son étude comparative des textes africains et occidentaux, il évite la perspective trop anthropologique et thématique, pour se concentrer entre autres sur l'aspect structural du texte. Il se penche sur la question de l'hésitation fantastique, en établissant une distinction très importante entre les personnages qui connaissent la tradition et ceux qui l'ignorent. L'interprétation du surnaturel par ces derniers sera bien différente de celle des premiers : « Chez la deuxième catégorie de personnages, il peut se poser deux problèmes : d'abord celui de l'interprétation des faits dits surnaturels. En effet, s'il est admis qu'en Afrique la nature sert de miroir reflétant les causes secrètes des choses, la démystification de ces secrets pourrait constituer pour eux une épreuve capable d'égaliser les énigmes que posent les textes fantastiques classiques. [...] Ensuite, du fait de leur ignorance, ces personnages peuvent vivre l'apparition des phénomènes surnaturels comme une étrangeté, une rupture scandaleuse dans leur vie » (2015 : 68).

La nature du surnaturel dépend alors du personnage, de son éducation et de ses croyances. Nous y ajouterions encore une catégorie, celle du personnage migrant, qui n'ignore pas les traditions, mais reste déchiré entre diverses visions du monde. ABOSSOLO analyse les textes dans lesquels le surnaturel fait partie de la vie quotidienne : les seuls personnages qui en sont surpris sont ceux qui ignorent la tradition, y compris les Occidentaux. Dans cette approche, la classification d'un élément comme fantastique ou merveilleux dépendrait uniquement de la réaction du personnage.

À son tour, Xavier GARNIER n'utilise pas le mot « fantastique » dans son étude : il se concentre sur la question de la magie dans les romans africains. Il distingue six types de romans : le roman réaliste irrationnel, le roman positiviste, le roman spiritualiste, le

scénario magique, le roman de sorcellerie et le roman de la rumeur. Nous pouvons encore diviser ces romans en deux catégories : ceux qui prennent en compte la vision typiquement africaine et les réalités socioculturelles de l'Afrique, et ceux qui s'approchent du fantastique occidental. Dans le roman réaliste irrationnel, « le monde surnaturel est là, mais ne se manifeste jamais pour lui-même ; il demeure invisible et agit comme une cause surnaturelle » (GARNIER, 1999 : 8). D'après GARNIER, la pensée traditionnelle africaine n'est pas rationnelle, mais elle demeure réaliste, parce que sa fonction est d'expliquer des phénomènes réels et d'établir l'ordre dans l'expérience quotidienne. En se référant à Horton, il distingue la pensée scientifique de la pensée magico-religieuse. Pour reprendre ses propos : « La pensée scientifique ne dit pas *la* vérité du réel, mais émet des hypothèses sur le réel, hypothèses qui ne seront maintenues qu'aussi longtemps que les expériences en montreront les vertus explicatives. Mais la conscience des "savoirs alternatifs" autorise la substitution d'une théorie à une autre, si celle-là est plus apte à rendre compte du réel. Alors que la pensée magico-religieuse procède par vérités, la pensée scientifique procède par hypothèses. La remise en question d'une théorie scientifique n'a rien d'angoissant, puisqu'elle ne touche pas au réel lui-même. Si les deux systèmes de pensée sont des systèmes théoriques, la pensée scientifique est une théorie abstraite, détachée du réel pour mieux en rendre compte, alors que la pensée magico-religieuse est concrète, indissociable du réel lui-même » (1999 : 10). Dans le roman réaliste irrationnel, le monde invisible motive donc tout ce qui se passe dans le monde visible. La partie invisible du réel, « loin de nous entraîner dans le merveilleux, renforce le réalisme puisqu'elle permet la clôture de la signification, la fixation du sens » (GARNIER, 1999 : 21).

Le deuxième type de roman distingué par GARNIER, le roman positiviste, nie toute motivation irrationnelle, irréelle et invisible. Dans ce type d'écriture, la pensée magico-religieuse est remise en question. Le roman positiviste appartiendrait donc à l'étrange selon

les définitions classiques. En ce qui concerne le roman spiritualiste, il est construit autour de la notion du destin qui détermine la vie des personnages. Le destin est considéré comme supérieur à la magie : il est prédit et s'accomplit, tandis que la magie est « une pratique consistant à agir sur les signes pour tenter de “rectifier la destinée” » (1999 : 50–51). GARNIER analyse également la notion du sacrifice, qui vise à agir sur la volonté des puissances surnaturelles et à troubler l'univers, mais qui perd son sens dans le monde après la colonisation et les indépendances, dépourvu des rituels magico-religieux. Dans ce monde, il n'a plus de destin à rectifier ni à prédire : « tous les devins, guérisseurs, féticheurs semblent irrémédiablement condamnés au charlatanisme » (1999 : 63).

Le scénario magique, quant à lui, suspend toute explication du surnaturel qui se passe. Devant un mystère, certains personnages essaient d'en trouver une explication rationnelle en restant sceptiques. Comme le remarque ABOSSOLO, cela peut être associé à l'hésitation fantastique au sens occidental du terme (2015 : 54).

Le cinquième type de roman, selon GARNIER, est le roman de sorcellerie. Le critique fait la différence entre le roman de magie et le roman de sorcellerie. Le premier utilise la magie comme un moyen de raconter des conflits qui intéressent la société, tandis que dans le second, la sorcellerie et l'élucidation de son mystère se trouvent au cœur de la problématique. Enfin, il discerne le roman de la rumeur, qui, d'après ABOSSOLO, est proche du fantastique occidental, tout comme le scénario magique. Dans ce dernier type de roman, toujours d'après GARNIER, la rumeur devient porteuse du surnaturel : c'est une activité sociale consistant à soupçonner et à accuser ; en plus, à la fin, la rumeur doit être soit infirmée, soit confirmée. Cela éveille alors le sentiment d'hésitation, comme dans la littérature occidentale.

La théorie suivante concernant le fantastique africain est celle de Gilbert Doho (1994). Dans son article intitulé « Fantastique et écriture dramatique en Afrique », il définit un fantastique résultant

du contact entre la culture traditionnelle africaine et la culture occidentale. Il donne un sens nouveau à la notion d'irruption : selon lui, elle se rattacherait « à l'incursion, au sein de la culture dans laquelle le négro-africain acquiert ses premiers concepts de la vie, d'un ensemble d'éléments qu'il reçoit au terme de son voyage culturel » (cité par ABOSSOLO, 2015 : 56). Ce ne sont pas les mondes visible et invisible, mais traditionnel et occidental qui s'opposent et créent un conflit. Pour reprendre les propos de Doho : « [En Afrique], le fantastique naît de l'irruption dans l'univers culturel du négro-africain des éléments qui ne font pas partie de la quotidienneté. Sa situation est encore plus compliquée, car vivant dans un contexte pluriculturel, le passage d'éléments d'une culture à l'autre peut occasionner ces sensations d'étrangeté » (cité par ABOSSOLO, 2015 : 57).

En analysant les traditions dans des textes africains, Mohamadou Kane (1982) fonde son approche sur la notion du « conflit culturel » entre la tradition et la modernité dans le discours narratif du conte et du roman négro-africain. Il analyse l'influence de la colonisation sur la mentalité africaine et montre comment la destruction des schémas culturels traditionnels mène au « sentiment de déchirement, d'écartèlement entre deux cultures, pour tout dire d'“ambiguïté” » (cité par ABOSSOLO, 2015 : 58). Dans les cas de l'apparition du surnaturel, les personnages doivent opter soit pour la tradition, soit pour le progrès, ce qui fait naître le sentiment d'ambiguïté, rappelant l'hésitation fantastique. Pour certains personnages, la tradition devient une barrière sur la voie du progrès. D'autres vivent en permanence le conflit entre la tradition et la modernité. Kane conclut que « dans le désarroi, l'Africain moderne frappe à toutes les portes. Ses croyances ont cessé d'être profondes, unies, cohérentes. Il peut aussi adhérer à toutes les formes de pensée, recourir à toutes sortes de moyens, recettes, ingrédients » (cité par ABOSSOLO, 2015 : 60).

Dans notre analyse, nous retenons la notion d'hésitation fantastique pour déterminer quels éléments des romans buguliens appartiennent au genre étudié. Cependant, nous prenons en compte

la nature de cette hésitation. Chez les personnages autofictifs buguliens, elle sera due à leur déracinement et leur contact avec la culture occidentale. Les divergences entre les mondes traditionnel et occidental résulteront donc d'une hésitation fantastique. Tout en ayant conscience du contexte culturel africain, nous garderons à l'esprit que « la croyance au surnaturel relève d'une cosmologie sociale ou personnelle. Mais le fantastique est toujours instable et paradoxal » (VAX, 1965 : 159). Même dans un univers saturé de surnaturel, comme celui des œuvres buguliennes étudiées, certains éléments s'avèrent fantastiques : par leur ambiguïté, ils font hésiter le lecteur et les personnages.

3. Structure de la diégèse

Conformément à la théorie, généralement connue, de Gérard GENETTE, la diégèse constitue l'univers spatio-temporel du récit (1972 : 48). L'espace et le temps « sont deux données essentielles fonctionnant comme la toile de fond qui conditionne les personnages et leurs actions » (ABOSSOLO, 2015 : 69). Dans les études sur le fantastique effectuées par Louis Vax, Tzvetan Todorov, Pierre-Georges Castex, Roger Caillois et d'autres, le cadre spatio-temporel est l'un de cinq composants pris en compte pour analyser le fantastique (à côté des personnages, des objets, des thèmes et de la composition du récit). Nous commençons donc par l'analyse de l'espace et du temps fantastiques dans trois romans buguliens : *De l'autre côté du regard*, *La Folie et la Mort* et *Cacophonie*, afin d'établir leur fonction et leurs traits distinctifs.

3.1. Espace

Dans la littérature occidentale, il y a plusieurs types d'espaces fantastiques. Nathalie PRINCE en énumère deux catégories. La

première, celle des espaces horribles, inclut des cimetières, des caves, des lieux sombres et maudits, des caves, des greniers, des îles désertes, des mondes perdus. D'après elle, « pénétrer dans ce lieu, c'est réveiller et provoquer l'esprit du lieu [...] et par conséquent initier une bien intense mésaventure » ; par contre, « quitter ce lieu revient à une renaissance, et peut faire l'objet suffisant de l'intrigue ». Les espaces horribles font peur au personnage, en l'introduisant dans un monde insolite et inquiétant. La seconde catégorie, celle des espaces horrifiés, comprend une forme d'intrusion plus subtile. Ici, quelque chose ou quelqu'un pénètre le refuge d'un « personnage urbain plutôt sédentaire, qui a organisé sa demeure comme un sanctuaire » (PRINCE, 2015 : 89–90). Dans un récit fantastique, l'espace est lié à ce sentiment de peur ou d'incertitude qui envahit le personnage face au surnaturel. Selon VAX, cet espace se renferme sur la victime solitaire, il est « organisé du dedans » et « existe d'autant plus intensément que ses limites sont absolues » (1965 : 179, 209).

En analysant l'espace fantastique dans le romanesque de Ken Bugul, nous nous concentrons sur deux types d'espaces : le milieu rural traditionnel et la ville. En comparant l'espace habituellement associé au surnaturel avec celui où la modernité s'introduit brusquement, nous montrons comment ils sont exploités dans la création du fantastique.

3.1.1. Milieu rural traditionnel

Par milieu rural traditionnel nous entendons, en suivant la définition d'ABOSSOLO (2015 : 78), tout ce qui a trait à la « non-ville », à savoir : forêt, brousse, village, campagne, etc. Cet espace est conventionnellement marqué par le surnaturel et peut aussi apparaître dans un récit merveilleux. Pourtant, dans un texte fantastique, « on pourrait plutôt se demander si cette harmonie apparente entre le naturel et le surnaturel ne dissimule pas un tiraillement

entre le modernisme et la tradition et un ensemble de mystères à déchiffrer » (ABOSSOLO, 2015 : 78). Avec l'irruption de la culture occidentale, le milieu rural traditionnel ne constitue pas toujours un espace de sécurité et de familiarité. Souvent, les personnages y éprouvent de l'horreur face aux phénomènes insolites.

Dans *La Folie et la Mort*, l'espace rural constitue une toile de fond pour les éléments fantastiques ainsi que merveilleux. Néanmoins, pour introduire les éléments fantastiques, cet espace est décrit d'une façon réaliste. Les villages sont ordinaires, nous n'y trouverons ni châteaux, ni cimetières, mais le surnaturel y est tout de même présent. Quand Mom Dioum, la protagoniste, vient dire à son amie Fatou Ngouye qu'elle doit « mourir pour renaître », l'atmosphère de peur et d'incertitude se fait déjà sentir. Tout au début du roman, le lecteur apprend que « dans ce pays sans nom, sans identité, enfin un pays fantôme, absurde, ridicule et maudit comme il y en avait un bon nombre sur ce Continent » (BUGUL, 2000 : 11), le Grand Timonier a pris une décision : il fallait tuer tous les fous, « ceux qui raisonnent et ceux qui ne raisonnent pas ». Mom Dioum, jeune diplômée, part de son village en cachette, sans expliquer ses motifs à personne. Le pays où se déroule l'action n'est pas nommé ; pourtant, les zones géographiques énumérées font penser au Sénégal. Dans le nouveau fantastique occidental du XX^e et XXI^e siècle, il y a souvent « la parfaite illusion de la réalité due à un mélange habile et crédible de lieux réels et d'autres qui sont le fruit de l'imagination de l'auteur » (GADOMSKA, 2012 : 26). En étudiant des espaces crédibles, mais non explicitement nommés, GADOMSKA utilise le terme « le réel irréel ». Apparemment, Ken Bugul se sert des lieux géographiques sénégalais pour créer l'effet du réel. En même temps, elle transforme ou omet d'autres noms propres, en introduisant l'ambiguïté dans le texte. Cela se voit par exemple quand le narrateur décrit la structure sociale du village, en l'opposant à celle de la ville :

Des mariages, des querelles, des haines, des amours impossibles, liaient les voisins pendant toute une vie. C'était par rapport à ses voisins qu'on voulait réussir, c'était par rapport à ses voisins qu'on voulait que son enfant devienne « quelqu'un ». Dans les villages du Diéri¹ surtout, dès que le fils du voisin d'en face avait pu passer de l'autre côté des montagnes vers Naples, Florence, Milano, il fallait que le fils du voisin d'à côté aussi, prépare un grand voyage. [...] Mais de nos jours, cette conception du voisinage avait presque disparu.

Surtout dans les villes.

Les gens pouvaient habiter ensemble pendant des dizaines d'années sans se fréquenter, sans même se saluer.

Les architectures y étaient pour beaucoup (BUGUL, 2000 : 16–17).

L'utilisation des termes géographiques crée un effet réaliste. Le village est un endroit où tout le monde vit ensemble : il y a une cour commune, les maisons ne se ferment pas à clé et les voisins se connaissent entre eux. Les liens entre les familles sont cruciaux pour maintenir l'organisation sociale. Par contre, les habitants dans la ville restent isolés et solitaires.

Même si le village demeure un espace communautaire, il est loin d'être un espace harmonieux. Le manque de travail, l'émigration à l'étranger et le déménagement à la ville résultent de cette irruption de la modernité dans la tradition. Le village apparaît comme un endroit considérablement déserté, sans perspectives :

Fatou Ngouye se disait que Mom Dioum était sûrement retournée à la ville. [...]

Peut-être qu'elle était retournée là-bas pour encore s'y battre, ce qu'elle entendait peut-être par se tuer.

Mais renaître comment ?

Peut-être qu'elle avait compris maintenant, après ce petit séjour d'une semaine au village, comment elle allait faire pour s'en sortir en gérant sa vie autrement.

¹ Diéri est un terme géographique d'origine toucouleur signifiant les terres non inondables de la vallée d'un fleuve. Le diéri sénégalais se réfère à la zone sableuse cultivable dans la vallée du fleuve Sénégal (cf. N'DIAYE CORRÉARD et al., 2006 : 183).

Car au village il n'y avait rien à faire.
Même plus une petite école pour y enseigner.
Les campagnes ne faisaient pas partie des préoccupations des dirigeants.
Les campagnes étaient seulement dans les discours démagogiques et
dans les négociations (BUGUL, 2000 : 48).

L'hésitation de Fatou Ngouye, marquée par l'utilisation des mots « sûrement » et « peut-être », résulte de son propre départ de la ville pour retrouver son amie. Le lecteur, quant à lui, reste hésitant jusqu'à la fin du roman. Même quand il apprend que pour Mom Dioum, « mourir pour renaître » signifie subir une épreuve très douloureuse de tatouage des lèvres et ainsi se réinsérer dans sa société d'origine, il n'est pas certain quels sont les événements qui se sont réellement passés.

Regardons l'exemple de Yaw, un personnage onirique dans le rêve de Mom Dioum. D'abord, il est présenté dans son village natal, un espace idyllique :

Mom Dioum rêvait que très loin de là où elle se trouvait, par un après-midi lumineux Yaw, un jeune homme, se promenait dans les collines de son merveilleux village, en pays Vassari².
Il faisait très beau.
C'était le milieu de la saison d'hivernage.
Tout était vert et tout était en train de mûrir.
L'arachide, le mil, le maïs.
Les collines étaient fraîches et donnaient envie de s'y étaler comme sur les courbes de femmes.

² Référence au pays Bassari, une région de collines sur la frontière entre le Sénégal Oriental et la Guinée-Conakry. Chez le peuple Bassari, « l'interconnexion entre le monde visible des humains et celui invisible des esprits [...] est fondamentale pour la préservation d'un état d'équilibre structural et d'ordre social » (DI MURO, 2013 : 92). Le culte des ancêtres inclut les rites d'initiation des jeunes garçons, les chants et les danses rituels avec les « esprits visibles », qui, selon DI MURO, sont les porteurs de masques qui « prêtent leurs corps » aux esprits et les rendent ainsi visibles. Ainsi, les porteurs de masques mettent à disposition des esprits leurs corps, en leur permettant de se matérialiser.

Le ciel était dégagé et faisait rêver toutes sortes d'oiseaux qui voltigeaient dans tous les sens, heureux.

Une brise agréable caressait les feuilles des arbres.

Par ces moments les angoisses des êtres humains étaient ensevelies (BUGUL, 2000 : 136).

L'adjectif « merveilleux » qui se répète quatre fois dans la description du village, fait penser aux contes de fées, tout comme l'expression « très loin de là où elle se trouvait ». Cette représentation du village est presque paradisiaque. Pourtant, le but de cette description est avant tout de renforcer l'effet d'horreur quelques pages plus loin. La cérémonie des ancêtres, qui se déroule dans le village de Yaw depuis cinq ans, est un rite sacré pour ses habitants. Cependant, Yaw découvre que les « ancêtres » sont en réalité des hommes qui tuent des enfants dans une zone sacrée, pour ensuite ramener leurs têtes au Timonier et gagner l'indépendance. Selon eux, le pays Vassari est oublié et exploité par les dirigeants : le seul moyen de recouvrer la dignité et la liberté est le sacrifice des enfants (BUGUL, 2000 : 138, 142). Ainsi, le village idyllique perd son innocence : le rite magique, auquel croit tout le peuple, s'avère simplement politique. À première vue, ces événements pourraient donc être classifiés comme étranges, puisque le phénomène surnaturel trouve une explication rationnelle. Pourtant, Yaw reste un personnage onirique, qui finit tout de même par apparaître dans la « vie réelle » de Mom Dioum : ils se retrouvent tous les deux dans un hôpital psychiatrique³. Ce récit, encadré dans le récit principal – ce qui est également typique pour le fantastique du XIX^e siècle – renforce le malaise et l'incertitude du lecteur. De plus, Yaw commence à hésiter après avoir découvert la vérité sur la cérémonie des ancêtres. Il est conduit à la capitale par un missionnaire blanc, car les sages de son village veulent le tuer :

³ La folie et l'onirisme, se référant au fantastique clinique et au comportement des personnages dans la société postcoloniale, seront analysés dans le sous-chapitre suivant consacré aux phénomènes fantastiques.

personne ne croit à sa version des événements, il est donc considéré comme un fou. Puisque le village, tout comme le système, est contre lui, il doute lui-même de ce qu'il a vu, en répétant plusieurs fois : « je ne sais pas si j'ai rêvé ou si c'est vrai » (BUGUL, 2000 : 160). Cette incertitude, « tout à la fois diffuse et précise qui perce sous les allusions, les paroles ambiguës et les superstitions locales » (VAX, 1965 : 130), est aussi très caractéristique pour le fantastique occidental du XIX^e siècle. Dans *La Folie et la Mort*, l'image idyllique de l'espace rural reste donc une illusion : les rites traditionnels y perdent toute leur signification.

Dans *De l'autre côté du regard*, le village est bien différent. Les rites traditionnels y sont bien présents et lourds de signification ; pourtant, tous les personnages n'y croient pas vraiment. La narratrice, Marie, ressemble à Ken Bugul-l'auteure : elle répète la même histoire que celle de la famille de Bugul, les mêmes traumatismes concernant sa mère. L'arrivée de son père dans le village de Hodar a un caractère mythique :

Quand notre père était arrivé à Ndoucoumane, il y avait peu d'habitants. Il y avait quelques Soudanais et des autochtones animistes. L'endroit où mon père avait rencontré Bacar Kobar Ndaw était inoccupé. Les gens racontaient que c'était un lieu habité par l'esprit de Hodar. L'esprit de Hodar était un serpent à trois têtes. Les Soudanais disaient que tout cela était des balivernes. C'étaient trois serpents avec trois têtes qui se trouvaient là. Notre père, lui, ne tint compte ni des allégations des uns ni de celles des autres. Il fit des prières nécessaires et décida de s'y installer (BUGUL, 2003 : 1766–1771).

Le père de la narratrice fonde sa maison « sur [un] litige » entre les Soudanais et les autochtones (BUGUL, 2003 : 1785). Les Soudanais ont tué et mangé trois serpents enlacés. Les autochtones animistes, eux, maintenaient que c'était un seul serpent à trois têtes, leur totem. Ce litige n'étant jamais résolu, le père de Marie tente d'établir un nouvel ordre en construisant la mosquée. Cependant

la narratrice garde une attitude ambiguë face au phénomène du serpent :

J'appris que bien des années plus tard, le gros serpent était toujours là.
Là où mon père avait construit la mosquée.
Parfois le serpent restait dans la mosquée, parfois il restait derrière la mosquée.
Était-ce un gros serpent avec trois têtes ?
Étaient-ce trois serpents avec trois têtes ?
Quand j'étais née tout cela était relégué dans les remparts du temps !
(BUGUL, 2003 : 1786-1789)

La narratrice se distancie de sa légende familiale, en esquivant la question sur la nature du serpent. Dans *De l'autre côté du regard*, le village demeure un espace à la fois ordinaire et surnaturel, ce qui est normal pour la plupart des personnages. Cependant, Marie, qui a été éduquée en Occident, hésite constamment entre une explication rationnelle et irrationnelle des phénomènes qui l'entourent. Pour elle, le village reste un endroit dont elle connaît les enjeux, mais ne s'y sent pas enracinée. Pour reprendre les propos d'ABOSSOLO : « Si l'espace rural se présente comme un lieu où règne le surnaturel, le problème qui se pose à certains personnages et à certains lecteurs est de pouvoir déchiffrer un ensemble de symboles qui présagent des faits d'une dimension peu habituelle. Ce processus d'interprétation des symboles est susceptible de trahir une ambiguïté et une hésitation certaines que développent les auteurs africains » (2015 : 82).

Cette utilisation des endroits ordinaires dans la création du fantastique apparaît à plusieurs reprises. Quand la narratrice est malade et se rend chez le guérisseur, ce dernier lui ordonne de prendre un remède dans « un petit espace où il n'y a pas d'impuretés » (BUGUL, 2003 : 345). Sa mère, revenante, lui raconte ses « deux morts » : la première se passe dans sa maison, quand la Mort vient la chercher, tandis que la deuxième c'est l'enterrement dans un petit cimetière.

En outre, Marie n'entend la voix de sa mère morte que pendant la pluie, dans sa propre demeure. Pour reprendre ses propos :

Le grondement du tonnerre allait et venait. La pluie tombait toujours. L'air était frais et par la fenêtre ouverte, j'avais l'impression de sentir ma mère. Je priais que la pluie ne s'arrêtât jamais. La voix de ma mère était encore là (BUGUL, 2003 : 1693–1695).

Les réactions de Marie feront l'objet de notre analyse dans le sous-chapitre suivant ; pourtant, il est visible que dans *De l'autre côté du regard*, l'espace rural traditionnel n'est pas anxiogène, contrairement à celui de *La Folie et la Mort*. De plus, le village n'y est pas opposé à la ville, ce qui est bien le cas dans le premier roman analysé. Cependant, dans les deux cas, le milieu rural traditionnel est un espace d'incertitude.

3.1.2. Ville

L'espace urbain, souvent utilisé dans les œuvres buguliennes, joue un rôle important dans la création du fantastique. Ce type de cadre spatial est aussi typique pour le néofantastique occidental. Selon GADOMSKA, la grande ville n'y apparaît pas comme une toile de fond, mais elle constitue plutôt un espace-phénomène qui participe à l'action, influence l'existence du protagoniste et constitue la source principale de l'insolite et de la peur. Pour reprendre ses propos : « la ville moderne, par sa grandeur, augmente l'anonymat de l'individu et devient un espace asocial, aliénant et favorisant ainsi l'intrusion du surnaturel » (2012 : 22). À son tour, en analysant des textes africains, ABOSSOLO prétend que la ville « est non seulement le symbole d'un choc de cultures qui crée une forme d'ambiguïté dans le choix à opérer entre la culture moderne et la culture traditionnelle, mais aussi le lieu par excellence de la propagation de la rumeur » (2015 : 100). Ces deux caractéristiques de la ville comme

l'espace fantastique seront manifestes dans deux romans buguliens : *La Folie et la Mort* et *Cacophonie*.

Le premier roman présente la ville comme un espace horrifiant, où les croyances traditionnelles n'ont plus de place. Puisqu'il s'agit de la « grande ville », la capitale, la différence entre elle et l'espace rural est particulièrement frappante. Dans le contexte occidental, la campagne – espace idyllique – est souvent opposée à la ville – siège du mal. Nous retrouverons ce motif du mythe arcadien dans la philosophie de Jean-Jacques Rousseau ainsi que dans les œuvres de Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau (GADOMSKA, 2012 : 22). Quant à la ville bugulienne, elle est aussi le plus souvent un espace menaçant, plein de violence, dépourvu de valeurs morales :

Tout était permis donc à la ville.

Le désordre avait affecté le mental des gens et avec la permissivité sur l'ouverture des bars, des maisons closes, des tripots clandestins, sur la prostitution, l'alcool, le bruit, les gens s'abrutissaient de plus en plus et ils n'avaient plus de notion de quoi que ce soit (BUGUL, 2000 : 51).

Dans *La Folie et la Mort*, la confusion entre la tradition et la modernité ne se réfère pas seulement à l'irruption de la culture occidentale, mais aussi au système du pouvoir, dont le centre est le Grand Timonier. Comme le remarque AZODO, le roman est une allégorie de la situation du continent africain, déchiré entre la tradition et la modernité, affecté par la corruption et le désordre, dirigé par les dictateurs. Selon elle, il n'y a plus de frontière entre le réel et l'imaginaire (cf. AZODO, 2009b : 246). Les personnages villageois, comme Fatou Ngouye et Yoro, envoyés à la ville pour retrouver Mom Dioum, sont d'abord émerveillés par la ville. La narration chaotique et les répétitions expriment bien l'atmosphère de choc : dans la ville, il y a « des voitures partout, des gens partout, de la fumée partout, des poubelles partout, des cris partout, du bruit partout, des odeurs partout, des tas d'immondices partout, des car-

casses de toutes sortes partout » (BUGUL, 2000 : 51). Les habitants de la ville eux-aussi semblent surnaturels : il y a des femmes de toutes les couleurs : « des femmes vertes, jaunes, rouges, violettes » (BUGUL, 2000 : 53). Pourtant, après le premier émerveillement, Fatou Ngouye et Yoro deviennent victimes de violence extrême :

Malgré les coups reçus le cousin de Mom Dioum [Yoro-A.S.] était encore conscient.

Voleur ?

Lui ?

Qu'avait-il volé ? [...]

« Voleur ! Voleur ! »

La foule scandait ce mot avec férocité. Une fourgonnette de police arriva et Fatou Ngouye et le cousin de Mom Dioum furent embarqués. Dans la fourgonnette, Fatou Ngouye avait perdu la voix.

Elle était ébahie, stupéfaite.

Non ce n'était pas possible.

Oui, elle rêvait et elle ferma les yeux (BUGUL, 2000 : 55).

Le choc subi par les personnages est total : ils sont d'abord emprisonnés sans raison apparente, puis séparés. Leur impuissance devant l'absurdité du système est encore renforcée par le décret du Grand Timonier : ils ne protestent pas de peur d'être pris pour des fous et tués ensuite. Dans ce pays de désordre, la rumeur suffit pour emprisonner quelqu'un. C'est aussi la raison pour laquelle Fatou Ngouye, violée et engrossée par un prêtre, est brûlée vive sur un marché. Son corps continue à brûler pendant des heures et des jours :

Le corps de Fatou Ngouye ressemblait à une statue au milieu de ce marché.

Personne n'osa s'approcher de cette statue au ventre dilaté, si dilaté qu'on avait l'impression que quelque chose de terrible allait s'en sortir.

Il n'y avait plus de traits sur son visage.

C'était une statue sans visage [...] elle faisait désormais partie de cette ville, pour toujours (BUGUL, 2000 : 110).

Le corps brûlant de Fatou Ngouye est interprété par les habitants de la ville comme un message des esprits offensés. Selon LATTRO, « [l]e lecteur se situe difficilement entre tentative de rationalisation et la force d'une perception irrationnelle (une grossesse brûlée qui se dilate) qui veut s'imposer comme fait avéré. Le fantastique s'installe précisément dans ce moment d'inconfort dans lequel se situe le lecteur face à ce spectacle » (2012 : s.p.). Dans la ville, Fatou Ngouye se retrouve détruite, coupée de ses racines : elle ne peut pas se défendre contre cet espace menaçant. Comme le remarque ABOSSOLO, dans le fantastique africain il ne s'agit pas exclusivement de cadres fondamentalement dangereux, mais aussi « de lieux de tension où tradition et modernité se heurtent et où se vit un sentiment de perte chez les traditionalistes » (2015 : 121). *La Folie et la Mort*, où « l'ambiguïté du récit reflète l'incertitude de l'existence » (VAX, 1965 : 95), nous introduit dans un espace où personne ne peut se sentir en sécurité. Dans ce sens, la ville est ensorceleuse (BUGUL, 2000 : 219).

En ce qui concerne *Cacophonie*, la question d'irruption et du choc culturel devient encore plus complexe. Tandis que dans *La Folie et la Mort*, nous avons plutôt l'affaire à l'espace sénégalais⁴, avec ses structures sociales et ses croyances, l'action de *Cacophonie* se passe au Bénin, un pays étranger pour la protagoniste. Sali est une veuve qui habite seule une maison jaune, dans une « petite ville ocre » d'un pays « où rien n'était innocent » (BUGUL, 2014 : 97). Les références autobiographiques, ainsi que culturelles⁵, situent l'action au Bénin, même si le pays n'y est pas explicitement nommé.

⁴ « [L]a grande ville » n'est pas nommée dans le texte (c'est simplement « la capitale »), mais nous y retrouvons des références aux autres villes et communes sénégalaises comme Malème Hodar, Kaffrine, Birkelane, Kahone ou Kaolack (cf. BUGUL, 2000 : 155). Cette énumération des lieux géographiques sénégalais, ainsi que le fait que la capitale de ce pays demeure la plus grande ville de l'Afrique de l'Ouest, font penser à Dakar. Or, le manque de nom propre traduit l'intention de décrire une ville africaine postcoloniale typique.

⁵ Ces références incluent des mots en youruba, une langue parlée au Bénin et au Nigéria (comme *iyawo* - femme); des lieux géographiques situés au Bénin

Comme dans la ville sénégalaise, les personnages béninois sont écartelés entre la tradition et la modernité. La ville est un espace dangereux, hostile, où les anciens principes ne trouvent plus leur place. Pour cette raison, les personnages s'accrochent à la tradition. La narratrice le relate ainsi :

Les rituels, fréquents dans ce pays, faisaient encore partie des réalités de la vie dont les gens ne voulaient être ni détachés, ni séparés car ces réalités relevaient d'une cosmogonie essentielle à leur survie dans un monde que l'homme, la machine, la violence, l'argent, l'intérêt personnel, la pauvreté, la misère avaient souillé et menaient à la chute. Le peuple avait besoin de ses croyances et elles étaient entretenues y compris par ceux qui s'en servaient pour obtenir le pouvoir et la puissance (BUGUL, 2014 : 172).

La petite ville ocre n'est pas autant affectée par le conflit culturel que la grande ville dans *La Folie et la Mort*. Différents groupes ethniques y vivent, mais tout le monde maintient des croyances traditionnelles et animistes ; certains pratiquent en plus le christianisme ou l'islam. Ce syncrétisme religieux, très caractéristique pour les pays africains, indique une sorte de dilution du surnaturel dans le réel. Certains personnages utilisent la tradition à leur propre avantage, en exploitant la naïveté des autres. Pourtant, Sali, la protagoniste sénégalaise, reste à distance de ces croyances : en tant qu'étrangère, elle ne maîtrise pas suffisamment le contexte culturel dans lequel elle se trouve. Pour en citer un exemple : « Dans ce pays réputé et craint pour ses pratiques occultes, ces croyances tenaient une place

(Tokpa – une ville et un arrondissement au sud du Bénin ; Ouidah – une commune du Bénin et un centre du culte vaudou) ; l'allusion à Béhanzin, un roi du Dahomey (aujourd'hui Bénin) ; l'évocation des Gouns, peuple vivant dans la région de Porto-Novo ; et enfin l'utilisation dans le texte des traditions béninoises et des êtres surnaturels animistes (les zangbetos – chasseurs de nuit, qui veillent sur la communauté et chassent les sorciers et les mauvais esprits ; les legbas – divinités vaudoues qui gardent la frontière entre le monde naturel et surnaturel). Certaines de ces références sont expliquées par l'auteure dans les notes de bas de page.

capitale. Sali ne voulait pas y croire, mais elle avait secrètement peur ces temps-ci et elle pensa à l'horloge au hibou dans sa chambre » (BUGUL, 2014 : 95). L'attitude de l'héroïne devant les phénomènes qui l'entourent est ambiguë, d'autant plus qu'elle se retrouve peu à peu rejetée par sa belle-famille et isolée dans un milieu hostile.

La maison jaune et la rue où habite la protagoniste sont des espaces horribles. Sali se sent emprisonnée dans cette demeure : elle a l'impression que ses murs s'élèvent de plus en plus autour d'elle (2014 : 7). Cela rappelle la définition de l'espace fantastique en tant que « labyrinthe que nous ne pouvons survoler et qui nous emprisonne, qui nous ramène inexorablement à l'endroit que nous voulions fuir » (VAX, 1965 : 199). Sali n'est pas physiquement enfermée dans la maison jaune : elle la quitte souvent pour voyager. Cependant, cet espace constitue un exemple du monde fantastique qui se renferme autour de la victime, mettant en exergue sa solitude (VAX, 1965 : 209). La peur de Sali se manifeste plusieurs fois dans le texte :

Encore assise sur son fauteuil, Sali eut l'impression que les multiples murs de la maison jaune, les murs d'enceinte et ceux de sa chambre, se resserraient de plus en plus en grinçant. L'enfermement s'arrêta soudain dans un silence inquiétant. Au moment où elle pensait que tout était fini, ils se fissurèrent encore plus, se craquelèrent. Elle commença alors à avoir peur. Il eut à nouveau quelques instants de silence bientôt remplacé par des cliquetis de chaînes, des bruits de cadenas, de clés (BUGUL, 2014 : 83).

La maison jaune, même si elle constitue le seul abri de la protagoniste, est sans doute un espace anxiogène. Sali ne se sent en sécurité que sur le toit, d'où elle peut observer la rue. Quand elle n'éprouve pas de peur devant les phénomènes insolites, elle reste hésitante sur le caractère du surnaturel qui l'entoure :

Le manguier était planté au pied même du tronc de l'arbre du voyageur qui avait repris de la couleur et s'élançait de plus belle vers le ciel. Les deux arbres s'étaient entrelacés inextricablement et ils vivaient au même

rythme et avaient la même taille. Était-ce pour cela que le manguier était perturbé et portait les fruits en toutes saisons ? Ou bien, dans ce pays mystique où tout était prétexte à interprétation, était-ce un manguier qui servait de siège social ou de lieu de répit aux esprits maléfiques ? (BUGUL, 2014 : 94)

Sali se trouve dans une situation étrange : sa belle famille l'ayant rejetée sans lui donner d'explication, d'un côté elle se sent isolée dans ce pays étranger, malgré des années y passées, d'un autre côté, elle ne s'était jamais enracinée dans sa société d'origine, ce qui rend sa décision – partir ou rester – encore plus difficile. Ce sentiment d'incertitude qu'elle éprouve ne vient pas seulement de la maison jaune : c'est la rue qui l'angoisse avant tout. Dans *Cacophonie*, la source principale de l'ambiguïté est la rumeur : Sali ne comprend pas la raison de son isolement, parce que personne n'en parle devant elle. Selon GARNIER, « la rumeur n'a aucune raison de s'arrêter tant qu'un verdict infaillible ne vient pas la sanctionner » et elle « se nourrit de signes qui viennent confirmer son interprétation du réel » (1999 : 104, 105). La rue devient donc un espace encore plus horrifiant que la maison jaune. Sali « avait peur de cette rue qui la lorgnait, l'espionnait, la regardait à travers les murs, la sondait et lui murmurait aussi des menaces ». En sortant de la maison, la protagoniste « crut sentir des yeux invisibles qui l'épiaient, cachés dans les coins et les recoins de sa prison » (BUGUL, 2014 : 158, 88). La rue est anthropomorphisée, elle conserve toujours un élément d'hésitation : les yeux invisibles peuvent appartenir tout simplement aux voisins cachés, mais aussi aux esprits maléfiques. Cet élément d'hésitation se manifeste aussi quand Sali ne peut réellement sortir de la maison jaune en raison d'une dispute entre les voisins :

« Je vous ai vue tout à l'heure entrebâiller le grand portail. Vous voulez sortir ? C'est mieux d'attendre un peu. La rue est bloquée. Un deuxième Zangbeto est arrivé.

– Oui, je sais, mais que s'est-il passé ?

– C'est à cause de la dispute à la suite du décès d'un jeune homme. Il y a deux jours, il paraît qu'un jeune homme a été retrouvé sans vie. »

Ici, l'information était retraitée, retravaillée, rediffusée devant les maisons, sur les trottoirs, dans les cafétérias [...] (BUGUL, 2014 : 168-169).

Dans ce passage, Sali est emprisonnée dans la maison jaune à cause d'une rumeur, ainsi qu'en raison des croyances animistes. La mort du jeune homme est mystique : initié, un revenant parmi les vivants, il a été assassiné dans des circonstances mystérieuses. Les Zangbetos, quant à eux, veillent sur la paix et chassent les mauvais esprits. Ils sont membres d'une société de masques, à laquelle l'accès est strictement réservé aux initiés. Selon les croyances traditionnelles, ce sont des esprits, non pas des hommes, cachés sous leurs costumes de paille, vides à l'intérieur. Sali se trouve donc enfermée dans la maison jaune et emprisonnée dans une rue pleine d'apparences surnaturelles. Le conflit culturel qui cause son hésitation, outre la dissonance entre la tradition et la modernité, résulte également du fait que la culture béninoise n'est pas la sienne. En tant que non-initiée, Sali se sent mal à l'aise dans ce milieu : elle « ne sait exactement quelle signification attribuer aux signes de la nature qui sont pourtant porteurs de sens » (ABOSSOLO, 2015 : 107). N'ayant pas le soutien de sa belle-famille, elle n'a pas d'autre choix qu'hésiter devant les phénomènes qui l'entourent. La confusion de Sali est donc double : elle vit dans un monde de plus en plus hostile et mystérieux.

Le cadre spatial fantastique chez Ken Bugul rappelle donc deux concepts du néofantastique occidental : le « réel irréel » et l'« espace-phénomène ». Le manque de noms propres des villes dans *La Folie et la Mort* et *Cacophonie* éveille chez le lecteur un sentiment d'ambiguïté. Les espaces mentionnés demeurent à la fois situés dans le monde réel et indéfini, ce qui facilite l'apparition du surnaturel. De plus, la ville n'est pas une simple toile de fond : elle constitue une source importante de peur. Pareillement aux autres textes africains contemporains, l'espace urbain est chaotique, amoral et

nuisible aux personnages. En ce qui concerne le milieu rural, saturé de surnaturel, il peut être également porteur du fantastique du point de vue des héroïnes déchirées entre la tradition et la modernité.

3.2. Temps

Dans les textes africains, l'exploitation du temps dans la création du fantastique diffère de celle du fantastique classique français. Selon ABOSSOLO, tandis que chez les auteurs comme Mérimée et Maupassant, les phénomènes insolites se produisent surtout pendant la nuit, les écrivains africains exploitent dans la production du fantastique aussi bien la nuit que le jour (2015 : 110). Or, nous pouvons observer la même régularité dans le néofantastique occidental. Au dire de GADOMSKA : « En lisant un récit fantastique traditionnel, on attend l'apparition des fantômes à minuit, ce qui peut diminuer l'effet de surprise et, par-là, de peur. Le néofantastique qui se moque des règles tacites du genre, qui les renverse, les travestit, joue avec les clichés, et grâce à cet aspect "postmoderne" du jeu renouvelle sans cesse la matière textuelle, surprend et effraie plus le lecteur » (2012 : 40). Dans les œuvres de Ken Bugul, nous remarquons le même principe : l'insolite se produit pendant la nuit, mais aussi en plein jour.

Explorons tout d'abord le cadre emblématique du fantastique, celui de la nuit. Dans *La Folie et la Mort*, la description d'une nuit bien particulière renforce l'atmosphère d'épouvante tout au long du roman. Cette nuit est : « noire », « terriblement noire », « étrangement noire », « affreusement noire », « horriblement noire » (BUGUL, 2000 : 15, 21, 142, 143, 163). Comme le remarque BALANA (2012 : 6-7), la multiplication d'adverbes et le mode poétique du récit nous introduisent dans un univers angoissant. Cette nuit terriblement noire « avait fait taire la raison, fait étouffer des éclats

de rire, les contes chantés et dansés, au cours desquels les liens se tissaient dans les jeux d'allusion et d'illusion, de la vie et de la mort » (BUGUL, 2000 : 15). Il fait une nuit terriblement noire quand Mom Dioum part de son village natal pour subir le tatouage des lèvres et « mourir pour renaître ». Cette nuit effraie les villageois, qui « n'avaient pas osé faire l'amour de peur de jouir dans cette terrible noirceur, de peur de procréer des monstres » (BUGUL, 2000 : 36). La nuit est même appelée « magique » : sa noirceur hyperbolisée contraste avec les étoiles qui « brillaient de leurs milliers de feux, tremblotant comme des billes argentées dans le ciel » (BUGUL, 2000 : 22). La noirceur et l'épouvante de la nuit sont décrites de la même façon lorsque Yaw, le personnage onirique, est témoin du meurtre des jeunes garçons dans la forêt. C'est également pendant la nuit que le marché, où Fatou Ngouye a été brûlée vive, prend feu suite à un rituel effectué par un *bokonon* (féticheur). Seulement « la statue surréaliste » reste sur le marché pour l'éternité. Cette image de la nuit renforce l'effet d'épouvante et d'horreur.

Dans *Cacophonie*, la nuit est aussi présentée comme un moment favorable à l'incertitude, l'ambiguïté, l'hésitation. Le nom « Afrique » n'apparaît pas dans le texte : elle est désignée par l'expression « le continent clair-obscur ». Cette opposition binaire entre la lumière et l'obscurité peut représenter le contraste entre le bien et le mal, le rationnel et l'irrationnel. Sali se sent encore moins en sécurité quand la maison jaune est plongée dans l'obscurité :

Il faisait toujours chaud dans cette chambre malgré les deux grandes fenêtres. Il y en avait aussi une troisième, plus petite, qui lui faisait peur la nuit. Cette fenêtre avait été percée bien après et elle n'avait pas sa place dans la chambre. Elle occupait un coin, là au fond, vers la tête du lit et ressemblait à une meurtrière. C'était de là sûrement qu'elle était observée par un œil qui la guettait dans l'obscurité, quand elle avait cette sensation étrange dans le dos, quand sa nuque frémissait et qu'elle frissonnait (BUGUL, 2014 : 77-78).

Pendant la nuit, Sali n'arrive pas à trouver le sommeil : elle fait des cauchemars éveillés, en s'imaginant sa propre mort dans des circonstances terribles. Au coucher du soleil, la rue se calme, devient presque déserte. Cependant, elle ne dort pas : « derrière les fenêtres closes, dans les coins et les recoins, des yeux observaient tout, les yeux de la nuit, des yeux qui perçaient l'obscurité, des yeux de hiboux, de chouettes et de chats » (BUGUL, 2014 : 164). Cette image de la nuit est donc associée à l'ambiance de mystère et de peur : la nuit noire confond « les ombres des choses et des êtres » (BUGUL, 2014 : 146).

De même, la narratrice-protagoniste dans *De l'autre côté du regard* ressent la présence de sa mère et entend sa voix pendant la nuit. Ce phénomène l'effraie d'abord :

Une nuit, au cours d'une de ces pluies, j'eus l'impression d'entendre une voix.

C'était comme la voix de ma mère.

L'impression devint réalité et la réalité fit place à la panique.

C'était vraiment la voix de ma mère que j'entendais (BUGUL, 2003 : 1552-1554).

Plus tard, quand Marie s'habitue à ce phénomène insolite, sans savoir pourtant l'expliquer, elle attend que la voix de la mère revienne. À chaque fois, cela se passe grâce à l'eau de pluie. Puisque ce phénomène arrive pour la première fois pendant la nuit, il est encore plus confondant. Dans les trois romans analysés ci-dessus, la nuit semble donc renforcer l'incertitude des personnages et demeure porteuse « de la tension fantastique qui surgit du moment que l'individu est perplexe face aux nombreuses possibilités, voire réponses qui s'offrent à lui » (ABOSSOLO, 2015 : 110). Comme dans les textes classiques français, pendant la nuit il est plus difficile de décider entre le normal et l'irrationnel. Selon VAX, la nuit isole le personnage, en le renfermant dans sa peur (1965 : 196). D'après MALRIEU, si la plupart des récits fantastiques se déroulent durant la

nuît, « ce n'est pas seulement pour l'«atmosphère» ainsi créée, c'est parce que la nuit empêche de mesurer le temps. En s'enfonçant dans la nuit avec un mélange d'attirance et de crainte, le personnage pénètre avant tout dans le hors-temps » (1992 : 124). Chez Ken Bugul, c'est dans les ténèbres que certains êtres surnaturels se manifestent, comme la divinité Oro de *La Folie et la Mort*, qui brûle le marché afin de punir les coupables du meurtre de Fatou Ngouye.

Pourtant, les apparences surnaturelles ne sont pas réservées à la nuit. Même si l'image du jour, et surtout du matin, est plus positive dans les œuvres étudiées, elle n'exclut pas les sentiments d'hésitation et de peur. Dans *La Folie et la Mort*, le rituel du tatouage des lèvres dure du lever au coucher du soleil, dans une chaleur terrible. L'intensité de la lumière et de la chaleur semble correspondre à l'intensité de la douleur éprouvée par Mom Dioum :

Le soleil semblait traîner dans le ciel, toujours éclatant.
Ne savait-il donc pas qu'aujourd'hui, c'était un jour spécial ?
Ne savait-il pas qu'il fallait faire vite ?
Ne savait-il pas que tant qu'il serait là, le tatouage ne serait pas fini ?
(BUGUL, 2000 : 42)

Le soleil est « rouge et flamboyant comme le sang qui avait coulé des chairs de Mom Dioum » (BUGUL, 2000 : 43). Sa présence s'avère essentielle au rituel du tatouage des lèvres : ici, c'est la nuit qui apporte le soulagement et marque la fin de l'épreuve douloureuse. Le soleil symbolise la souffrance du processus d'initiation.

En ce qui concerne *Cacophonie*, le matin est le temps préféré de Sali, comme des autres personnages autofictifs buguliens. Au début de la journée, elle aime se promener dans la petite ville ocre et écouter les cloches de l'église Notre Dame de Lourdes, « qui chassaient, disait-on, les esprits maléfiques de la nuit, pour céder la place à l'archange bienfaiteur chargé de déposer, chaque matin devant leurs portes le destin de ceux qui se levaient tôt » (BUGUL, 2014 : 8). L'hésitation de la narratrice est marquée par l'expression

« disait-on » qui la distancie des croyances locales, mélangées aux religions monothéistes. Sali « noyait son mal-être dans ces matins bleus et c'étaient là les seuls instants où elle se sentait un peu mieux » (BUGUL, 2014 : 87). La rue, beaucoup plus sereine le matin, devient un espace moins anxiogène.

Cependant, en plein jour, l'image de la rue change. Il y a des querelles, des conversations, la cacophonie des voix. C'est à ce moment-là que les rumeurs atteignent leur apogée et que la protagoniste se sent le plus isolée. Sali préfère rester à la maison jaune que se laisser observer par la rue :

À la fenêtre, pendant la journée, Sali évitait de se faire remarquer en inclinant la disposition des persiennes, mais elle n'était pas sûre qu'on ne devinait pas sa présence. Dès qu'elle sentait un regard s'orienter dans sa direction, elle reculait d'un pas ou deux (BUGUL, 2014 : 123).

La nuit est un moment favorable aux êtres surnaturels invisibles, la rumeur se répand pendant la journée. En face de la maison jaune, les voisins et les vendeuses « avaient les dossiers de presque chaque passant, à défaut, ils allaient enquêter, fouiller, questionner, pour leur en confectionner et, régulièrement, ils y ajoutaient de nouveaux éléments » (BUGUL, 2014 : 147). Chaque passant est « décortiqué » et personne ne peut passer inaperçu. En ce qui concerne les êtres surnaturels, la présence des Zangbetos pendant la journée effraie les habitants de la rue, puisqu'ils ne sortent habituellement que la nuit. En passant à côté du deuxième Zangbeto, les gens, « animés d'un sentiment de crainte, [...] lui jetaient un regard furtif en se demandant ce qui avait bien pu se passer pour que deux Zangbetos soient là, en plein jour » (BUGUL, 2014 : 159). Cependant, ils y sont indéniablement, ce qui prouve que la nuit n'est pas nécessaire à leur apparition.

Dans *De l'autre côté du regard*, c'est l'eau de la pluie, et non le moment de la journée, qui importe pour l'apparition du phénomène. Cette pluie matinale est une pluie bienfaisante, qui réconcilie l'être

avec la nature, avec la création et avec lui-même (BUGUL, 2014 : 457). La voix de la mère s'entend sous l'eau de pluie : la protagoniste découvre finalement qu'elle peut la faire venir, indépendamment de l'heure.

Nous concluons alors qu'il est difficile d'affirmer que l'un de ces régimes – nocturne ou diurne – soit consacré exclusivement au surnaturel et soit plus favorable à la création du fantastique. Pour reprendre les propos d'ABOSSOLO : « La réalité suprasensible et surnaturelle qui complète le niveau sensible et empirique de la vie peut se manifester de jour comme de nuit. Finalement, la production des phénomènes étranges et surnaturels n'obéit à aucune logique temporelle stable et définitive » (2015 : 120). Tout peut donc apparaître à tout moment. Denis MELLIER évoque le concept de *hic et nunc* – ici et maintenant – en rappelant que « toute prise de distance que produit un univers trop éloigné de celui du lecteur ou une représentation trop invraisemblable, détruit le fantastique en le naturalisant » (2000 : 16). Des lieux banals ainsi qu'un cadre temporel ordinaire sont donc typiques pour l'écriture fantastique.

Chez Ken Bugul, nous observons certains phénomènes exclusivement pendant la nuit ou le jour ; cependant, comme dans le cas des Zangbetos et de la voix de la mère revenante, le temps ne joue pas de rôle primordial dans leur apparition. L'espace fantastique bugulien est décrit d'une façon réaliste : nous y retrouvons des références culturelles et géographiques. En même temps, le surnaturel y est bien présent et s'interpénètre avec le réel. Le cadre spatio-temporel, ordinaire et réaliste, est donc similaire à celui du néofantastique occidental. Le fantastique est créé non seulement par le temps et l'espace, mais aussi par l'hésitation de certains personnages devant les phénomènes insolites qui les entourent. Dans le sous-chapitre suivant, nous nous pencherons sur leurs réactions à l'irrationnel et sur leurs caractéristiques en tant que personnages fantastiques.

4. Phénomènes fantastiques

Après avoir analysé le cadre spatio-temporel fantastique, il est nécessaire d'examiner les phénomènes dont la nature est ambiguë pour le personnage. Nous avons déjà remarqué que dans les textes africains, les sentiments d'hésitation et de peur résultent souvent du « conflit culturel » entre la tradition et la modernité, voire du contact avec une autre culture africaine, étrangère pour la protagoniste. D'après MALRIEU, « le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contraction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement » (1992 : 50). Ainsi, pour commencer notre analyse, nous devons d'abord définir le phénomène fantastique et établir ses catégories.

Nous nous servirons de la définition proposée par MALRIEU. Selon lui, le phénomène fantastique n'est « qu'expression concrète, ou la matérialisation des aspirations, des fantasmes ou des angoisses du personnage » (1992 : 99). Nous pouvons en tirer deux conclusions. Premièrement, que la notion du « phénomène fantastique » regroupe les objets et les figures anxiogènes de différents types, ainsi que les troubles mentaux comme les hallucinations, la folie, les rêves insolites. Deuxièmement, que la nature du phénomène concret dépend souvent du personnage : ces deux entités restent inextricablement liées.

Dans la culture occidentale certains motifs, comme le vampire ou les altérations spatio-temporelles, sont généralement considérés comme fantastiques, alors que dans la littérature africaine la question n'est pas si évidente. En parlant de la création du fantastique, Louis VAX énumère plusieurs « constances » sur lesquelles s'édifie notre univers quotidien : « les êtres vivants sont tangibles et visibles, il n'y a pas de communication extrasensorielle, l'homme est homme,

l'animal animal, les morts ne reviennent pas » (1965 : 174). La rupture de l'une de ces constances éveille un sentiment d'incertitude et de peur, en créant ainsi le fantastique. Cependant, les constances citées ci-dessus ne s'appliquent pas à l'univers traditionnellement africain : elles appartiennent au monde occidental. En Afrique, les êtres invisibles, les revenants, le contact avec les morts ainsi que les métamorphoses passent pour des phénomènes tout à fait normaux. Selon ABOSSOLO : « L'évocation du mort, du dieu invisible ou de l'ancêtre n'a rien de surprenant ou de scandaleux. Ces êtres qui agissent simultanément dans le monde visible et dans le monde invisible participent à la vie quotidienne des vivants. Le sorcier, le devin, le mort, le dieu, l'ancêtre et le guérisseur font partie de la vie de tous les jours » (2015 : 130). ABOSSOLO ajoute encore que « la familiarité avec l'être surnaturel dans les textes africains n'exclut pas qu'on parle de peur » (2015 : 133). Les personnages peuvent avoir peur du mauvais sort ou d'une punition ; pourtant, pour eux, le surnaturel ne cause pas de rupture avec l'ordre établi du monde.

Par conséquent, dans notre analyse nous retenons le critère de l'hésitation du personnage sur la nature du phénomène, afin de déterminer son caractère fantastique, merveilleux ou étrange. Pour étudier les phénomènes fantastiques, nous les divisons en deux catégories. La première comprend les phénomènes d'ordre physique, à savoir les êtres, les phénomènes atmosphériques, les personnages-phénomènes et les corps fantastiques. La seconde inclut les phénomènes d'ordre psychique – la folie et la mort – caractéristiques pour la littérature fantastique, qui acquièrent un sens nouveau dans le contexte bugulien.

4.1. Phénomènes fantastiques d'ordre physique

Dans les romans analysés, nous retrouverons différents êtres qui éveillent un sentiment d'hésitation chez les personnages. Pour

reprendre les propos de MALRIEU, « [l]e caractère inquiétant du phénomène résulte précisément du fait que son aspect ou son comportement demeure toujours dans les limites du réel possible, sinon du quotidien. Ce qui différencie d'abord le phénomène merveilleux du phénomène fantastique, c'est que celui-ci ne saurait être identifié immédiatement comme tel » (1992 : 81). Chez Ken Bugul, les phénomènes fantastiques d'ordre physique seront des êtres et des personnages, dont la présence déstabilise la vie de la protagoniste.

Le premier exemple d'un tel phénomène est le chat : un être ambigu par excellence. Dans *Cacophonie*, le cadre spatial reste anxiogène et menaçant, comme nous l'avons constaté dans le sous-chapitre précédent. Cet espace héberge des êtres situés entre le réel et le surnaturel, tels que les deux Zangbetos qui maintiennent l'ordre dans la rue. Pourtant, l'être le plus maléfique est le chat de Sali : un animal qui lui fait peur et qui la mord avec violence. Les habitants de la rue connaissent ce chat, lui attribuent des pouvoirs surnaturels et veulent le tuer. Sali elle-même semble y croire :

« Ce chat ce n'est pas un chat, c'est une personne ! », disait à chaque fois le gardien. Sali voulait s'en débarrasser et elle lui en avait parlé, mais il lui fallait d'abord connaître celui ou celle qui se dissimulait sous son pelage.

Était-ce quelqu'un qui lui en voulait ?

Le mari-revenant ?

Non ! Il ne lui en voulait pas, sinon il ne l'aurait pas épousée officiellement à la veille de sa mort (BUGUL, 2014 : 124).

Le motif du chat maléfique est connu dans le fantastique occidental : c'est une créature magique, capable de se métamorphoser et associée au diable. Ces animaux mystérieux ont toujours éveillé la curiosité et la peur : surtout les chats qui se comportaient d'une manière étrange. Comme le rappelle Louis VAX, c'est en chattes que se métamorphosaient les sorcières. Selon le critique, « [d]ans la littérature fantastique, l'horreur qu'inspire le chat n'est que la

réplique subjective de la menace qu'il représente. [...] La conscience fantastique est ambivalente, attachée à l'horreur qui lui répugne, acharnée à distiller le dégoût pour en tirer un plaisir pervers » (1965 : 66). Le chat de Sali se comporte d'une manière imprévisible : il l'attaque, lui fait peur, tandis que d'autres fois, il fait la sieste avec elle. L'attitude de Sali envers le chat n'est pas claire non plus : elle le craint et elle veut s'en débarrasser, mais elle essaie aussi de comprendre son comportement mystérieux. Elle se demande si la chatte aïeule, l'arrière-grand-mère de l'animal diabolique, n'a pas été tuée par des voisins pour ensuite être mangée. La famille Fantodji d'en face de la maison jaune croit qu'« avec les yeux d'un chat, on pouvait percer le secret des sorciers et, avec sa tête, dévier leurs stratagèmes » (BUGUL, 2014 : 155). Sali se doute que l'animal se venge de la mort de son aïeule. Dans la littérature occidentale, un motif pareil se fait apercevoir dans *The Squaw* de Bram Stoker (1893), où un chat harcèle un personnage qui a tué un chaton. Le motif du chat – créature possédant des pouvoirs surnaturels demeure donc universel, commun à la culture africaine et occidentale. Cette image du félin reste ancrée dans l'imaginaire collectif. Le chat de Sali est personnifié :

Le chat actuel, lui, était vraiment étrange : pas de câlins, pas de chocolat, pas de chasse à souris. Ce chat c'était « quelqu'un ». Le gardien en était de plus en plus convaincu. Il n'arrêtait pas de le répéter. Le chat en voulait aussi au gardien. Celui-ci avait révélé à Sali qu'un soir, lui-même qui se faisait passer pour un dur de dur, avait eu très peur ! Le chat l'avait fixé avec des yeux qui n'étaient pas ceux d'un chat, mais ceux de quelqu'un qu'il aurait reconnu s'il avait pu soutenir ce regard (BUGUL, 2014 : 156).

Le chat est alors un phénomène insolite pour Sali : il représente la menace qui l'entoure dans la maison jaune, dans la rue, dans la petite ville ocre. Cependant, il fait également peur aux autres personnages. Tout le monde est du même avis sur sa nature maléfique

et ambivalente. L'animal symbolise aussi le dilemme de Sali, emprisonnée dans la maison jaune : partir ou mourir ? À la fin du roman, quand elle se décide à sortir enfin de cette impasse, le chat disparaît de son entourage. C'est le gardien qui le donne à quelqu'un d'autre :

« Quand je suis arrivé avec les gens, j'ai poussé le battant du grand portail et le chat était là derrière. Il n'a pas fui. Il est resté à les regarder, comme s'il les attendait. Ils ont ouvert leur sac, et c'est le chat lui-même qui y est entré, sans résistance. Je vous ai dit que ce chat est quelqu'un. Il est parti, c'est fini ».

Sali ne savait pas si elle regrettait ou non le départ du chat. Non, finalement, elle ne regrettait plus rien ! (BUGUL, 2014 : 192)

Il n'est pas clair si le chat a été tué, mais son départ coïncide avec un moment décisif dans la vie de Sali : sa libération. L'animal, représentant la menace et l'hostilité de la rue, disparaît juste avant que la situation de l'héroïne change. Même si le chat ne semble pas être une hallucination, sa nature est ambiguë. Le lecteur doit décider lui-même si le chat était un animal ordinaire ou bien une « personne », donc une créature aux pouvoirs surnaturels. L'hésitation du personnage persiste aussi : Sali est laissée seule avec ses doutes.

Le deuxième phénomène d'ordre physique est la mère revenante, le motif surnaturel principal dans *De l'autre côté du regard*. Comme nous l'avons mentionné auparavant, Marie entend la voix de sa mère sous l'eau de pluie, ce qui l'effraie, puisqu'elle n'a jamais parlé à des êtres invisibles. Puis, Marie découvre que sa mère ne se manifeste qu'à travers la pluie et l'eau. ABOSSOLO rappelle que : « L'univers de l'eau en Afrique se présente ainsi comme un réservoir des richesses ancestrales, un lieu de conjonction entre le naturel et le surnaturel, le visible et l'invisible » (2015 : 90). La protagoniste hésite entre l'explication rationnelle et surnaturelle de ce phénomène, mais après la panique initiale, sa mère ne lui fait plus peur. Pour Marie, son apparition est l'opportunité de revivre son enfance et de se sentir aimée.

Dans ce cas, l'effet fantastique est créé par un phénomène physique, atmosphérique – la pluie. La voix de la mère revenante constitue un exemple de phénomène novateur, premièrement en raison de son caractère bienfaisant et deuxièmement parce que sa fonction principale est de parler à la protagoniste. D'après MALRIEU, « [l]e phénomène regarde et ne parle pas. Expression d'un autre mode de représentation, le conte de fées repose au contraire sur la parole » (1992 : 96). Cette distinction classique entre le phénomène fantastique et merveilleux ne s'applique pas à l'œuvre bugulienne. La mère revenante parle et l'effet fantastique se réalise aussi par le biais du langage. À chaque fois, la voix de la mère se fait d'abord entendre chantant une berceuse en wolof, ce qui produit un effet d'irruption. La berceuse, destinée aux enfants, ouvre et clôt le roman, ce qui souligne son importance. C'est ainsi que la mère revenante établit une communication avec Marie de l'autre côté du regard :

Ayo néné
Néné néné touti
Touti touti béyo
Ayo néné
Néné lo di dioy ?
Sa yaye demna Saloum
Saloum gnati neg la
Gnantel ba di wagne wa
Wagne wa wagnou Bour la
Bourba bouru Saloum...⁶ (BUGUL, 2003 : 11–18).

Selon Thierno Boubacar BARRY, dans ce passage, « les répétitions s'enchaînent sur la sonorité et présupposent l'improvisation et

⁶ « Ayo bébé / Bébé petit bébé / Petit petit béyo / Ayo bébé / Pourquoi pleures-tu bébé ? / Ta mère est partie au Saloum / Il y a trois cases au Saloum / La quatrième est la cuisine / La cuisine est celle du Roi / Le Roi est le Roi du Saloum... » (traduit par l'auteure : BUGUL, 2003 : 11-19). Le Sine-Saloum, d'où vient Ken Bugul, est une région située au nord de la Gambie et au sud de la Petite-Côte au Sénégal.

donnent la cadence. En plus des répétitions, l'oraliture se révèle aussi par l'architecture du discours. Ce dernier est retranscrit avec une fantaisie motivée par le souci d'évocation » (2016 : 383). Le langage poétique et l'oralité dans les œuvres de l'écrivaine ont déjà été objet d'études. D'après Christian ANIHOU, « dans la langue littéraire de Ken Bugul il s'observe de toute évidence une rupture artistique des structures des codes de communication du français et du wolof. Dans les restes de cette rupture alors, l'auteur se permet de naviguer au gré des émotions de ses narratrices pour former sa propre langue à elle » (2017 : 25). Pour analyser l'écriture de Ken Bugul, ANIHOU utilise le concept de glissement littéraire, qui, comme chez Roland Barthes, consiste à procéder par fragments et mosaïques d'idées (2017 : 31). Ce mélange des genres et des styles, ainsi que l'introduction des termes et passages en wolof, renforce l'effet fantastique. D'après ABOSSOLO, un tel langage hybride résulte de la rupture entre la tradition et la modernité. Les éléments en wolof, les expressions traduites et les calques introduisent le lecteur dans le monde magico-religieux. De plus, ABOSSOLO fait remarquer la perplexité du lecteur qui, en lisant un roman, se heurte aux compositions métissées, proverbes, chansons, contes et légendes. Cela installe un doute dans son esprit : « il ne peut qu'être embarrassé, ne sachant plus si les œuvres qu'il lit sont des romans, des nouvelles, des contes ou des légendes » (2015 : 266). Chez Ken Bugul, la berceuse traditionnelle, que la protagoniste connaît depuis son enfance, remplit la même fonction.

Le troisième phénomène d'ordre physique que nous analysons regroupe les féticheurs et les sorciers, gardiens de la magie traditionnelle. Leur présence, normale pour certains personnages, éveille un sentiment d'hésitation chez les autres. Tandis que le féticheur sert d'intermédiaire entre le monde naturel et surnaturel, le pouvoir du sorcier est maléfique. Dans le contexte occidental, le motif de la « malédiction d'un sorcier qui entraîne une maladie épouvantable et surnaturelle » est mentionné par Roger CAILLOIS (1966 : 36-39)

et apparaît par exemple dans *La Marque de la bête* de Rudyard Kipling. Selon Joseph KERHARO, « la croyance au sorcier et en ses maléfices est toujours bien ancrée dans les différentes couches des populations sénégalaises et, de même que dans les autres régions africaines, il est considéré comme étant essentiellement un mangeur d'âmes et un jeteur de sorts. On le dit multiforme, car il est capable de se dépouiller de son enveloppe charnelle, de se métamorphoser en animal, de voler la nuit » (1975 : 14). Il ajoute également qu'on ne connaît les activités secrètes d'un mangeur d'âme que par les manifestations qui en résultent : troubles de la possession, empoisonnement, dépérissement physique et mort.

Dans *De l'autre côté du regard*, Marie se fait soigner d'une toux par un féticheur, Alpha Sow, qui « ne prescrivait rien, ne conseillait rien, sans faire d'abord une *vision* » (BUGUL, 2003 : 336). Selon lui, elle est victime d'une mangeuse d'âme :

- Tu as mangé de la viande avec une personne de sexe féminin.
- C'était en mangeant cette viande que cette personne voulait voler ton âme.
- Cette personne de sexe féminin qui était avec toi, est une mangeuse d'âme.
- Elle avait envoyé de l'air avec le morceau de viande.
- Tu as eu de la chance, l'air envoyé avait été bloqué par le morceau de viande.
- Si cet air était entré en toi, en faisant le tour de ton corps tu en mourrais (BUGUL, 2003 : 337-342).

Le féticheur est capable de découvrir la raison de la toux grâce à ses pouvoirs surnaturels. Marie doit se soumettre à un rituel pour soigner la toux : se laver trois fois avec un remède-prière, préparé par Alpha Sow. Elle suit tous les conseils, sans se poser de questions sur la nature du rituel. La même chose peut être observée dans *Cacophonie*, où est décrit un rituel à Ouidah, une ville béninoise, chez un vieux féticheur. Comme dans *De l'autre côté du regard*, le rituel

mystérieux consiste en une ablution. De plus, il y a un enterrement symbolique, des entailles du corps et l'application d'une poudre noire et piquante. Sali ne comprend pas le guérisseur, puisqu'elle ne parle pas sa langue : elle ne peut qu'observer ses gestes et obéir. Ce même mécanisme est visible aussi chez Mom Dioum, qui se fait tatouer les lèvres pour retourner dans sa société d'origine et échapper au décret du Timonier, prononcé pour la tuer. Nous pouvons remarquer l'attitude réservée du narrateur par rapport à la tatoueuse :

La célèbre Tatoueuse augmenta la flamme bleuâtre de sa lampe tempête, se dirigea vers une malle et sortit un gros bagage qu'elle défit en prononçant des paroles inaudibles. Les paroles et les mots prirent du rythme et devinrent comme des chants et elle continuait à débiller son gros bagage. Elle en sortit des cornes entourées de tissu dont on pouvait presque deviner la couleur rouge, des pots en fer fermés, des petits sacs en tissu, deux morceaux d'étoffe [...]. Elle sortait les choses une à une en psalmodiant.

On aurait dit une magicienne.

Mom Dioum la regardait en silence, assise sur le rebord d'un lit en bois (BUGUL, 2000 : 31).

La gradation et l'incertitude, traduites par les expressions « paroles inaudibles », « comme des chants » et « on pouvait presque deviner », soulignent le caractère mystérieux du rituel. Mom Dioum y assiste sans un mot, sans comprendre à quoi servent tous les objets cachés dans le gros bagage. Elle obéit tout simplement à la tatoueuse, « comme un enfant » (BUGUL, 2000 : 32). La narratrice, quant à elle, reste circonspecte par rapport au rituel. La phrase « On aurait dit une magicienne » exprime sa perplexité et son hésitation.

En ce qui concerne la célèbre tatoueuse, la description de ce personnage est liée au quatrième phénomène analysé : le corps fantastique. LATTRO explique comment le jeu avec la monstration cause la peur du lecteur : dans le corps de la tatoueuse, tout est démesuré, exagéré, hyperbolisé. Selon ses dires : « Le narrateur offre un descriptif curieux dont le souci de réalisme est poussé hors de

ses limites : “grosse, géante”, une femme aux gros bras, aux grosses cuisses, aux grosses mains, avec une tête tressée et parsemée d’amulettes de toutes sortes, en somme un corps massif et intrigant » (2012 : s.p.). La monstration, le « surdire », est une technique dans la poétique fantastique qui s’oppose à la suggestion et à l’indicible. Pour générer un sentiment de peur, « les textes s’attardent sur des détails terribles, des moments horribles, et peinent à retranscrire la totalité ou la cohérence du phénomène » (PRINCE, 2015 : 67). MELLIER ajoute qu’« [e]n régime fantastique, le langage rencontre sa limite expressive qui se voit débordée par l’intensité de l’expérience. [...] L’hyperbole porte non seulement sur les attributs du monstre, mais également affecte l’énonciation » (2000 : 38). Comme le remarque LATTRO, la narratrice se sert de la monstration et de l’hyperbolisation pour décrire le corps de la tatoueuse, mais aussi celui de Fatou Ngouye brûlée vive sur le marché, et celui de Mom Dioum, défigurée en raison du tatouage inachevé. L’héroïne, jadis une jeune femme à la bouche sensuelle, devient « méconnaissable » avec sa lèvre inférieure immense qui tombe sur sa poitrine « comme une bavette » (BUGUL, 2000 : 124). D’après LATTRO, « [c]ette comparaison sévère compromet l’enjeu du réel, corrompt le code de l’herméneutique et structure dans le récit une isotopie fantastique qui délite le récit du réel vers l’irréel. De fait, cette corporalité évoque une chose horrible qui par sa laideur et son énormité crée à la fois une situation d’ambiguïté et d’effroi analysables comme un paradigme fantastique » (2012 : s.p.). Mom Dioum, condamnée à la honte éternelle, est devenue elle-même un monstre : ce sont les autres qui ont maintenant peur d’elle.

Après avoir analysé les exemples cités ci-dessus, nous pouvons conclure que chez Ken Bugul, le fantastique est créé par des phénomènes qui appartiennent à la vie réelle, mais qui en même temps jouent avec l’insolite et avec l’effrayant. Le chat, la mère revenante, les sorciers, les féticheurs et les personnages au corps déformé éveillent un sentiment d’angoisse et d’incertitude chez le lecteur. Ils

constituent une manifestation externe de l'ambiguïté éprouvée par les personnages. Comme le remarque Nathalie PRINCE, « [l']un des motifs que privilégie le fantastique est celui de l'objet qui devient sujet » (2015 : 91). Les phénomènes fantastiques d'ordre physique dans le romanesque bugulien sont montrés explicitement au lecteur, qui ne doute pas de leur caractère insolite. Cependant, comme le dit VAX : « Le vrai monstre est diffus, le monstre c'est le roman tout entier, il nous guette derrière une épithète ou au détour d'un paragraphe. Il est tout cela, il n'est rien que cela ; c'est une apparence, [...] une promesse d'apparence qui se manifeste et s'épuise dans la succession des promesses d'apparence... » (1965 : 114).

Ainsi, après avoir étudié les manifestations externes et concrètes de la peur, nous nous pencherons sur le monde interne des héroïnes pour analyser les phénomènes fantastiques d'ordre psychique.

4.2. Phénomènes fantastiques d'ordre psychique

Parfois, le phénomène surnaturel n'est pas physiquement présent : c'est dans le psychisme du personnage que le fantastique se crée. Cela introduit encore plus de doutes, puisque le lecteur ne peut jamais être sûr si le phénomène soit réel ou non. Selon GADOMSKA, le fantastique clinique, autrement appelé le fantastique psychique ou d'ordre psychique, « se distingue par l'intériorisation de l'expérience insolite. Les angoisses du héros sont dans la première phase intériorisées pour réapparaître plus tard à l'extérieur sur un mode hallucinatoire. Les visions, les fantasmes, les hallucinations se substituent alors au phénomène surnaturel traditionnel » (2012 : 11). Elle ajoute également que la folie du héros n'est qu'une des interprétations possibles du récit (cf. GADOMSKA, 2012 : 11). À son tour, Ken Bugul joue avec les motifs de la folie, de l'onirisme et de la mort, en nous introduisant dans un monde où la frontière entre le réel et le surnaturel reste floue.

4.2.1. Folie

Le titre même du roman *La Folie et la Mort* fait penser au fantastique. L'incipit établit l'ambiance du récit : « Tout est fiction et imaginaire / Nous faisons les fous seulement / Pour nous amuser / Avec ou sans raison ». L'expression « faire le fou » désigne plutôt « se donner en spectacle », ce qui implique le choix conscient de se comporter d'une façon bizarre. Or, la folie et les troubles mentaux sont habituellement perçus comme des phénomènes venant de l'inconscient, qui ne dépendent pas de notre volonté. Dans *La Folie et la Mort*, ce motif est constamment exploité. Après le décret du Timonier, tout le monde fait attention de « ne pas se prendre pour un fou ». Il y a des fous qui raisonnent et des fous qui ne raisonnent pas. Après le tatouage inachevé, Mom Dioum, semblable à un monstre, doit faire un choix :

Elle savait qu'elle n'était pas folle.

Et là, elle savait qu'elle était considérée comme folle, qu'elle avait l'apparence d'une folle. Elle serait considérée comme folle, partout. Donc, il n'y avait plus de résistance.

Elle était obligée d'accepter sa folie.

Elle allait vivre avec la folie.

Ou bien était-elle réellement folle ?

La nuance allait la sauver et nous sauver.

Le décret parlait des fous qui raisonnaient et des fous qui ne raisonnaient pas.

Le décret n'avait pas parlé des vrais fous.

Donc Mom Dioum avait fait son choix :

La vraie folie (BUGUL, 2000 : 134).

Il est évident que l'héroïne n'est pas vraiment folle : elle ne choisit cet état que pour échapper à la mort à cause du décret. Jonathan Russel NSANGOU parle de la folie « comme [d']un choix sociopolitique de révolte contre un environnement devenu pathologique » (2015 : 88). Mom Dioum n'a pas pu subir l'épreuve douloureuse,

grâce à laquelle elle aurait obtenu une nouvelle vie et serait devenue quelqu'un d'autre. Pour cette raison, il n'y a plus de place pour elle dans la société. Elle choisit ce que Papa Gueye appelle « la folie sage », qui est une représentation ironique de la sagesse, une folie simulée qui est posée comme un masque (cité par JOSLIN, 2010 : 341). L'héroïne est consciente des mécanismes du système totalitaire dont le centre est le Grand Timonier : pour échapper à la mort, elle est obligée de « faire la folle ». Cette dimension sociale de la folie a déjà été remarquée par plusieurs chercheurs, parmi eux Philippe BRENOT qui constate : « Il est bien fou celui qui offense les règles de la morale, du bien penser et de la société. Contrairement à l'hôpital général où l'admission relevait toujours d'un diagnostic médical, l'entrée à l'hôpital psychiatrique semblait, il y a encore longtemps, dépendre d'un critère plus social que clinique, puisque y étaient admis, outre les malades mentaux, tous ceux délinquants, éthyliques, toxicomanes ou vagabonds dont le comportement gênait l'ordre social » (1997 : 28). La tendance à utiliser la folie comme un moyen politique plutôt que dans le cadre des maladies mentales est bien visible dans les romans africains, puisque leur action se passe dans des sociétés déséquilibrées, dysfonctionnelles, pleines de contradictions. Ainsi, après avoir « choisi la folie », Mom Dioum se retrouve-t-elle dans un hôpital psychiatrique sans savoir comment elle y est arrivée. D'après NSANGO, une telle folie constitue un acte de rébellion contre le système. De plus, il argue que la folie dans le roman analysé n'est jamais un phénomène isolé, mais plutôt socio-culturel. Pour reprendre ses propos : « quand bien même elle serait considérée comme une maladie, celle-ci n'aurait sa réalité et sa valeur de maladie qu'à l'intérieur d'une culture qui la reconnaît comme telle. Le décret du Timonier sur les fous qui raisonnent et sur d'autres qui ne raisonnent pas, distillé à longueur de journée par la radio, fonctionne comme un jeu avec pour objectif principal la mise à l'écart de ceux qui ne font pas le jeu de l'ordre dominant » (2015 : 103).

Fatou Ngouye, l'héroïne violée par un policier et engrossée par un prêtre, représente le même cas. Brutalement arrachée à son village natal et mise dans des conditions de violence extrême, elle devient vulnérable et muette. Son seul plaisir est d'écouter sa petite radio. Quand ses traumatismes surgissent à la surface, elle est réduite au silence et prise pour une folle. D'après la propriétaire de la maison où elle habite, il est difficile de reconnaître un fou, car les fous se comportent comme des personnes « normales ». Elle conseille donc à Fatou Ngouye de rester vigilante :

- Écoutez, il ne faut pas ameuter le quartier. Vous savez par ces temps difficiles avec le décret, il ne faut pas qu'on vous dénonce comme une folle ou vous allez être tuée. Même si vous êtes malade, même si vous avez des problèmes, ce qui est courant de nos jours et même banal, faites attention, car tout est mieux que la mort. De nos jours c'est l'une des choses les plus banales aussi.
- Se faire tuer.
- Par décret.
- Donc ressaisissez-vous et comportez-vous normalement même si vous êtes une folle qui ne raisonne pas (BUGUL, 2000 : 107).

La situation de Yaw est semblable, mais encore plus dangereuse : quand il apprend la vérité sur le massacre des enfants dans la forêt sacrée, les autres villageois veulent le tuer en disant : « Il est devenu fou, attrapez-le » (BUGUL, 2000 : 148). Déjà condamné à mort, il n'a pas vraiment de choix : il est « obligé » de choisir la folie. Sauvé par un prêtre, il est amené à la capitale et mis dans un hôpital psychiatrique. Diagnostiqué par un médecin de cet établissement, Yaw lui raconte les événements horribles dont il a été témoin ; puis il commence à rire, à chanter et à danser. Il assume donc entièrement son rôle du fou, même s'il est sain d'esprit. La folie devient un moyen de survivre.

Cependant, l'interprétation de la folie en tant que phénomène social ne suffit pas pour rendre compte de la polyvalence et de la

profondeur de ce motif dans les romans buguliens. L'histoire de Yaw est tout à fait vraisemblable ; et pourtant, comme nous l'avons déjà mentionné dans le chapitre précédent, il est un personnage onirique, sorti du rêve de Mom Dioum. Les deux personnages se rencontrent ensuite dans le même hôpital psychiatrique et se mettent en couple. Nous apprenons simplement que « [p]our Yaw, une nouvelle et dernière vie venait de commencer. / Quand le rêve de Mom Dioum venait de se terminer. » (BUGUL, 2000 : 166). En voyant « le personnage principal de son rêve » apparaître devant elle en chair et en os, Mom Dioum ne se pose pas de questions. En revanche, le lecteur, quant à lui, reste hésitant tout au long du roman devant les phénomènes inexplicables, tels l'apparition de Yaw dans la « vraie vie » de Mom Dioum ou le corps brûlant de Fatou Ngouye⁷. Cette hésitation au sens todorovien du terme est porteuse de fantastique, puisque le choix n'est jamais fait entre les explications rationnelle et irrationnelle du phénomène surnaturel.

L'aspect personnel de la folie, résultant toutefois du rejet social, peut également être observé dans *Cacophonie*. Sali a l'impression de devenir folle dans la maison jaune, sa prison. Pareillement à Mom

⁷ Certains chercheurs parlent de la « folie du texte » bugulien dont la structure est censée décontenancer le lecteur. D'après NSANGOU, « [l']espace multidiscursif met en relief une polyphonie linguistique et une "narration labyrinthique" qui traduisent une absence de normes, donc une certaine folie. On a l'impression que l'esthétique licencieuse et peu "fiable" [...] n'est rien d'autre que l'écho du manque de lucidité des personnages » (2015 : 96). Selon JOSLIN, qui interprète ce roman en se référant à l'esthétique néo-baroque, « in *La Folie et la mort*, madness is simulated in the very form of the text, which often refuses logical narrative structures, thereby rendering in abstraction the effect of non-rational subjectivity and re-producing an immediate sensory impression akin to that of cinematic representation » (2010 : 16 [dans *La Folie et la Mort*, la folie est simulée dans la forme même du texte qui refuse souvent des structures narratives logiques, rendant ainsi de manière abstraite l'effet d'une subjectivité non-rationnelle et reproduisant une impression sensorielle immédiate semblable à celle d'une représentation cinématographique (trad. A.S.)]). La « folie » du texte est visible dans le rythme saccadé, les phrases courtes, les éléments hybrides des genres différents (le fantastique, le merveilleux, l'étrange).

Dioum, elle fait des rêves étranges, qui deviennent réalité : sa visite chez le guérisseur béninois, décrite d'une façon très réaliste, fait partie d'un rêve :

Sali voulut se lever. En vain ! Elle était comme arrachée à son fauteuil. [...] Elle étouffait. Brusquement, elle eut l'impression de sortir d'elle-même et d'être emportée par le chauffeur de taxi et une femme qu'elle ne connaissait pas. C'était le matin, de bonne heure, elle ne voulait pas être emportée mais elle était incapable de résister. Devant ses cris et ses refus, le chanteur vantait les exploits du Vieux qui habitait du côté de Ouidah et énumérait les miracles qu'il avait accomplis (BUGUL, 2014 : 185).

Après ce « voyage étrange », Sali se retrouve de nouveau dans sa chambre et souffre d'une hypertension artérielle, à cause de laquelle elle « faillit rester paralysée ». Le motif de la paralysie, fréquent dans *Cacophonie*, se réfère dans la plupart des cas à une paralysie du choix, puisque Sali n'arrive pas à décider de partir ou de rester dans la maison jaune. Néanmoins, parfois il signifie également une paralysie physique. C'est la technique, mentionnée par TODOROV, où l'expression figurée est comprise dans son sens propre (1970 : 83–84). Les murs autour de Sali montent de plus en plus : l'étau se resserre (cf. BUGUL, 2014 : 18). Plus tard, elle n'est vraiment pas capable de sortir de la maison à cause des deux Zangbetos.

Le même procédé est visible dans le cas de son « double ». Au début du roman, nous apprenons que depuis le départ de sa mère, Sali « s'était forgé un personnage double, un personnage avec un masque devant et un masque derrière » (BUGUL, 2014 : 14). Ensuite, à la fin du récit, elle fait une ablution purificatrice et l'existence du double prend un sens propre. Pour reprendre les propos de la narratrice : « Quand elle fit passer l'eau sur sa tête du front à la nuque, elle fit tomber le masque de derrière » (BUGUL, 2014 : 189). D'après Nathalie PRINCE, « il n'y a pas d'idée de double sans celle d'une dissolution de la réalité objective du monde et le fantastique, postulant le surnaturel, se fonde sur l'hypothèse d'un double de ce monde-ci »

(2015 : 93). TODOROV, à son tour, rappelle qu'historiquement, la rupture des limites entre matière et esprit était considérée comme la première caractéristique de la folie. Selon lui, « [l]a multiplication de la personnalité, prise à la lettre, est une conséquence immédiate du passage possible entre matière et esprit : on est plusieurs personnes mentalement, on le devient physiquement » (1970 : 122). L'idée du double rompt également avec la constance que « [c]haque moi est lié à un organisme, chaque organisme humain à un moi » (VAX, 1965 : 174). Denis MELLIER est d'avis que la confrontation avec le double peut résulter de la libération du personnage. D'après lui : « Il convient d'abandonner à l'homme que l'on n'a pas été les formes inactualisées de la vie, pour aboutir à la conscience de son présent et à l'acceptation du bonheur possible » (2000 : 59). Dans le cas de Sali, le personnage double avec « un masque devant et un masque derrière » résulte de son manque d'identification avec les autres, ainsi que du manque d'enracinement dans les cultures béninoise et sénégalaise. En faisant tomber les masques, elle sera enfin capable d'être elle-même.

4.2.2. Mort

La mort est un motif emblématique de la littérature fantastique. La nature insolite des phénomènes classiques occidentaux, comme le vampire, le fantôme, le revenant ou le loup-garou, se base sur l'effacement des frontières entre le monde des vivants et celui des morts. VAX rappelle que le thème de la mort est central dans l'expérience humaine : « La psychologie classique qui voit dans la crainte des morts une manière d'être de la conscience des vivants, un sentiment qu'elle projette sur le cadavre et que le cadavre lui renvoie, se livre à une reconstitution intellectuelle et abstraite du vécu » (1965 : 32). Nathalie PRINCE ajoute que « la peur et l'écriture de sa propre mort apparaissent comme les sujets les plus prisés du fantastique et permettent l'expression des horreurs les plus intimistes » (2015 : 83).

Certes, la mort en soi est un phénomène physique. Cependant, sa nature peut aussi s'avérer ambiguë : dans la littérature fantastique, la frontière entre la vie et la mort n'est pas toujours clairement établie. La mort définie comme un phénomène d'ordre psychique traduirait donc l'hésitation des personnages qui ne sont ni morts ni vivants. Chez Ken Bugul, la mort n'est pas toujours crainte et ne marque pas toujours la fin de l'existence humaine. Elle peut être violente, mais aussi libératrice.

Comme nous l'avons déjà mentionné, dans *La Folie et la Mort* les personnages ont le choix entre la folie – la soumission au système, et la mort – la rébellion. En évoquant Achille Mbembe, historien et politologue camerounais, Isaac JOSLIN utilise le terme « l'économie de la mort » pour parler de la situation politique dans les États post-coloniaux. Il dit : « Mbembe details how the physical bodies of private citizens are not only subject to coercion [...], but can even be, if they are deemed a threat to the established order, sacrificed on the public execution post as a memorial inscription and demonstration of the rule of absolute power, the "commandment" »⁸ (2010 : 186). Cela est exactement le cas de Mom Dioum, condamnée à mort par le Grand Timonier. Dans le régime de ce pays africain, la vie d'un individu n'a aucune valeur : celui qui trahit le système peut être tué sans aucune conséquence. Joseph Paré, sémioticien littéraire de Burkina Faso, parle de la « zombification » dans la littérature post-coloniale (cité par JOSLIN, 2010 : 186). Le terme est utilisé au sens figuré : les « zombies » signifient « des gens qui n'ont pas d'opinions, d'idées, de vœux, de souhaits, d'envies, de désirs » (BUGUL, 2000 : 229). Soumis au pouvoir absolu du dictateur, le peuple n'a de choix autre que celui entre la folie et la mort.

⁸ Mbembe précise que les corps physiques de simples citoyens sont non seulement soumis à la contrainte, [...] mais qu'ils peuvent même, s'ils sont considérés comme une menace à l'ordre établi, être sacrifiés au poteau public d'exécution en tant qu'inscription commémorative et démonstration de la règle absolue, du « commandement » [trad. A.S.].

En choisissant « la vraie folie », Mom Dioum échappe donc à son sort et reste en vie, mais quand elle raconte son histoire à Yaw, il l'assassine :

- [...] pourquoi l'as-tu tuée ?
 - Il le fallait, dit Yaw avec sérénité.
 - Comment il le fallait ? demanda le médecin.
 - Mom avait choisi la mort, poursuivit-il.
 - Elle te l'avait dit ? continua le médecin.
 - Non, mais je savais que c'était la mort qu'elle avait choisie.
- Elle n'avait pas d'autre choix.
Mais elle n'arrivait pas à l'exprimer, à le dire, elle n'arrivait pas à le vouloir vraiment (BUGUL, 2000 : 228).

Yaw reste absolument convaincu que son acte a aidé Mom Dioum qui avait voulu « mourir pour renaître ». Il refuse d'appeler cela un meurtre : selon lui, « [i]l faut assassiner le peuple pour que le système se désintègre » (BUGUL, 2000 : 229). Yaw prend la décision de mettre fin à la vie de Mom Dioum dans un moment particulier : après avoir écouté son histoire et après lui avoir fait l'amour. Cela fait penser au roman *Beloved* de Toni Morrison (1987), dans lequel une mère tue sa fille de deux ans afin de lui épargner la vie d'esclave. Homi BHABHA (2001 : 29–54) rappelle que le meurtre y devient un acte contre le système inhumain et contre la propriété du maître. Au dire d'Elizabeth Fox-Genovese, historienne américaine, cette vision de l'infanticide menait « les plus désespérés à penser qu'en tuant un bébé qu'ils aimaient, ils le réclamaient en quelque sorte comme le leur » (cité par BHABHA, 2001 : 52). Les arguments de Yaw paraissent identiques : morte, Mom Dioum n'est plus la victime du système. L'assassinat est juxtaposé à un acte d'amour : Yaw étrangle son amante de toutes ses forces « comme s'il l'étreignait dans un baiser violent » (BUGUL, 2000 : 227). Il faut également remarquer qu'après avoir commis le meurtre, Yaw chante une chanson de l'initié de son pays Vassari. Le narrateur l'explique ainsi : « Un initié

devait terrasser une bête./ Voilà, il venait de terrasser la bête.» (BUGUL, 2000 : 227). Ce passage ambigu peut concerner Mom Dioum, considérée comme un monstre avec son visage déformé. Pourtant, l'article défini « la » suggère plutôt la référence au système totalitaire décrit dans le roman : en tuant Mom Dioum, Yaw fait un choix libre dans un pays où personne ne peut décider de rien. C'est la seule décision que Yaw soit capable de prendre, puisqu'il a été lui-même condamné à mort par ses compatriotes. Peu après le meurtre de Mom Dioum, pendant la conversation avec le médecin, il est assassiné par un inspecteur d'État du Timonier. Tout le monde se met alors d'accord que sa mort a été « un regrettable accident » (BUGUL, 2000 : 231). Ces deux facettes de la mort dans le roman – acte rebelle d'un côté et condamnation de l'autre – introduisent un sentiment de confusion et d'ambiguïté. De plus, il ne faut pas oublier que Mom Dioum est tuée par Yaw – un personnage sorti de son rêve. Confronté à la « folie » du texte, le lecteur reste donc écartelé entre le rationnel et l'irrationnel.

Nous pouvons également retrouver l'image de la mort libératrice dans *Cacophonie*. Cependant, le caractère surnaturel de ce phénomène y est plus visible. Sali est confrontée à sa propre mort comme si elle était une autre (PRINCE, 2015 : 83). Or, le récit brise la constance vaxienne que « [t]out homme est voué à mourir » (VAX, 1965 : 174), ce qui introduit le fantastique. Dans *Cacophonie*, la mort et le décès ne sont pas des synonymes : ils restent deux phénomènes bien différents.

Pour échapper à sa prison – la maison jaune – Sali veut se déclarer décédée. Cette décision marque un moment décisif dans sa vie. Elle y réfléchit dans un monologue intérieur, contradictoire et plein d'hésitation :

Je vais me déclarer décédée.

Que dis-tu ?

Tu veux te déclarer morte alors que tu n'es pas morte.

Je ne vais pas mourir, je vais me déclarer décédée.

Te déclarer décédée ?

Mais où vas-tu le faire ?

À la mairie, bien sûr !

Mais n'est-ce pas un médecin légiste qui doit constater la mort d'abord ?

Écoute, il ne s'agit pas de mort, mais de décès. Ce n'est pas pareil. Le médecin légiste ne parle pas de mort, mais de décès. Dans un pays où les morts ne sont pas morts, comment peut-on déclarer quelqu'un mort ? Je serai décédée mais je ne serai pas morte (BUGUL, 2014 : 129).

Ce passage, mis en italique, se distingue du reste du texte. Les deux voix dans la tête de Sali essaient de se mettre d'accord sur une idée qui paraît absurde : déclarer son propre décès à la maire de la petite ville ocre. La protagoniste évoque « les morts qui ne sont pas morts » ; pourtant, cette fois-ci, nous sommes censés le comprendre dans un autre contexte que la « zombification » et « l'économie de la mort » des États postcoloniaux. Puisque les revenants font partie intégrante de la société et communiquent avec les vivants, le décès ne marque pas la fin de leur existence. C'est sur cette conviction, contradictoire pour un lecteur occidental, que Sali fonde la solution à ses problèmes : elle veut être décédée pour commencer à vivre, pour être enfin elle-même, pour se débarrasser de son fardeau et de son corps physique. Sali ne peut pas mourir, car elle n'a pas encore vécu. Elle dit : « *Je ne veux pas mourir avant de faire connaissance avec cet autre qui est en moi, cet autre que j'ai ignoré, avant de le voir avec la lumière de l'œil* » (BUGUL, 2014 : 129). Elle veut alors abandonner ses masques, son double. Sali cherche à « *commencer à sur-vivre* ». Le tiret indique qu'il ne s'agit pas ici d'un simple prolongement de l'existence, mais plutôt d'être au-delà de la vie sur terre, dans une autre dimension. En outre, la deuxième voix de ce monologue intérieur – celle qui pose les questions – demeure rationnelle. Sali doit donc justifier sa décision devant elle-même. Cette polyphonie révèle la double nature de la protagoniste, intensifiée par l'évocation de tous ceux « qui ne veulent plus d'elle », ce qui constitue la référence au nom de plume de l'auteure, Ken Bugul.

Plus loin dans le roman, nous apprenons que le décès de Sali a eu réellement lieu : en sortant de la maison jaune, la protagoniste se fait écraser par une voiture. Comme dans le cas de Mom Dioum, qui décide d'abord de mourir pour renaître, et puis est tuée par Yaw, la décision de Sali induit sa mort par accident. Ce processus reste identique chez les deux personnages. Après le tatouage des lèvres inachevé, Mom Dioum choisit la vraie folie : alors finalement, c'est Yaw qui prend la décision à sa place. De même, à un certain moment, Sali n'a plus besoin de se déclarer décédée, puisqu'elle désire seulement être libre et partir de la ville ocre. Peu de temps après, l'accident mortel a lieu. Cela fait penser au destin et au pouvoir de la parole : une fois la décision prise, il devient impossible de faire marche arrière. Néanmoins, la fin de la vie de Sali est entourée de mystère. Elle est décédée, mais pas morte. En laissant son corps et ses masques derrière elle, la protagoniste s'envole vers ses racines.

Les quatre dernières pages du roman s'avèrent remplies d'images symboliques. Sali fait un voyage, un rituel de son pays d'origine, puis une ablution dans les eaux de l'océan. Le rituel du Ndeup⁹, une danse purificatrice, y joue également un rôle important. Au dire de Christian АННОВ : « Le décès sans mort qui a été le lot de Sali à la fin du récit est l'aboutissement du Ndëp, la purification du sujet dansant qui devient un être nouveau » (2017 : 57). Ensuite, la protagoniste choisit un nom « parmi les quatre-vingt-dix-neuf mystiques », c'est-à-dire parmi les quatre-vingt-dix-neuf noms d'Allah dans l'Islam sunnite. Ce nom est Salam (la Paix), Salimata, Salimatou, Salamatou, Sala, Salamata, Sali. Le lecteur apprend ensuite que la protagoniste avait soixante-six ans : ce chiffre, significatif pour la tradition judéo-chrétienne, est aussi la valeur numérique du nom d'Allah en numérologie. Cela s'accorde avec la déclaration qu'avait faite Sali auparavant : « *Nous sommes Dieu* », « *Dieu existe parce que j'existe !* » (BUGUL, 2014 : 129). Ainsi, Dieu et Sali deviennent une

⁹ Cf. p. 25. Puisque le terme en question n'est pas d'origine française, son orthographe peut varier en fonction de la source.

seule et même personne. La conversation entre eux ressemble au monologue intérieur précédent. Sali apprend que sa belle-famille la rejetait en raison de la rumeur selon laquelle elle recevait un amant dans la maison jaune. Pourtant, le lecteur reste plongé dans l'incertitude jusqu'à la fin même du récit – l'excipit prend la forme d'une accumulation de questions purement rhétoriques¹⁰ :

- Et qui a pu raconter cela ?
- Enfin, ce n'était pas vraiment quelqu'un !
- C'est quoi alors ?
- Votre imagination !
- Mon imagination ?

Là où mon imagination était allée, la réalité l'avait dépassée (BUGUL, 2014 : 200).

L'hésitation du lecteur ne se termine pas avec la fin du récit : il demeure encore plus confus. Nous ne sommes pas sûre si ce dialogue fasse partie de la réalité, du rêve ou bien résulte de la folie du personnage. Il est intéressant de remarquer que l'adjectif possessif « votre » devant « imagination » peut se référer à Sali, mais aussi au lecteur. Dans la dernière phrase du roman, la focalisation change aussi : la narration s'effectue à la première personne. Cet excipit ambigu fait naître le sentiment d'incertitude : le fantastique persiste, puisque la dimension surnaturelle de la mort n'est pas clairement expliquée. Selon GADOMSKA, « cette ambiguïté finale, qui consiste en coexistence dans le récit de plusieurs interprétations possibles dont aucune n'est privilégiée, est bien caractéristique du néofantastique » (2012 : 56).

Nous voyons donc que certains phénomènes fantastiques buguliens, physiques (comme le chat) ou d'ordre psychique (comme le rêve) ressemblent aux thèmes du fantastique occidental. Ces phénomènes éveillent le sentiment d'hésitation ou de peur chez les person-

¹⁰ Rappelons que ce procédé est emblématique du récit elliptique et de la technique du non-dit.

nages. Pourtant, ils ne sont pas toujours purement maléfiques : la présence de la mère revenante dans *De l'autre côté du regard* s'avère bienfaisante pour la protagoniste. D'autres phénomènes, tels que la mort et la folie, doivent être analysés dans le contexte de la réalité postcoloniale, caractéristique pour le roman africain.

5. Héroïnes fantastiques

Après avoir étudié les objets et les phénomènes fantastiques, il est nécessaire de vérifier si les personnages des trois romans analysés ci-dessus peuvent également être classifiés comme fantastiques. Dans le présent sous-chapitre, nous nous concentrons sur les héroïnes suivantes : Marie de *De l'autre côté du regard*, Mom Dioum de *La Folie et la Mort*, et enfin Sali de *Cacophonie*. Nous analyserons d'abord leurs traits de caractère et leur situation sociale, afin d'estimer si elles adhèrent au modèle du personnage fantastique. Ensuite, nous préciserons la nature de leur hésitation devant le surnaturel, pour mettre en relief les similarités et les différences entre le fantastique occidental et africain.

5.1. Traits fantastiques des personnages buguliens

Plusieurs études occidentales ont été consacrées au personnage fantastique. Selon Louis VAX (1965 : 66–67), il existe deux types de ce personnage. Le premier, appelé « essentiellement » fantastique, est soit un personnage anxigène (comme le double ou le fantôme), soit constitue le résultat des troubles mentaux d'un autre héros. Le deuxième type n'est qu'« accidentellement » fantastique. Chez GADOMSKA, il demeure « ancré dans la réalité, son existence est objective, n'est jamais mise en doute, il ne peut pas être conçu comme le fruit d'une hallucination, d'une vision, ou bien d'une intrusion du surnaturel » (2012 : 50). Quant à MALRIEU, il les nomme respecti-

vement « le phénomène » (1992 : 81–110) et « le personnage » (1992 : 52–74). Par conséquent, dans les trois romans buguliens analysés dans le présent chapitre, Yaw, la mère revenante, les sorciers et les féticheurs sont les exemples de personnages essentiellement fantastiques ou bien des phénomènes, déjà étudiés dans le sous-chapitre précédent. Nous nous penchons maintenant sur les personnages accidentellement fantastiques : réels, ordinaires, confrontés au surnaturel. En comparant leurs traits distinctifs avec ceux des personnages fantastiques selon les théories occidentales, nous montrerons à quel point les protagonistes buguliennes adhèrent à ce modèle-là.

Premièrement, dans le fantastique traditionnel, ainsi que dans le néofantastique occidental, le personnage est presque toujours un homme. D'après GADOMSKA, « [t]rès rares sont les cas où le rôle du personnage est joué par la femme qui incarne beaucoup plus souvent le phénomène fantastique » (2012 : 51). Chez Ken Bugul, la situation est exactement contraire : les trois protagonistes des romans analysés sont des femmes. Dans *La Folie et la Mort*, c'est Yaw qui sort du rêve de Mom Dioum : ainsi, les rôles traditionnels du personnage et du phénomène s'inversent. Grâce à cette perspective, novatrice pour l'écriture fantastique, le lecteur perçoit le surnaturel du point de vue d'une femme.

Deuxièmement, le héros fantastique typique est anonyme. Nous ne trouverons pas dans le texte ni la description détaillée de son aspect physique, ni la spécification de ses traits de caractère. Cela s'applique aussi à la protagoniste de *La Folie et la Mort* : Renée Mendy-Ongoundou, journaliste et auteure sénégalaise, rappelle que le prénom de la protagoniste, « Mom », est générique et signifie en wolof tout simplement « elle » ou « lui » (cité par AZODO, 2009b : 230). L'héroïne représente l'image d'une jeune femme africaine ordinaire dans la période d'après-indépendances : maîtrisarde, donc diplômée sans emploi, elle cherche du travail en vain, obligée d'« échanger ses charmes » contre un emploi temporaire (BUGUL, 2000 : 27). Après avoir habité en ville, elle est déchirée

entre deux mondes – la tradition et la modernité. Son histoire est donc presque banale, ressemblant au vécu des milliers d'autres jeunes femmes dans la même situation. Son aspect physique avant le tatouage des lèvres est aussi très vaguement décrit. Hormis sa bouche sensuelle, le seul trait distinctif mentionné, le lecteur n'apprend rien sur son apparence. Dans l'annonce radiophonique, elle est définie comme « *Une jeune femme d'une certaine corpulence, d'un certain âge, d'un certain teint, d'un certain teint noir plutôt, sans cicatrice aucune, ni tatouage, ni balafres* » (BUGUL, 2000 : 226). D'après Ada Uzoamaka AZODO, la quête de Mom Dioum symbolise la situation de l'Afrique contemporaine avec toutes ses contradictions (2009b : 250).

En ce qui concerne Marie et Sali, ces deux personnages sont plutôt autofictifs – leurs expériences rappellent le vécu de l'auteure. Le lecteur apprend alors leurs prénoms, leur passé, leurs relations familiales. Par les expériences qui se répètent : le départ de la mère, l'école coloniale, le manque d'enracinement dans la famille, la naissance d'une fille, les voyages, etc., l'auteure construit le même type de personnage, reconnaissable pour le lecteur de ses romans. Les héroïnes de *Cacophonie* et *De l'autre côté du regard* ne remplissent donc pas le critère de l'anonymat.

Le troisième trait, qui concerne les trois protagonistes, est la solitude. Selon Joël MALRIEU, le protagoniste fantastique est caractérisé par trois types d'isolement : social, affectif et intellectuel (1992 : 56–59). Comme l'explique GADOMSKA : « Replié sur son monde intérieur, le personnage s'isole volontairement de la société qui souvent l'ennuie, à laquelle il se croit supérieur du point de vue intellectuel ou bien il est rejeté par cette société elle-même pour son comportement bizarre lié aux manifestations, extérieures et/ou intérieures du phénomène » (2012 : 52). Regardons maintenant si ce schéma est applicable aux personnages buguliens analysés.

Commençons par l'isolement social. D'après VAX, l'aventure fantastique est le plus souvent une aventure solitaire : elle constitue une

négarion de la communauté humaine (1965 : 207). Les personnages autofictifs buguliens se trouvent toujours rejetés par leurs sociétés et leurs familles. C'est ainsi que Marie parle d'elle-même :

Moi qui avais vécu la plus grande partie de ma vie sans les miens !

Sans communication, sans complicité.

Sans vécu, sans histoire commune.

Une famille à laquelle j'appartiens, mais qui n'est pas vraiment ma famille (BUGUL, 2003 : 195-196).

Même après être rentrée dans son village natal, Marie se sent à l'écart des siens. Sans mari ni enfants, elle ne compte pas dans la communauté. Ayant désespérément besoin de se réintégrer et de comprendre ses traumatismes, Marie commence à entendre la voix de sa mère morte. Sali partage son expérience de solitude : elle se retrouve soudainement rejetée par sa belle-famille sans comprendre pourquoi. Sa confusion est traduite dans le passage suivant : « Pourquoi un à un les membres de la belle-famille qu'elle considérait comme sa famille s'éloignaient-ils ainsi d'elle ? Qu'avait-elle fait qu'il ne fallait pas faire, ou qu'avait-elle dit qu'il ne fallait pas dire ? » (BUGUL, 2014 : 23). La protagoniste se met alors à contempler son propre décès et à « jouer à cache-cache » avec tout le monde. En ce qui concerne Mom Dioum, elle n'est rejetée par la société qu'après l'épreuve inachevée du tatouage des lèvres. Ressemblant à un monstre, obligée de choisir « la vraie folie », l'héroïne est condamnée à l'isolement :

Mais que toi qui avais fui la ville et qui étais venue te réfugier au village, qui avais voulu retrouver tes origines, ton appartenance, toi qui voulais faire une autre vie, toi qui voulais appartenir à une autre société, une société qui t'aurait récupérée, avec d'autres valeurs, toi qui voulais y croire, tu n'avais pas pu supporter ce tatouage que tu avais choisi toute seule et tu t'es enfuie, par lâcheté, par manque de courage. [...]

Ah Mom Dioum c'était terrible !

Tout le village était effondré (BUGUL, 2000 : 118).

Les trois héroïnes cherchent à recouvrer leurs origines pour ensuite se trouver rejetées par leurs sociétés et leurs familles. Il faut également remarquer que dans chacun des cas, l'apparition du phénomène fantastique est précédée par l'isolement social du personnage. La solitude des protagonistes constitue à la fois le résultat et la source du phénomène.

Pour les personnages autofictifs, l'isolement affectif remonte à leur enfance, à l'abandon par la mère. Depuis cet événement traumatique, Marie cherche l'amour maternel. Elle ne compte pas dans sa société d'origine, puisqu'elle n'a pas de mari ni d'enfants (BUGUL, 2003 : 500). Jeanne-Sarah DE LARQUIER remarque le vocabulaire enfantin de la narratrice dans *De l'autre côté du regard* : en décrivant les membres de sa famille, Marie utilise des mots comme « méchante ». De plus, d'après la chercheuse, le mélange des temps et des modes traduit la difficulté pathologique de la protagoniste à se libérer du passé. Par exemple, dans le passage : « Je voulais que ma mère fasse attention à moi. / Je voulais que ma mère s'occupât de moi » (BUGUL, 2003 : 353–354), le saut du subjonctif présent au subjonctif imparfait marque la façon dont le présent et le passé restent enchevêtrés dans l'esprit de la protagoniste (cf. LARQUIER, 2009a : 129). Au retour de la mère revenante, Marie lui cache la mort de sa nièce Samanar :

Voilà que pour la première fois de ma vie j'allais me venger.

J'allais me venger de ma nièce Samanar.

Je ne dirai pas à ma mère que Samanar était morte.

Là je tenais ma mère à moi, pour moi.

Ma mère morte m'appartenait désormais (BUGUL, 2003 : 3240–3242).

Les pulsions de vengeance traduisent le désespoir de l'héroïne qui veut reconstruire sa relation avec sa mère et revivre son enfance. Le même type d'isolement affectif est visible chez Sali. Dans *Cacophonie*, nous retrouvons des lamentations identiques, les souvenirs répétitifs de l'abandon, narrés pourtant à la troisième personne :

« Dans ses moments de regrets, elle pensait qu'à l'époque, elle aurait pu être récupérée. Hélas ! Sali s'était glissée dans une faille produite au cours de ses premières années de la vie où les sensations et les émotions s'engouffrent par tous les pores » (BUGUL, 2014 : 57). Cette émotivité, percevable dans les deux discours, montre que les traumatismes de l'enfance influencent toujours le présent des protagonistes.

Dans le cas de Mom Dioum, son isolement affectif est visible pendant l'épreuve du tatouage des lèvres : « Mom Dioum était venue seule ici. Ainsi elle n'avait ni cousine, ni sœur, ni amie pour lui "taper doucement sur la poitrine" » (BUGUL, 2000 : 37). Les tapes légères sur la poitrine de la fille tatouée constituent une partie du rite : leur but est d'apaiser la douleur. La solitude de Mom Dioum est d'autant plus digne d'admiration que les autres filles viennent habituellement à cette épreuve avec leurs familles. La Tatoueuse, elle aussi, admire le courage de la protagoniste qui subit ce rite extrêmement douloureux à l'insu des siens. Mom Dioum n'en parle à personne : elle n'évoque ce rite qu'à la fin du récit, pendant la conversation avec Yaw. Ce fait nous semble significatif : le personnage onirique, sorti du rêve de l'héroïne, demeure son seul confident. En assumant l'explication rationnelle du phénomène de Yaw, nous pouvons donc soupçonner que Mom Dioum, à cause de sa solitude, se crée elle-même un lien affectif.

Enfin, regardons le cas de l'isolement intellectuel. Même si les protagonistes ne s'isolent pas forcément de la société – c'est leur communauté qui les rejette – elles analysent constamment leurs vies et se sentent supérieures aux autres. Cela s'applique surtout à Marie et à Sali – deux personnages autofictifs. GADOMSKA évoque le repliement maladif du héros fantastique sur lui-même et sur son psychisme, en rappelant que « le personnage solitaire se plaît à analyser de manière détaillée ses états de conscience » (2012 : 53).

Ayant étudié et voyagé, les protagonistes se sentent plus éduquées et intelligentes que leurs compatriotes. Marie ne ressemble pas à ses

sœurs aînées, tombées enceintes ou mariées très tôt. De même, Sali ne partage pas le sort de toutes les autres jeunes femmes : elle se révolte et prend ses propres décisions. Voyons le passage suivant : « elle s'était refermée sur elle-même comme une huître bretonne, en se réfugiant dans la métaphysique et en s'accrochant fébrilement à tout, avec désespoir » (BUGUL, 2014 : 75). Son indépendance l'empêche d'appartenir à un groupe. Comme Marie, elle joue le rôle d'une femme émancipée, en manipulant et en séduisant les hommes. Au Bénin, elle se croit exceptionnelle et se réfugie derrière son statut d'étrangère et d'intellectuelle (BUGUL, 2014 : 166–167). De façon similaire, Mom Dioum n'appartient ni à la ville, ni au village. À l'hôpital psychiatrique, elle reste consciente de sa situation et saine d'esprit :

Quand elle s'est rendu compte dans quel état ces traitements la mettaient, elle réalisa qu'il ne fallait pas qu'elle sombre dans la folie bête. Entre se faire passer pour une folle et devenir folle, il y avait une différence » (BUGUL, 2000 : 179).

Les trois héroïnes se rendent compte de leur solitude. Parfois, elles la choisissent elles-mêmes, car la société ne les comprend pas. Qui plus est, elles ne cessent d'analyser leurs propres émotions. Chez ce type de personnage, la manifestation du phénomène fantastique devient plus probable.

En caractérisant les personnages fantastiques, il est également nécessaire de se pencher sur un autre élément important : leur chute finale. GADOMSKA rappelle que la majorité des textes fantastiques se termine d'une manière néfaste pour le protagoniste, incapable de vaincre le phénomène tout-puissant (2012 : 60). Pourtant, dans les romans buguliens analysés, cet aspect demeure plus complexe, puisque le phénomène fantastique n'est pas toujours nocif pour le personnage.

En ce qui concerne Mom Dioum, elle est tuée par Yaw après qu'elle lui a raconté son histoire. La mort de la protagoniste peut

alors être perçue comme sa chute : en tant que personnage rebelle, elle est éliminée du monde géré par le Grand Timonier. Cependant, comme nous l'avons déjà établi plus tôt, Yaw prétend qu'il « fallait » la tuer : il le fait par amour. En outre, Mom Dioum n'a plus vraiment de choix, puisqu'elle se trouve déjà dans un hôpital psychiatrique. Raconter son histoire signifie être sincère, donc arrêter de « faire la folle ». Dans ce contexte, la mort de la protagoniste ne signifie pas nécessairement sa chute, mais plutôt sa libération.

Nous nous heurtons au même problème en analysant le cas de Sali, écrasée par une voiture. L'héroïne est décédée, mais pas morte : cette différence, soulignée plusieurs fois dans le roman, influence aussi l'interprétation de ce phénomène. Le décès marque tout simplement la fin de la vie avec « un masque devant et un masque derrière ». En se débarrassant de sa forme physique, la protagoniste n'est plus obligée de répondre aux attentes d'autrui : elle peut se sentir libre, voyager dans l'espace, récupérer son esprit. N'ayant jamais vécu, Sali n'est pas capable de mourir : c'est après son décès qu'elle se sent vraiment libre. Paradoxalement, même si elle cesse d'exister physiquement, son décès ne signifie pas sa chute : il marque le début de sa vie en vérité.

Enfin, dans *De l'autre côté du regard*, le phénomène fantastique n'est pas nocif pour l'héroïne, bien au contraire. Grâce au retour de sa mère morte, la protagoniste peut satisfaire ses besoins affectifs d'enfant. Marie n'est pas en danger : la manifestation de sa mère la fait hésiter, mais sa présence s'avère bienfaisante. Le caractère de ce phénomène est donc novateur : au lieu de mener l'héroïne à la chute, il lui permet de se développer et de retrouver la paix.

Nous observons donc que les protagonistes fantastiques buguliennes, peu nombreuses dans les romans analysés, ne remplissent pas tous les critères du héros fantastique définis dans la littérature occidentale. Cela nous suggère que le fantastique bugulien est novateur, puisque les protagonistes analysées sont des femmes et le phénomène fantastique n'entraîne pas forcément leur chute.

5.2. Nature de l'hésitation fantastique

Le dernier aspect analysé dans le chapitre consacré aux personnages fantastiques dans les romans buguliens sera la nature de l'hésitation éprouvée par les personnages face au phénomène. En étudiant *De l'autre côté du regard*, Farida BOUALIT utilise les expressions « je sais bien, mais quand même » et « croire un peu » pour exprimer l'attitude ambivalente de la narratrice-protagoniste face au surnaturel. Pour reprendre ses propos : « “Croire un peu”, énoncé-embryon on ne peut plus adéquat du fantastique, est l'attitude permanente que la narratrice adopte dans tout le roman à l'égard de tous les phénomènes socioculturels en rapport avec le surnaturel » (2012 : 8). Cette attitude de réserve et d'incertitude permanente sera visible chez les protagonistes des romans autofictifs. Leur approche du surnaturel est également liée à leur identité. D'un côté, en raison du départ de la mère, elles n'ont pas été initiées à la vie traditionnelle. L'école coloniale, suivie de l'émigration en Europe, constitue une rupture avec leur société d'origine. D'un autre côté, en Occident elles sont perçues comme des Africaines, des Autres, et la mentalité occidentale ne leur convient pas complètement. Nous dirions que les protagonistes autofictives buguliennes vivent dans un état d'hésitation permanent, parce qu'elles se trouvent toujours entre deux ou plusieurs mondes. Dans ce cas, leur approche du surnaturel résulte d'une quête identitaire dans les sociétés occidentale et africaine.

C'est donc cet écartèlement entre les cultures sénégalaise et occidentale qui sera la source de l'hésitation de Marie. Ce type de personnage, d'après ABOSSOLO, est séduit à la fois par le modernisme et la tradition : il fait partie de « ceux qui agissent selon les lois cartésiennes mais qui se heurtent aux réalités traditionnelles qui bafouent la norme rationaliste » (2015 : 134). Marie n'est pas ignorante : elle connaît les traditions de son pays d'origine, mais elle n'est pas enracinée dans sa propre culture. Éduquée à l'occidentale, ayant passé plusieurs années à l'émigration, elle garde une attitude

réservée face au surnaturel. Ces distance et incertitude sont visibles à plusieurs reprises. Quand elle est guérie par Alpha Sow, le voyant, Marie conclut : « Quelques jours plus tard, je ne toussais plus. / Que fallait-il comprendre ? / Je me disais que je ne devais pas avoir ce genre de réflexion. / L'essentiel était que j'étais guérie. / Ma mère s'était occupée de moi. » (BUGUL, 2003 : 361–363). Elle choisit de ne pas se poser de questions sur la nature du rituel. Cette attitude est également liée à son désir de réintégrer sa société d'origine et de retrouver sa mère : pour cela, Marie est obligée d'accepter l'ordre traditionnel des choses. De même, elle « croit un peu » aux djinns : des êtres invisibles dont son père aurait connu le langage puisqu' « il réglait les litiges entre les djinns et les humains » (BUGUL, 2003 : 811). Son hésitation entre la tradition et la modernité est visible surtout au retour de sa mère revenante :

Après la panique, je continuai à trembler.
Bien que je me sentis rassurée et un peu contente.
Moi qui avais toujours rêvé de parler avec les invisibles !
Là, j'étais comblée !
Je pouvais donc parler avec ma mère qui était morte.
Non, elle n'était pas morte, m'avait-elle dit. [...]
J'avais un peu peur.
Comment pouvait-elle me parler ?
N'était-elle pas morte et enterrée ?
Était-elle réellement enterrée ? (BUGUL, 2003 : 1562–1568)

La protagoniste éprouve des émotions contradictoires : la peur et la joie. Sa mentalité traditionnelle se mélange avec sa pensée cartésienne. Marie a « toujours rêvé de parler avec les invisibles », alors elle reconnaît leur existence comme quelque chose de normal. Pourtant, l'héroïne se demande si sa mère est vraiment morte et enterrée. Elle éprouve donc un malaise résultant du choc des cultures : le fantastique est créé par la rupture avec une vision unipolaire du monde. De plus, comme nous l'avons déjà mentionné, le phé-

nomène fantastique n'est pas maléfisant pour la protagoniste. En parlant à sa mère morte, Marie peut rétablir une relation avec elle et soigner ses traumatismes d'enfance.

Cette « ambigüité », définie par Mohamadou Kane comme le sentiment de déchirement et d'écartèlement entre deux cultures (cité par ABOSSOLO, 2015 : 58), apparaît également chez Mom Dioum. La décision de la protagoniste de se faire tatouer les lèvres résulte de ce chaos omniprésent et du manque de valeurs stables :

Mais pour des gens qui n'avaient pas suivi la même évolution, tout d'un coup vouloir faire comme les autres avec un décalage de cinq siècles, ce n'était pas évident.

Mom Dioum pensait en ce moment qu'il fallait qu'elle se retrouve et s'appartienne d'abord avant d'appartenir à la mondialisation [...] complète et totale.

Donc à la mort.

La folie n'était-elle pas mieux ?

Mais laquelle ?

Avec raison ou sans raison ? (BUGUL, 2000 : 35)

L'échec du tatouage des lèvres peut aussi être interprété de manière symbolique : Mom Dioum ne peut pas reculer après avoir vécu en ville. Son désir de retrouver la paix se traduit également dans ses rêves : le village de Yaw apparaît d'abord idyllique. Cependant, les événements qui suivent, ainsi que les phénomènes fantastiques d'ordre psychique, mènent à la fin tragique du personnage. La protagoniste ne peut pas non plus rejeter la tradition et choisir la modernité : elle ne trouve pas d'emploi après avoir terminé ses études. Tout ce qu'elle trouve en ville, c'est la dégénérescence morale et le manque d'opportunités. L'hésitation de Mom Dioum souligne l'imprévisibilité et la violence de la société africaine postindépendances. Le choix de la protagoniste entre la folie et la mort s'avère un choix impossible : l'héroïne est condamnée à une chute dans un système inhumain.

En ce qui concerne Sali, sa situation est bien particulière, ce que nous avons déjà mentionné dans le sous-chapitre précédent. Avec des expériences très similaires à celles de Marie, déchirée entre la tradition sénégalaise et la modernité, Sali se trouve de plus dans un pays étranger – le Bénin. Cela augmente son incertitude devant les phénomènes surnaturels dont elle ignore l'origine et le sens. Cette tension constante qu'elle éprouve se manifeste au niveau corporel :

Elle ne parvenait pas à se lâcher pour dénouer le nœud qui lui enserrait le corps ; ce nœud montait et descendait la serrant de plus en plus fort. [...] Elle essayait de s'y habituer mais c'était comme lorsqu'on porte des chaussures neuves. Les pieds sont en feu ; on fait semblant de se sentir bien, mais on bouge les orteils pour soulager la douleur qui monte et finit par atteindre les jambes, les genoux, les hanches, la poitrine, les épaules, la tête, donnant envie de hurler (BUGUL, 2014 : 165).

La douleur éprouvée par Sali résulte de son cri étouffé : elle est piégée dans la maison jaune, entourée de phénomènes qu'elle ne comprend pas. Confrontée aux rumeurs et aux apparences étranges, la protagoniste est choquée et désorientée. Comme Marie et Mom Dioum, elle veut s'intégrer à la société traditionnelle. Pourtant, sa tâche est beaucoup plus difficile, puisque la protagoniste essaie de faire partie d'une culture qui n'est pas la sienne. Sans connaître la langue et les coutumes, elle se sent encore plus confuse devant le rejet soudain. Contrairement à Marie, contente de la présence du phénomène fantastique, Sali doit toujours rester vigilante et se méfier du monde hostile qui l'entoure. Pour reprendre le terme de Farida BOUALIT, elle aussi « croit un peu » aux forces surnaturelles présentes dans la petite ville d'ocre.

* * *

Cette hésitation des personnages buguliens, tout comme les phénomènes et le cadre spatio-temporel analysés ci-dessus, prouve l'existence des éléments fantastiques dans son œuvre. La diégèse

ressemble à celle du néofantastique occidental : l'exploitation du milieu rural traditionnel et de la ville ainsi que le fait que le surnaturel peut se produire à tout moment éveillent un sentiment d'incertitude chez les personnages et le lecteur. Pourtant, dans l'écriture bugulienne, nous trouvons également des motifs proprement africains. Contrairement à la littérature occidentale, le phénomène fantastique bugulien n'est pas toujours maléfique. Les protagonistes ont plusieurs traits des personnages fantastiques à l'occidentale ; cependant, il faut également rappeler que ce sont toutes des femmes, pas forcément anonymes. Ken Bugul mélange des conventions et des genres, en mettant ses héroïnes autofictives dans un cadre fantastique. Leur hésitation devant les phénomènes insolites résulte de la solitude, du manque d'enracinement dans la société, mais aussi de la déchirure entre la tradition et la modernité.

Merveilleux chez Ken Bugul

1. Merveilleux et science-fiction dans la pensée occidentale

Dans notre étude des éléments merveilleux dans les œuvres de Ken Bugul, nous nous sommes heurtée à quelques problèmes d'ordre théorique. Tout d'abord, comme dans le cas du fantastique, le concept purement occidental du merveilleux ne s'applique pas aux réalités africaines. Nous avons déjà montré que la perception de l'irrationnel variait en fonction du personnage et du lecteur : le même récit peut être interprété comme surnaturel ou réaliste. Dans le présent chapitre, nous commençons par les définitions occidentales du genre en question. Ensuite, nous présentons l'approche africaine ainsi que les notions du « réalisme magique » et du « réalisme merveilleux », pour établir un cadre théorique applicable aux œuvres buguliennes. Puis, nous analysons l'espace, le temps, les objets, les êtres et les phénomènes merveilleux, pour finir par l'étude du héros.

Rappelons que selon la définition todorovienne, le fantastique ne dure que le temps de l'hésitation entre l'explication rationnelle ou irrationnelle du surnaturel. Une fois la décision du lecteur ou du personnage prise, nous entrons dans l'un des genres voisins : l'étrange ou le merveilleux. Au dire de TODOROV : « À la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes

et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre : l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux » (1970 : 46–47). Cette définition todorovienne classique est souvent le fondement de l'analyse de ces trois genres littéraires.

Dans la littérature merveilleuse, à laquelle appartiennent les contes de fées, les mythes et les légendes, les phénomènes les plus étonnants font partie de l'ordre du monde et ne provoquent aucune surprise ni peur chez le personnage ni chez le lecteur. Le surnaturel y est omniprésent : une fois accepté, il paraît « remarquablement stable, homogène et même banal » (GADOMSKA, 2002 : 13). Dans le merveilleux occidental, nous voyons donc des dragons, des fées, des ogres, des baguettes magiques, des talismans, des pouvoirs surnaturels... En Occident, plusieurs générations ont grandi en écoutant des contes popularisés par les auteurs comme Charles Perrault, Hans Christian Andersen ou les frères Grimm. D'autres sociétés ont créé leurs propres mondes féeriques qui reflètent leurs cultures respectives. D'après Roger BOZZETTO, les univers merveilleux « renvoient tous par quelque biais aux rapports de la Surnature et de la culture dans chaque époque des diverses civilisations qui se situent ou demeurent à l'âge pré-technique, ou pré-industriel » (BOZZETTO, 2004 : 304). Selon Roger CAILLOIS, le fantastique en tant que genre se situe chronologiquement après que l'on a cessé de croire au merveilleux. Il souligne que dans le monde féerique, le fantastique est inconcevable, puisque dans le monde des miracles, la magie perd sa puissance (1966 : 9). Le théoricien associe le merveilleux à la naïveté et au manque de raison en disant : « Il est entendu que ce sont là inventions pour divertir ou effrayer les enfants. [...] Je veux dire : par définition, aucun adulte raisonnable ne croit aux fées ou aux enchanteurs » (1966 : 11). Ce point de vue est pour le moins problématique dans le cas de la littérature africaine, ce que nous tâcherons de prouver dans le présent chapitre.

C'est Roger BOZZETTO qui se pose la question : « Existe-t-il ce qu'on pourrait nommer des "universaux" de la critique, c'est-à-dire relevant d'un seul type de rationalité, pour jauger/classer les productions culturelles, et en particulier la littérature ? » (BOZZETTO, 2004 : 303). Jean-Bruno RENARD rappelle que le merveilleux – tout comme le fantastique – se définit dans un contexte culturel spécifique. Selon lui, le merveilleux constitue « un ensemble des représentations et des croyances concernant l'émergence dans la réalité quotidienne de manifestations extraordinaires, dans une culture donnée, à une époque donnée » (2011 : 19). Il propose d'analyser le merveilleux comme une catégorie de la réalité socialement construite : cette approche sera également appliquée dans notre travail. Le critique fait la différence entre les croyances religieuses, dont les objets sont souvent abstraits, et les croyances merveilleuses, qui « concernent des objets, des événements ou des phénomènes qui se manifestent concrètement » (2011 : 29). Vu que dans ce chapitre nous n'examinons que les manifestations concrètes du surnaturel, les croyances religieuses, en tant que celles dont les objets sont abstraits, n'entrent pas dans le cadre de notre analyse.

Quant à la science-fiction – forme particulière du merveilleux contemporain – le surnaturel y est lié au progrès scientifique de l'avenir, représenté par les voyages dans l'espace et dans le temps, les rencontres avec les extraterrestres, les robots, les catastrophes apocalyptiques. D'après Franz ROTTENSTEINER, la science-fiction produit chez les lecteurs une sorte de plaisir spécifique, le « sens du merveilleux »¹ : elle « tire ses motivations psychologiques des sources auxquelles s'abreuvent les contes merveilleux et toutes les histoires qui refusent d'être limitées par le "possible de la vie courante". C'est la particularité de la science-fiction – une profonde aspiration à quelque chose de différent, d'autre, à une rupture avec le normal » (1975 : 9). Habituellement, mais pas toujours, le merveilleux

¹ Terme répandu dans sa version anglaise « sense of wonder ».

est associé au passé, tandis que la science-fiction parle du futur ou réinvente le présent. Dans les deux cas, les lois gouvernant le monde sont différentes de celles que nous connaissons et ne provoquent aucune hésitation chez le personnage. Selon ROTTENSTEINER, la science-fiction « est un mélange des genres. Elle tire ses concepts, ses schémas et ses techniques de différentes sources, littéraires ou non, qu'elle transpose et assimile à tel point qu'il est difficile de dire ce qui est "pure" science-fiction, ou ce qui est "emprunt" (par exemple le western ou l'histoire de guerre simplement transposés de façon déroutante dans le futur) » (1975 : 12). Jean-Jacques RÉGNIER remarque aussi que la science-fiction est la littérature du social, dans laquelle la société est l'acteur principal, ce qui la distingue du fantastique (2006 : 4). En reconnaissant le caractère hétérogène de la science-fiction, GADOMSKA énumère plusieurs sous-genres, à savoir : la *hard* science-fiction, le *space opera*, l'utopie, la dystopie, la contre-utopie, l'uchronie, la science-fiction anthropologique, la science-fiction écologique, le cyberpunk et le steampunk (2002 : 16–19)².

Dans son essai « De la féerie à la science-fiction », ouvrant son *Anthologie du fantastique*, Roger CAILLOIS prétend que la féerie (comme il appelle le merveilleux), le fantastique du XIX^e siècle et la science-fiction constituent trois étapes dans le développement de l'imaginaire humain (1966 : 28). Le merveilleux correspond à la tradition, à l'état de la conscience humaine avant la révolution industrielle. Le fantastique, dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, appa-

² Selon GADOMSKA, la *hard* science-fiction s'appuie sur un solide support scientifique ; le *space opera* se déroule dans l'espace cosmique et est surnommé le « western dans le cosmos » ; l'utopie présente la vision d'une société idéale, tandis que la dystopie et la contre-utopie décrivent comment la volonté de projeter le monde meilleur le conduit au pire ; la science-fiction anthropologique pose des questions philosophiques sur l'homme en tant qu'espèce biologique ; la science-fiction écologique veut éveiller la conscience écologique chez les lecteurs ; le cyberpunk présente soit l'avenir postatomique de l'humanité, soit les développements des nouvelles technologies ; le steampunk est une variante de l'histoire alternative qui se déroule toujours dans l'Angleterre victorienne (cf. 2002 : 16–19).

raît comme une réponse au rationalisme du siècle des Lumières : il traduit le désir de réclamer le surnaturel et de redécouvrir le mystère dans le monde. Quant à la science-fiction, elle s'inspire du progrès scientifique contemporain. Elle peut aussi être fondée sur des hypothèses pseudo- ou parascientifiques, comme l'union de la science et de la magie (cf. GADOMSKA, 2002 : 15). Il n'existe pas une seule définition exhaustive du genre en question ; cependant, l'approche diachronique proposée par Caillois semble correspondre au contexte occidental. Selon Gilbert MILLET et Denis LABBÉ, « merveilleux et science-fiction parviennent à s'accorder lorsque les auteurs proposent des intrigues propres aux contes de fées dans un cadre qui est celui de la science-fiction » (2001 : 29). Tout en tenant compte des convergences entre les deux genres, dont la plus importante est l'absence d'hésitation fantastique, nous traiterons la science-fiction comme une sorte de merveilleux contemporain et nous montrerons quelle est sa place dans la prose bugulienne.

2. Merveilleux et science-fiction dans la pensée africaine

En premier lieu, le merveilleux africain fait penser aux contes traditionnels qui avaient longtemps été oraux avant d'être écrits. Les œuvres les plus connues, recueillies et traduites en français par Birago DIOP, sont *Les Contes d'Amadou Koumba* (1947) et *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba* (1958), racontés originellement en wolof. Amadou Koumba était un griot sénégalais : un dépositaire de la tradition orale. Les héros de ses contes sont des animaux et des personnages humains, vivant autant à l'époque précoloniale que coloniale. En traduisant ces contes en français, Birago DIOP maintient le rythme de la langue wolof, sa musicalité et l'oralité, très caractéristiques de la littérature africaine.

Dans sa préface aux *Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*, Léopold Sédar SENGHOR commence par différencier le conte – un

récit merveilleux et sans portée morale, dont les héros sont des génies et des hommes – et la fable, qui se passe dans le monde rationnel et dont la fonction est d'instruire le lecteur. Certes, cette distinction a été établie dans la culture occidentale, et SENGHOR souligne ensuite qu'en Afrique noire il n'y a pas de frontière entre le réel et le surnaturel. Il remarque que « l'auditeur négro-africain ne s'étonne de rien », puisqu'il attend « naturellement une explication surnaturelle » (1961 : 15). En se référant au surréalisme européen, SENGHOR définit le « surréalisme négro-africain » comme « un naturalisme cosmologique, un surnaturalisme » (1961 : 15). Il dit : « [S]i le conte et surtout la fable nous apparaissent fondés sur un réalisme existentiel, tissés de faits quotidiens et vécus, ce n'est là qu'une première vue du problème et superficielle, un angle étroit de notre saisie du réel. La raison discursive ne s'arrête qu'à la surface des faits, elle n'en pénètre pas les ressorts cachés, qui échappent à la conscience claire. Seule la raison intuitive est capable, au-delà des apparences, de comprendre la totalité du réel » (1961 : 16). Ce manque de frontières et d'oppositions binaires a déjà été mentionné dans notre étude du fantastique. Selon SENGHOR, cette mentalité traditionnelle africaine, pour laquelle le surnaturel est tout à fait normal, « résout la contradiction qui gît au cœur du surréalisme européen, constamment tiraillé entre deux conceptions opposées de l'image » (1961 : 16). Il remarque donc que le surnaturel et le réel sont mêlés dans les contes traditionnels, ce qui est caractéristique du merveilleux.

À son tour, dans la préface aux *Contes, fables et récits du Sénégal* (2006), Lilyan KESTELOOT établit une différence entre les contes, les fables et les mythes. Selon elle : « Les vrais mythes sont nettement localisés. Ils expliquent la migration de telle famille, la fondation de tel village, l'origine de telle dynastie, l'instauration de tel culte. Les mythes sont toujours des "histoires vraies", même s'ils sont truffés de merveilleux. Mais, à l'inverse des contes, c'est un merveilleux auquel on croit, alors que le conte comme la fable sont considérés

comme “mensonges du soir”, encodés dans des formules fixes au début et à la fin » (2006 : 7). Dans l'œuvre de Ken Bugul, nous retrouvons des éléments des contes, ainsi que des mythes concernant l'origine de la famille de la protagoniste autofictive.

Pierre M. ABOSSOLO, quant à lui, pose la question de la dissociation du fantastique et du merveilleux dans la littérature africaine. Cette distinction, très occidentale, a été contestée par Roger BOZZETTO : il l'a jugé invalide dans son analyse des textes chinois (BOZZETTO, 2004 : 307). De même, Abdourahman Ismaël Abdourahman, critique et chercheur éthiopien, observe qu'une telle dissociation présume un changement des mentalités, absent dans les sociétés africaines. D'après lui, le merveilleux subsiste quand les croyances traditionnelles ne sont pas mises en doute. Abdourahman aborde le surnaturel dans les romans négro-africains au travers de deux aspects. Le premier est « le fantastique de l'ambivalence » qui « présente des faits soumis à deux types d'explications : une explication se justifiant à partir du contexte socioculturel traditionnel propre aux personnages africains et l'autre d'un point de vue rationnel au sens occidental du terme » (cité par ABOSSOLO, 2015 : 51). Dans le fantastique d'ambivalence, le lecteur ou le personnage est écartelé entre deux univers : le monde traditionnel, acceptant la présence du surnaturel, et le monde moderne, suivant la vision rationaliste occidentale. Le deuxième type est « le fantastique du réalisme magique », où il n'y a pas de distinction entre la partie visible et invisible de la réalité. Ici, la magie est donc diluée dans le réel : ces deux aspects coexistent sans tension. Abdourahman place dans cette catégorie des textes écrits uniquement de la perspective africaine, sans influence occidentale (cf. ABOSSOLO, 2015 : 51).

Comme nous l'avons déjà montré dans le chapitre précédent, il existe bel et bien un fantastique africain, dans lequel le lecteur ou le personnage éprouvent un sentiment d'hésitation et de rupture entre deux visions du monde. Nous gardons alors cette dissociation entre le fantastique et le merveilleux, puisque la différence primordiale

entre les deux genres est la présence ou l'absence d'hésitation. Les autres convergences et divergences seront montrées au fur et à mesure de notre analyse.

En ce qui concerne la science-fiction, longtemps absente de la littérature africaine, elle devient de plus en plus populaire chez les jeunes auteurs. Dans son article « Afrique, présence des futurs », Alain VICKY remarque que « [j]usqu'à la fin des années 2000, pour le continent africain, la contre-utopie, le déploiement d'un monde tel qu'on le craint – l'une des dimensions de la science-fiction –, n'avait pas vraiment lieu d'être : le réel suffisait » (2013 : 27). Bien que l'Afrique ait parfois été le cadre des films science-fictionnesques³, il existait très peu de manifestations littéraires originaires de ce continent. Cependant, la parution de la première anthologie africaine du genre en question, à savoir *AfroSF: Science Fiction by African Writers*, publiée par Story Time en 2013, prouve l'existence d'une science-fiction africaine riche et diversifiée. L'anthologie, publiée en anglais, a été ouverte aux contributions des auteurs africains, vivant sur le continent et ailleurs. Les vingt-deux contributeurs anglophones viennent d'Afrique du Sud, du Nigeria, du Zimbabwe, du Kenya et de la Gambie. La thématique inclut les conflits entre la tradition et la modernité, l'intelligence artificielle, les extraterrestres, la corruption et la bureaucratie de la société postcoloniale. La parution des deux tomes suivants, respectivement en 2015 et 2018, confirme que le continent africain manifeste de plus en plus d'intérêt pour la science-fiction. Chez Ken Bugul, nous retrouvons des motifs science-fictionnesques dans un seul roman : *La Pièce d'or*. Comme nous le verrons, ces éléments, qui peuvent aussi être interprétés de manière symbolique, sont également liés à l'état de la société africaine postcoloniale et à la condition déplorable du peuple.

³ Comme par exemple *Les Saignantes* de Jean-Pierre Bekolo (2005), *Aux États-Unis d'Afrique* de Yannick Létourneau (2006) ou *Congo* de Frank Marshall (1990).

3. Réalisme magique et merveilleux : regards croisés et problèmes de définition

En établissant notre cadre théorique pour l'étude des éléments merveilleux buguliens, il nous est impossible de ne pas mentionner deux termes controversés : le réalisme magique et le réalisme merveilleux. Les deux termes indiquent une dilution du surnaturel dans le réel et sont souvent employés indistinctement par la critique multiculturelle. Pour reprendre les propos de Sébastien SACRÉ : « S'appuyant sur des spiritualités locales ou des mythes universels, sur l'imaginaire pur des auteurs ou s'inspirant d'une mémoire culturelle malmenée par des siècles d'esclavage, le réalisme magique et le réalisme merveilleux sont donc une forme de lutte contre un modèle de civilisation imposé par d'autres » (2010 : 48). Le critique rappelle que le terme « réalisme merveilleux » est traditionnellement associé à la région Caraïbe et Haïti, tandis que le « réalisme magique » semble s'appliquer aux œuvres de l'Amérique latine, mais aussi, selon certains chercheurs comme Chanady ou Scheel, à la littérature africaine, nord-américaine, européenne ou japonaise. Puisque le critère géographique s'avère peu pertinent, nous présenterons l'historique et les différences entre les deux termes, pour établir leur adéquation à notre analyse.

Premièrement, le terme « réalisme magique » – *magischer Realismus* en allemand – a été introduit par Franz Roh en 1925 au sujet de la peinture postexpressionniste en Europe. Vers 1927, ce terme apparaît également en italien (*realismo magico*) dans des textes de Massimo Bontempelli. Après la Seconde Guerre mondiale, cette notion devient de plus en plus populaire dans les études littéraires. En 1949, Alejo Carpentier introduit l'appellation concurrente de *real maravilloso*, en proclamant que le surréalisme européen n'a rien à voir avec des expériences des peuples latino-américains. Selon lui, les artistes européens doivent recourir à des tours de magie et créer une sorte d'illusion, car leur réalité est complètement dépourvue

de mystère, rationalisée et manquant d'imagination. Par contre, le monde latino-américain est un monde hybride, où la magie et la raison coexistent sans aucun conflit ou contradiction apparente (KLONOWSKA, 2006 : 16). En 1955, Angel Flores publie l'article « Magical Realism in Spanish American Fiction », qui entame une discussion concernant le réalisme magique dans la critique latino-américaine. En 1956, à la Sorbonne, Jacques Stephen Alexis présente un manifeste intitulé « Réalisme merveilleux des Haïtiens », ayant pour but de joindre la culture populaire haïtienne, la langue française et le réalisme socialiste. En 1967 paraît l'article de Luis Leal, « El realismo mágico en la literatura hispanoamericana ». Les études théoriques sur le réalisme magique deviennent très populaires dans le monde anglophone et hispanophone. Avec la notion de « réalisme merveilleux », puisque ces deux termes sont rarement distingués par la critique, le réalisme magique est de plus en plus souvent utilisé dans les textes concernant les littératures postcoloniales. La première publication collective en France, intitulée *Le réalisme merveilleux* et éditée par Xavier Garnier, paraît en 1998.

Dans son étude comparative *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques* (2005), Charles SCHEEL cherche à établir une dissociation universelle des deux termes, indépendamment de la dimension géographique, en évitant « l'exaltation du pays », qu'il juge inutile. Il définit « le mode narratif réaliste-merveilleux » comme composé de trois critères textuels : la co-présence dans le récit d'un code réaliste et d'un code du mystère, la fusion de ses codes antinomiques dans le discours narratif et l'infiltration du discours narratif par l'exaltation d'une voix auctoriale (2005 : 105). En ce qui concerne le premier critère, le critique distingue le code du mystère de celui du surnaturel – le premier apparaîtrait dans le réalisme merveilleux, tandis que le second appartiendrait au mode narratif magico-réaliste. Pour ce qui est du deuxième critère, SCHEEL oppose la simple résolution de l'antinomie entre les codes dans le réalisme magique à leur fusion dans le réa-

lisme merveilleux. Selon lui, « [d]ans le premier cas, les éléments surnaturels forment une trame cohérente et intégrée de la narration, mais cette trame est clairement isolable de son environnement réaliste dans le discours du récit, en dépit des efforts d'un narrateur imperturbable, voire pince-sans-rire, vers un traitement discursif égal des deux codes. Dans le second, réalisme et mystère forment un tissu indéfaisable : le discours narratif articule un récit dont le fil même est double, composé du code réaliste renforcé [...] par le code, générateur du mystère, d'une langue poétique » (2005 : 113). Enfin, le troisième critère oppose la réticence auctoriale magico-réaliste et l'exaltation auctoriale réaliste-merveilleuse. Dans le réalisme magique, le narrateur traite les deux codes de manière égale : le désarroi du lecteur devant un narrateur non-fiable est donc ignoré par l'auteur qui reste absent du texte. Quant au deuxième genre, le discours du narrateur n'y est pas impartial : il demeure expressif et infiltré par la prolifération auctoriale (2005 : 116).

L'avis de SCHEEL est partagé par quelques autres critiques, comme Amaryll Chanady et Liviú Lutas. Ce dernier affirme que « le réalisme merveilleux se définit lui aussi par l'absence de réaction de la part des personnages et du narrateur devant l'événement. À la différence du réalisme magique, cependant, le réel et le surnaturel ne sont pas irréconciliables au niveau ontologique, les deux registres étant dans une symbiose totale, au point de se confondre » (LUTAS, 2017 : 65). D'autres chercheurs, comme Sébastien SACRÉ, qui examine la pertinence des deux termes en question appliqués à la littérature caribéenne française, expriment le désir de mettre en valeur une identité spécifique de certains pays anciennement colonisés qui se sont formés et développés à travers le métissage culturel (2010 : 49). SACRÉ propose son propre terme – le réalisme mystique – adapté à la littérature antillaise, en argumentant que « si les romans antillais suivent certaines caractéristiques des deux modes (notamment l'utilisation d'un code réaliste, la représentation d'un monde double, une absence relative de surprise face au phénomène et une forte

présence du narrateur plus axée sur l'oralité que sur le style), ils les dépassent et les complexifient. Ainsi, si le réalisme merveilleux et le réalisme magique présentent une dichotomie, un monde double à la fois réaliste et "surnaturel" (du point de vue occidental), les réactions vis-à-vis de cette dichotomie sont cependant enrichies de nombreux points de vue intermédiaires qui dépassent la simple distinction mythes réels/mythes morts » (2010 : 49).

Ainsi les deux termes causent-ils même plus de controverses que la définition du fantastique. Parfois, ils sont utilisés dans des études critiques des œuvres de Ken Bugul ; néanmoins, la distinction n'y est pas établie. Ces deux notions, bien que populaires auprès de la critique, ne suffisent pas pour rendre compte de la complexité et la richesse de l'écriture bugulienne. Vu la diversité des motifs et le mélange des genres dans le romanesque de l'auteure, nous avons choisi de garder le critère global du « merveilleux » dans notre étude, ce que nous tâcherons de justifier pour finir la partie théorique du présent chapitre.

4. Merveilleux chez Ken Bugul : critère global

Premièrement, après avoir rappelé le fondement théorique occidental et africain concernant le fantastique et le merveilleux, nous estimons qu'il est nécessaire de distinguer ces deux genres dans l'étude des œuvres buguliennes. En étudiant les éléments merveilleux, nous voyons que le surnaturel est accepté et considéré comme ordinaire par les personnages. Ce n'est pas la question du motif, puisque le même thème peut être classifié comme fantastique ou merveilleux en fonction de la mentalité du personnage. Puisque l'écrivaine se situe entre deux mondes – l'Afrique et l'Europe occidentale (sinon trois, si nous prenons en compte les éléments de la culture béninoise) – ses personnages sont influencés par des cultures et des mentalités différentes. En conséquence, le critère

de la présence ou du manque d'hésitation fantastique semble pertinent. Dans tous les genres dont nous avons parlé ci-dessus – le merveilleux traditionnel, la science-fiction, le réalisme magique et le réalisme merveilleux – le surnaturel va de soi et ne provoque aucune rupture.

Deuxièmement, la diversité des motifs merveilleux chez Ken Bugul ne permet pas de les ranger dans un seul sous-genre. Nous y trouvons des éléments des contes, qui se réfèrent à la tradition africaine, mais aussi des mythes, expliquant les origines des familles et la fondation des villages. C'est donc le merveilleux traditionnel, tel qu'il est défini par la pensée occidentale et par certains critiques africains, possible dans la société rurale, dans laquelle le changement des mentalités n'a pas été effectué. D'autres motifs, bien que peu nombreux, appartiennent à une sorte de science-fiction post-coloniale, dont nous tenterons d'analyser la spécificité. En outre, nous avons déjà mentionné que la science-fiction était définie par certains critiques comme un merveilleux contemporain. En ce qui concerne le réalisme magique et le réalisme merveilleux, les approches théoriques mentionnées ci-dessus montrent que les avis des critiques sur ce sujet diffèrent considérablement. Pourtant, les chercheurs sont d'accord sur la coprésence des deux codes dans les deux genres en question : le code réaliste et le code du surnaturel/du mystère. Puisque le code réaliste est l'objet de la seconde partie de notre étude, nous nous concentrons ici sur les éléments surnaturels qui appartiennent aussi au merveilleux : ils constituent une partie intégrante de l'univers fictif et ne causent pas d'hésitation chez les personnages.

Par conséquent, nous traitons le merveilleux comme une notion vaste, comprenant le conte, le mythe, la science-fiction et les éléments surnaturels du réalisme merveilleux et du réalisme magique. Le merveilleux contemporain apparaissant chez Ken Bugul n'assume pas la naïveté du lecteur ni des personnages. Cette vision du monde, associée par Xavier Garnier à la pensée magico-religieuse, est aussi

légitime que la vision occidentale. Jean-Bruno RENARD rappelle que le merveilleux doit être considéré comme un langage symbolique, utilisé non pas lorsque la raison est absente, mais impuissante. Il dit : « Le merveilleux n'est pas un manque de savoir scientifique, il est un rajout de sens » (2011 : 142). Dans d'autres cas, le merveilleux bugulien est un clin d'œil adressé au lecteur – l'auteure joue aisément avec les conventions, en créant un univers polyvalent et plein de symbolisme.

5. Structure de la diégèse

Les éléments merveilleux apparaissent dans la moitié des romans buguliens : *Le Baobab fou*, *De l'autre côté du regard*, *La Folie et la Mort*, *Cacophonie* et *La Pièce d'or*. Comme dans le cas du fantastique, le premier trait étudié sera le cadre spatio-temporel. Nous commençons par l'analyse de l'espace du merveilleux traditionnel : du conte et du mythe. Ensuite, nous passons à l'espace science-fictionnesque dans *La Pièce d'or*. En nous penchant sur le cadre temporel, nous examinons le rôle joué par le jour et la nuit dans l'univers merveilleux.

5.1. Espace

5.1.1. Espace mythique et féerique

Tout d'abord, nous envisageons les cadres spatiaux buguliens qui peuvent être classifiés comme merveilleux traditionnels (ou un jeu avec cette convention). Nous en trouvons le premier exemple dans le premier roman de l'auteure – *Le Baobab fou* – paru en 1982 et interprété le plus souvent comme un récit autobiographique, une

écriture de soi. En effet, ce texte témoigne des expériences douloureuses de Ken Bugul (la protagoniste) émigrée en Belgique. (Nous consacrons plus d'attention à cette perspective, également intéressante, dans notre étude du réel). Néanmoins, le premier chapitre de ce roman, intitulé « Pré-histoire de Ken », remet en question le pacte autobiographique, puisque les événements qui y sont narrés se passent avant la naissance de l'héroïne⁴. Comme l'affirme Justin BISANSWA, le monde qui y est décrit est un « univers mythologique, dans l'atmosphère hétéroparodique d'un conte ou d'une épopée » (2012 : 23).

Le récit commence par un conte sur les origines du baobab fou qui constitue un point de repère pour la narratrice-protagoniste. Deux enfants, Codou et Fodé, se disputent au sujet d'un *ndiambâme*, une boisson au fruit du baobab et à l'eau sucrée. En crachant un noyau du fruit du baobab par terre, Fodé le plante inconsciemment :

Le noyau du fruit du baobab n'avait pas bougé car il était fixé à la terre par l'eau que la mère avait renversée. Une semaine après le début de l'hivernage, le noyau germa à nu : on vit une petite tige portant précieusement une feuille. Les averses, les pas des êtres humains et les sabots des animaux l'épargnèrent miraculeusement et bientôt une jeune plante frêle se réveillait avec le soleil et se couchait avec lui (BUGUL, 2009 : 21).

Son destin étant de survivre, il continue à pousser, jusqu'à ce qu'il se transforme en un grand arbre solitaire, dont les ressources sont utilisées par les habitants, et devient le centre du village. Puis, un jour, le village prend feu et se dépeuple. Plus tard, une famille vient s'y installer. Un homme mystérieux, venu du Nord, décide d'y fonder sa concession⁵ :

⁴ Pareillement à *Un amour de Swann* de Marcel Proust (1919). Pourtant, chez Ken Bugul, la narration reste à la première personne.

⁵ En Afrique, terrain le plus souvent clos, regroupant autour d'une cour un ensemble d'habitations occupées par une famille (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/concession/17904>).

Cette même année, l'homme nerveux à la recherche d'une patrie, revint avec une petite famille. Il y avait l'éternelle mère, source jamais tarie, l'indispensable femme sans qui la vie ne serait pas. Et trois enfants. Il fut saisi de stupeur devant ce vide. [...] La mère et les enfants embrassaient du regard ce paysage irréel dont le père leur avait tant parlé là-bas dans le Nord où le soleil ne passait jamais. Ici, il n'y avait que du soleil : il était partout. Et le baobab à l'ombre duquel la réalité se substituait au rêve et devenait rêve (BUGUL, 2009 : 23).

L'onirisme du paysage traduit la nostalgie de la narratrice, traumatisée par son émigration et privée de liens émotionnels avec sa famille et son pays d'origine. La description de la mère fait penser au concept négritudien de la femme africaine qui n'existe qu'en tant qu'épouse et mère. Selon SENGHOR, « dans la société négro-africaine, la femme, gardienne du foyer et du sang – on est de la race de sa mère – joue un rôle prépondérant » (1961 : 12). Nous avons donc affaire à une famille archétypale. Les propos du père évoquent le style biblique. À l'arrivée, il dit à sa femme et à ses enfants : « [N]ous donnerons nos os à cette terre du Ndoucoumane, nous sacrifierons au soleil ce que nous possédons de plus cher : notre vie. [...] Plantons les quatre pieux qui délimiteront la concession et nous ferons de l'infini de la savane notre territoire » (BUGUL, 2009 : 25). Ses propos, comme toute la narration de ce passage, demeurent pathétiques.

La description de ce village du Ndoucoumane correspond à la définition du mythe de Lylian KESTELOOT : nettement localisé, expliquant la migration d'une famille et la fondation d'un village, truffé de merveilleux. Néanmoins, même si le lieu est précisé, ce cadre spatial reste magique, idéalisé. Selon Georges Gusdorf, philosophe et épistémologue français, « [l']espace mythique ne répond pas à la question de localisation, de la position relative d'objets au sein d'un référentiel de coordonnées, il révèle des présences et manifeste du sens dans la mesure où il est habité par les dieux, par les esprits » (cité par SANCHEZ, 2017 : 250).

Chez Ken Bugul, c'est le baobab personnifié qui demeure l'élément le plus important du cadre spatial. Il représente les origines mythiques du village, il éprouve aussi des émotions. Pour citer un exemple : « Le baobab aussi, on se demandait à quoi il pensait. Car, parfois, il se mettait à rire, parfois à pleurer et, cela arrivait aussi, il s'endormait pour rêver » (BUGUL, 2009 : 31). Selon Karine GENDRON, la narratrice « souligne aussi son imposture autobiographique par différentes modalités, comme l'usage d'un animisme qui donne à la narration une couleur de réalisme magique, empêchant du coup le lecteur d'adhérer à ses propos » (2016 : s.p.). Il faut cependant souligner que cette description du baobab ne serait point surprenante pour un lecteur sénégalais connaissant la symbolique attachée à cet arbre. Le baobab, l'emblème du pays, a toujours eu plusieurs fonctions pratiques dans la société : il donne de l'ombre, des fruits, de l'écorce ; il est souvent « un arbre à palabres », sous lequel les villageois s'assoient et partagent leurs histoires. Pour cette raison, il devient parfois le tombeau des griots⁶. À cette dimension pratique du baobab s'ajoute son rôle mystique. Son aspect étrange est expliqué par une légende selon laquelle un démon a arraché cet arbre, planté ses branches dans le sol et laissé ses racines en l'air. De plus, le baobab abrite les esprits des ancêtres. C'est un arbre sacré, utilisé par les marabouts au cours de leurs cérémonies magiques. Personne n'est autorisé à couper un baobab sans avoir versé du sang (par exemple d'une vache ou d'une chèvre) pour les esprits. Dans le récit, toute cette symbolique est encore renforcée par le lien émotionnel entre le baobab et la narratrice-protagoniste. L'arbre traduit à la fois la nostalgie de son enfance perdue et sa rupture avec la vie traditionnelle. Rentrée de l'émigration, elle retrouve le baobab mort de détresse. Comme elle l'explique : « J'avais pris rendez-vous avec le baobab, je n'étais pas venue et je ne pouvais pas l'avertir, je n'osais pas. Le rendez-vous manqué lui avait causé une profonde

⁶ Communicateurs et dépositaires de la tradition orale en Afrique de l'Ouest ; l'une des castes de la société wolof.

tristesse. Il devint fou et mourut quelque temps après » (BUGUL, 2009 : 222).

L'espace merveilleux du premier chapitre de ce roman peut être opposé à l'espace plutôt fantastique dans *De l'autre côté du regard*. La trame est très semblable : un père vient installer sa famille dans un village du Ndoucoumane. Cependant, l'histoire du serpent à trois têtes et de la construction de la mosquée traduit l'hésitation de la narratrice qui présente plusieurs points de vue et choisit de laisser sans réponse le phénomène insolite. Au contraire, les seules marques de distance de la narratrice dans la « Pré-histoire de Ken » sont les notes de bas de pages, expliquant les termes en wolof au lecteur occidental. En dehors de cela, les motifs surnaturels, comme le baobab personnifié ou des personnages immortels, sont considérés comme normaux et ordinaires par les personnages.

Si l'harmonie de cet espace, où l'homme vivait en respectant la nature et les esprits des ancêtres, a été brisée en raison de la colonisation et des traumatismes personnels de la narratrice, un autre type d'espace merveilleux se dégrade davantage après les indépendances. L'action de *La Pièce d'or* commence dans la petite ville fictive de Birlane, habitée par des gens et des djinns, dans laquelle le rythme de la vie s'accorde avec la nature. Après les années soixante, la ville commence à déperir :

Pourquoi les choses avaient-elles changé à ce point ? Là où les générations et des générations avaient vécu en harmonie avec la terre, avec le ciel, avec les cioux, où chaque élément de vie avait son rôle, avait sa place, respectait et aidait l'autre ! Et c'était comme si la malédiction qui s'était abattue sur Birlane, avait une relation avec l'avènement des années soixante. [...] Le soir, on n'entendait même plus les *djinns*, les esprits invisibles, rire, eux qui s'en fichaient des années soixante ! (BUGUL, 2006 : 15-16)

Le cadre anciennement harmonieux de Birlane remplit une fonction importante dans le texte : il est opposé à la vision apoca-

lyptique d'après les indépendances. La « malédiction » concerne également d'autres villes et villages de ce pays africain sans nom, qui se dépeuplent parce que tout le monde va à Yakar, la capitale. En comparaison avec le village du *Baobab fou*, Birlane devient donc une antithèse du paysage harmonieux.

Le cadre spatial mythique peut être mis aussi en parallèle avec l'espace féerique de *La Folie et la Mort*. Même si la plupart des motifs de ce roman demeurent fantastiques, nous y retrouvons un micro-récit merveilleux qui fait penser aux contes africains ou à ceux des frères Grimm. Après avoir échoué son tatouage, Mom Dioum se retrouve dans une forêt où elle devient l'épouse d'un homme « beau et affable » qui lui sauve la vie. La forêt inhabitée s'avère être un espace harmonieux bienfaisant :

Les après-midi, elle s'asseyait sous un tamarinier au feuillage touffu et frais. En chantonant de vieilles chansons de son enfance avec nostalgie, elle décorait ses ustensiles de cuisine enalebasse en y inscrivant des formes avec un petit caillou. Elle passait presque tous ses après-midi sous ce tamarinier. Son ombrage était si frais (BUGUL, 2000 : 123).

Il est intéressant que le cadre spatial analysé reste ambivalent dans la littérature. Si nous prenons en compte les œuvres occidentales, dans *Tristan et Iseut* la forêt constitue un espace de bonheur, dans le roman arthurien elle est saturée de magie, tandis que dans certains contes, comme *Le Petit Chaperon rouge*, son image reste négative : elle représente un danger, une incertitude. De même, la littérature africaine utilise ce motif de différentes manières, en s'en servant très souvent dans la création du surnaturel. Selon ABOSSOLO, « la forêt est particulièrement le théâtre des actions où intervient avec force le surnaturel. Elle assure dans les textes plusieurs fonctions révélatrices du rapport au surnaturel de l'Africain des villages » (2015 : 80).

Pareillement au roman analysé précédemment, l'arbre dans le micro-récit merveilleux de *La Folie et la Mort* devient un point de repère dans le cadre spatial. L'espace lui-même reste indéfini, im-

précis : nous ne retrouvons ni la localisation exacte de la forêt, ni le nom du village d'à côté. Le passage cité ci-dessus fait rappeler au lecteur occidental les personnages féeriques dans des forêts enchantées de sa culture : Blanche-Neige, Toutes-Fourrures ou la Belle au bois dormant. Comme elles, Mom Dioum dans sa maisonnette est protégée contre tout danger. Elle s'occupe du foyer, en attendant son conjoint qui passe ses journées en travaillant dans les bois. Pourtant, à la différence des héroïnes occidentales, la protagoniste bugulienne ne cache pas sa beauté, mais sa laideur. Ce récit merveilleux, s'étendant de la page 119 à la page 130, est saturé de motifs, objets et personnages féeriques, que nous analyserons dans la partie suivante du présent chapitre.

Le recours au merveilleux traditionnel traduit donc la nostalgie du temps passé, en idéalisant le monde simple et harmonieux, dans lequel le surnaturel n'étonne personne. Pourtant, dans *Le Baobab fou*, *La Folie et la Mort* et *La Pièce d'or*, ce cadre spatio-temporel n'est jamais de même caractère. Le premier roman, décrivant le déracinement de la narratrice, met en valeur sa rupture d'avec le mode de vie traditionnel. Pour reprendre les propos de BISANSWA, « c'est en ville ou à la capitale sénégalaise que la hante la nostalgie de sa vie au village. Chaque avancée dans sa nouvelle vie lui rappelle sa vie passée » (2012 : 24). Dans *La Folie et la Mort*, l'espace féérique constitue un abri temporaire pour Mom Dioum, déformée et traumatisée par son tatouage inachevé. En ce qui concerne *La Pièce d'or*, les habitants de Birlane sont bouleversés en premier lieu par la colonisation et les « anciens occupants venus d'ailleurs ». Après l'indépendance arrivent des dirigeants locaux corrompus, appelés maintenant les « nouveaux occupants ». Cette période est présentée de manière absolument négative, puisque « [t]out ce qui portait malheur dans les valeurs traditionnelles avait été gardé et tout ce qui était constructif comme le travail bien fait, le dialogue, l'amabilité, le respect, l'écoute, étaient partis dans les années soixante » (BUGUL, 2006 : 229).

Si l'on envisage l'espace mythique, il vaut mentionner l'idéalisation de l'Occident présentée dans *Le Baobab fou*. La narratrice, formée par l'école coloniale, s'identifie avec « ses ancêtres les Gaulois ». En parlant de l'Occident, elle utilise la métaphore biblique « Terre promise » ainsi que les expressions « [l]e Nord des rêves, le Nord des illusions, le Nord des allusions, le Nord référentiel » (BUGUL, 2009 : 39). La perspective de la narratrice, jeune et inexpérimentée, change complètement après l'émigration. Au dire de BISANSWA : « C'est, en effet, en "Occident des rêves" que la narratrice se souvient de sa vie en Afrique. [...] L'élément focalisateur devient le désespoir de ne pouvoir faire revivre Ndoucoumane et les mystères du baobab fou, alors que le discours le fait pourtant resurgir » (2012 : 24). Nous pouvons donc conclure que tous les espaces harmonieux analysés ci-dessus deviennent ensuite menaçants et dangereux pour les personnages.

5.1.2. Espace science-fictionnesque

Après avoir étudié le cadre féerique et mythologique, nous examinerons l'espace science-fictionnesque du roman *La Pièce d'or*. La majeure partie de l'action se déroule dans une ville fictive, Yakar, ce qui signifie « espoir » en wolof et fait également penser à Dakar. Cet espace, donnant une image assez négative de l'Afrique postcoloniale qui a suivi les indépendances, est la seule manifestation science-fictionnesque dans l'écriture de Ken Bugul.

Nous analyserons les traits de ce cadre spatial en nous servant de la classification établie par GADOMSKA (2002 : 41–54). Ainsi, nous verrons quelles caractéristiques de l'espace science-fictionnesque sont observables dans *La Pièce d'or*.

Le premier trait mentionné est le gigantisme. L'univers dans lequel agit le héros est « incommensurable et inimaginable » : cela peut être tout le cosmos. Parfois, ce trait apparaît sous la forme de motifs comme un végétal géant carnivore ou un océan immense.

Selon Alexis Lecaye, écrivain, scénariste et réalisateur de télévision français, « le gigantisme est le caractère fondamental de l'Inconnu », puisque le protagoniste doit « franchir un obstacle que sa taille rend incontournable » (cité par GADOMSKA, 2002 : 41).

Nous trouvons ce trait dans *La Pièce d'or* : l'élément le plus effrayant de la ville de Yakar est l'immense montagne de déchets, appelée la Montagne Sacrée, au pied de laquelle habitent plusieurs familles *badolos* (de prolétaires), immigrées dans la capitale à la recherche d'un travail. Leurs vies sont misérables, puisqu'ils se retrouvent en marge de la société, forcés à la prostitution et à la mendicité. L'image de la montagne frappe par son intensité et son étrangeté. L'existence de cet endroit est liée à la condition du peuple :

La dignité, le peuple ne savait plus ce que cela voulait dire depuis si longtemps. La dignité pour ce qu'il en restait, c'était sur la montagne de déchets qui était envahie dès le matin. C'était pour cela que la montagne de déchets était devenue pour le peuple la Montagne Sacrée. Ceux qui parlaient de dignité en avaient fait du papier-cul dont ils ne connaissaient pas la couleur et avaient tiré la chasse d'eau. Ce bruit lourd et sourd qui montait des entrailles de la terre s'approchait comme des dizaines de troupeaux d'éléphants égarés qui auraient appartenu à Crésus (BUGUL, 2006 : 77).

La Montagne Sacrée constitue une accumulation des saletés des « nouveaux occupants », la classe sociale supérieure. Les dirigeants du pays vivent dans la prospérité, tandis que la plus grande partie de la population est obligée de fouiller dans l'assemblage de déchets immense pour trouver de quoi vivre. La Montagne Sacrée, séparée des quartiers riches de la ville, devient de plus en plus dangereuse, en raison du « bruit lourd et sourd qui montait des entrailles de la terre ». Ce bruit étrange est évoqué plusieurs fois dans le récit, suscitant la curiosité du lecteur.

La montagne de déchets change constamment, ce qui s'accorde avec le trait suivant mentionné par GADOMSKA : le dynamisme.

L'espace science-fictionnesque est capable de se transformer ; parfois, ses fragments apparaissent ou disparaissent mystérieusement (2002 : 42). À la fin du roman, la montagne bloque l'entrée de Yakar : dès lors, les migrants doivent s'arrêter à la périphérie et y construire des masures. De plus, le bruit étrange montant des entrailles de la terre devient de plus en plus inquiétant :

Zak et Mawdo étaient passés devant la Montagne Sacrée au moment où elle était comme secouée par une terrible déflagration intérieure. La Montagne Sacrée grondait, et les couvercles sur les jarres d'eau se soulevèrent comme là-bas, à Birlane, avant les années soixante, quand le rugissement d'un lion produisait le même effet. [...] La Montagne Sacrée voulait s'arracher de la terre. Quelques instants après, elle se calma et le bruit lourd et sourd continuait à monter des entrailles de la terre (BUGUL, 2006 : 222).

Les comparaisons avec le passé renforcent l'effet du mystérieux : on constate un parallèle entre les dangers d'antan (le lion) et celui d'aujourd'hui (le bruit étrange). La Montagne Sacrée est comme un être vivant : à un moment, ses grondements commencent à effrayer même les nouveaux occupants. Dans les deux passages cités ci-dessus, nous remarquons que l'espace science-fictionnesque bugulien ne s'accorde pas tout à fait avec le troisième trait énuméré par GADOMSKA : l'homogénéisation. Cette caractéristique signifie que le cadre spatial est unifié : la ville devient un stéréotype urbain sans contraste (2002 : 41). Même si l'image de Yakar demeure hyperbolique – elle effraie et dépasse le héros – l'idée de la Montagne Sacrée nous semble assez originale. C'est ici que nous voyons des éléments réalistes-merveilleux. D'un côté, un assemblage de déchets ne doit pas forcément être extraordinaire : dans le monde réel, la capitale sénégalaise est en effet très polluée. D'un autre côté, l'immensité de la Montagne et le bruit étrange qui monte de ses entrailles trahissent son caractère mystérieux.

Le quatrième problème est la valorisation de l'espace : au lieu de rester neutre, le cadre spatial exerce une influence positive ou

négative sur le personnage. En parlant de la topophilie, Gaston BACHELARD distingue un « espace heureux » qui protège le héros et un « espace d'hostilité » qui le détruit. En ce qui concerne la science-fiction, GADOMSKA rappelle encore deux autres termes, généralement connus : « l'espace ouvert », qui permet au personnage d'y entrer et d'en sortir facilement, et « l'espace clos » – un piège, univers sans issue (2002 : 43). Dans *La Pièce d'or*, nous avons plutôt affaire à un espace clos. La petite ville de Birlane se vide : ses habitants prennent l'Horair (le bus) pour la quitter, mais personne n'y revient. Rester chez soi signifie subir un échec : après les années soixante, l'image de Birlane n'est plus idyllique. Les autres villages et petites villes subissent le même sort. Comme l'explique Gorgui Diène, l'un des personnages : « Je ne sais pas ce qui se passe. / Nul ne se sent plus bien chez lui. / Et tout le monde et chacun veut partir. / Oui, partir, partir, partir, n'importe où, mais partir. » (BUGUL, 2006 : 151). De son côté, Yakar, avec ses déchets et ses masures, ressemble à un abîme dont il est impossible de sortir. Là, « [n]ul ne sait où il va, mais il doit bouger, il doit marcher sans but, mais il faut bouger » (BUGUL, 2006 : 152). Les deux espaces s'avèrent donc hostiles pour le personnage : il n'y a pas d'abri, pas d'endroit sûr. Tous les héros semblent être condamnés, malgré leurs efforts pour survivre. Yakar, surpeuplé, avec la Montagne Sacrée qui marque la division sociale, fait également penser au motif de *giant city*, introduit par Vera GRAAF (1975 : 79). La ville géante, polluée et pleine de violence, devient une image symbolique de la société africaine d'après les années soixante. Cependant, nous ne pouvons pas l'opposer à l'*agrarian myth* positif : puisque tout endroit est affecté par ces changements, Birlane et Yakar demeurent des espaces négatifs, clos, hostiles pour le personnage.

Nous pouvons appeler cette vision dystopique, en ayant recours à l'étymologie grecque du terme (*δυσ* – mauvais, erroné, difficile ; *τόπος* – lieu). Elle s'oppose à l'utopie, qui constitue un lieu heureux, idéal. Il faut cependant souligner que cette représentation de la

société africaine change diamétralement à la fin du roman. Nous nous pencherons sur les causes de cette révolution plus tard : pour l'instant, regardons à quel point l'image négative de Yakar est transformée dans l'excipit :

Le bruit lourd et sourd s'atténua et la Montagne Sacrée brilla de mille feux en embaumant l'air de senteurs enivrantes. Des petites fleurs de toutes les couleurs, des orchidées sauvages poussèrent, et tous les enfants se relevèrent des flancs de la Montagne Sacrée en criant de joie. À côté des fleurs germèrent du mil, de l'arachide, du maïs, de l'igname, des haricots, du riz, tout ce qu'il y avait dans l'Arche. Des sources d'eau jaillirent de la Montagne Sacrée et, en s'écoulant, se remplirent de poisons de toutes les couleurs. Les chèvres couraient au loin en criant de joie, annonçant la bonne nouvelle (BUGUL, 2006 : 313).

Cette vision frappe par un optimisme extraordinaire, très rare chez Ken Bugul. La métamorphose est totale : même l'odeur de la Montagne, jadis « insupportable et étrange » (BUGUL, 2006 : 71), devient très agréable. La description hyperbolique de l'abondance soudaine de nourriture fait penser au jardin d'Éden. D'ailleurs, le roman est saturé d'éléments bibliques. Parmi ceux qui concernent l'espace, il faut mentionner « la direction sacrée de Jérusalem », évoquée plusieurs fois dans le récit. Nous pouvons l'interpréter comme la métaphore de la Terre promise, espérée par le peuple. Un autre motif biblique concerne l'arc-en-ciel, qui « s'étira dans le ciel, et sa palette dégagea l'horizon dans la direction de Jérusalem » (BUGUL, 2006 : 314). Dans *La Genèse* 9, 8–13, l'arc-en-ciel symbolise l'alliance de Dieu avec le peuple élu et toute l'humanité. Dieu dit : « j'ai placé mon arc parmi les nuages et il servira de signe d'alliance conclue entre moi et la terre ». Les éléments bibliques introduisent l'harmonie et le bonheur : le peuple est miraculeusement sauvé.

Il devient donc clair que l'espace merveilleux bugulien possède diverses facettes : féérique, mythique, apocalyptique, science-fictionnesque. Différents éléments sont parfois présents au sein d'un

même roman, en renforçant le « sense of wonder » du lecteur. La plupart de ses espaces demeurent négatifs : l'influence néfaste de la colonisation et l'état lamentable des sociétés d'après les indépendances introduisent une vision sombre et pessimiste. Pourtant, d'autres images, comme celle dans l'excipit de *La Pièce d'or*, traduisent l'espoir d'un avenir meilleur.

5.2. Temps

Comme dans le cas du fantastique, plusieurs phénomènes surnaturels se produisent à tout moment et leur apparence ne dépend pas du cadre diurne ou nocturne. Pourtant, dans certains passages merveilleux, nous pouvons observer le rôle important de la lumière et de l'obscurité. En étudiant le cadre temporel merveilleux, nous nous concentrerons surtout sur cet aspect.

Prenons d'abord l'exemple de l'espace mythique dans la « Pré-histoire de Ken ». Là, le temps n'est pas linéaire, mais plutôt cyclique. La succession des saisons de pluie et de sécheresse marque la vie des personnages :

L'hivernage était arrivé sans avertir, par une pluie qui trempa le soleil, le corps, la terre, la vie. Tout le village était en effervescence. [...] La saison des pluies avait été accueillie par les enfants et les oiseaux qui dansaient ensemble. [...]

La vie, inlassable, continuait son cours. [...] À nouveau, la saison sèche, et tout recommença comme les autres fois. [...]

Le village entier avait pris cette forme d'existence où le beau s'entremêlait avec le quotidien et le rêve. Le soir, au coucher du soleil, les anciens faisaient des sacrifices aux ténèbres (BUGUL, 2009 : 21).

D'après SANCHEZ, le temps mythique « ignore cette circulation du temps qui partant du passé, conduit au présent et s'enfuit vers le futur. Le temps abstrait, détaché des événements, se présentant

comme le simple chiffre d'un ordre, cette dilatation infinie du temps, sont des représentations qui ne signifient rien pour la conscience mythique » (2017 : 250). Même si les choses et les êtres changent, l'univers mythique suit le cycle naturel de la sécheresse et de l'hivernage, de la vie et de la mort.

En ce qui concerne la lumière, elle est évoquée plusieurs fois dans le récit. La région de Ndoucoumane se trouve dans le « pays de soleil », tandis que l'homme du Nord vient du « pays où le soleil ne passe jamais » (BUGUL, 2009 : 19). Le soleil est bienfaisant : il définit le rythme de la vie, constitue un point de repère important, comme la famille et le village. Quand l'homme du Nord prend sa deuxième femme, l'existence de cette dernière commence à dépendre de la source de lumière, puisque « [s]a chambre donnait vers l'est. Le soleil la réveillait et la couchait » (BUGUL, 2009 : 30). Le soleil détermine donc le rythme de l'existence de la femme mariée. Cette image contraste avec le cadre nocturne, évoqué plus tôt à la même page⁷ :

La nuit où elle devait rejoindre sa nouvelle demeure, il y avait la pleine lune. Le village entier était baigné d'une lumière douce comme une caresse d'enfant. Une foule de femmes l'accompagnait. La lumière s'infiltrait à travers le feuillage du baobab : elle voulait s'arrêter faire une prière quand elle sentit comme un voile de douceur sombre tamisée sur ses mains (BUGUL, 2009 : 30).

En étudiant ce fragment, il serait difficile de passer sous silence la symbolique de la lune et du soleil dans la tradition africaine. Bien qu'il s'agisse plutôt de la mythologie dahoméenne (de l'actuel Bénin), cette perspective nous semble intéressante. Comme dans

⁷ En analysant les jeux du clair et de l'obscur, il est opportun de rappeler les termes « régime diurne » et « régime nocturne », introduits par Gilbert DURAND. Le critique catégorise ainsi les archétypes fondamentaux autour desquels s'organise l'imaginaire. Le régime diurne inclut le combat du héros contre la mort, qui est son ennemi. Le régime nocturne, qui s'y oppose, se divise en deux catégories. La première – mystique – tente d'adoucir les monstres par euphémisation. La seconde – synthétique – intègre ses oppositions pour les équilibrer (1960 : 506–507).

d'autres légendes, la Lune (Mawu) symbolise le principe féminin. Elle est la déesse de la nuit, de la sagesse et de la connaissance. Il nous semble donc significatif que la jeune femme soit mise dans ce cadre nocturne juste avant ses noces. Qui plus est, elle est habillée en blanc, couleur symbolisant la pureté. En ce qui concerne le Soleil, (Lisa), il représente le principe masculin, qui contrôle le bon déroulement des jours et aide les hommes à cultiver la terre. Les deux divinités sont complémentaires et constituent une force créatrice. Le rôle important du soleil dans le texte s'accorde avec son caractère mythique : l'homme venu du Nord décide de s'y installer, ce qui détermine l'histoire des générations à venir, de même que celle de la narratrice.

Nous nous attendrions également à ce que le cadre temporel joue un rôle important dans le microrécit merveilleux de *La Folie et la Mort*. Cependant, le seul passage où le jour et la nuit sont évoqués est le monologue de Mom Dioum, adressé à Fatou Ngouye. La protagoniste, seule dans la forêt, souhaite partager ses nouvelles avec quelqu'un du village. En s'adressant à son amie absente, qu'elle ne reverra d'ailleurs jamais plus, Mom Dioum dénonce le chaos dans lequel tous les personnages se sont retrouvés :

La vie en fait, Fatou Ngouye, nous croyons qu'elle fonctionne selon des normes, comme le lever et le coucher du soleil, comme le mois lunaire, comme les étoiles qui brillent dans le ciel. Pour les êtres humains la vie ne fonctionne pas comme cela. La vie fonctionne dans un désordre épouvantable où nous ne sommes que des dés jetés au hasard (BUGUL, 2000 : 122).

Contrairement aux récits féeriques européens, où la magie s'accomplit souvent à minuit, le récit merveilleux de *La Folie et la Mort* ne choisit pas spécialement le cadre diurne ou nocturne pour créer le surnaturel. Le temps naturel, regretté par Mom Dioum, n'a plus de place dans l'univers chaotique contemporain. La protagoniste, protégée par la forêt et son nouveau mari, peut revivre cette paix et

cette harmonie, en existant hors du temps et de la société. Cependant, cette sécurité ne durera pas longtemps, ce que nous analyserons plus tard.

En comparant la « Pré-histoire de Ken » et le récit merveilleux de *La Folie et la Mort*, nous remarquons un aspect intéressant : les événements bouleversant la vie des personnages se déroulent durant l'après-midi. Dans la « Pré-histoire de Ken », l'homme venu du Nord apparaît pour la première fois l'après-midi, à cheval, devant une femme, à côté d'un puits. C'est aussi à ce moment-là que Codou, une jeune fille plongée dans ses rêves diurnes, cause l'incendie qui détruit tout le village. Analogiquement, un après-midi, la paix de Mom Dioum est perturbée par une vieille femme qui vient l'avertir d'un danger. Apparemment, l'après-midi constitue donc un moment dans la journée où le tragique fait son entrée (BUGUL, 2009 : 22). Le caractère exceptionnel de l'après-midi peut résulter du fait qu'à partir de ce moment, la luminosité commence progressivement à laisser la place à l'obscurité. Contrairement au midi, où le soleil brille le plus intensément, l'après-midi exprime un changement, une dynamique.

Dans *La Pièce d'or*, les jeux du clair et de l'obscur peuvent être interprétés comme un exemple de l'opposition classique entre le bien et le mal. Les mesures au pied de la Montagne Sacrée demeurent sombres, tandis que la pièce d'or, qui possède des pouvoirs magiques et peut préserver le peuple d'une apocalypse, brille toujours d'une lueur étrange. Comme l'explique la narratrice : « Cette pièce d'or, tant qu'elle serait là, il y aurait de l'espoir. Il y aurait un filet de lumière furtif, au moins, plutôt que le trou noir dans lequel le pays s'enfonçait » (BUGUL, 2006 : 88). Le rôle primordial de la pièce est également visible dans l'excipit, quand les personnages réussissent à arrêter l'apocalypse. Avant que la Montagne Sacrée se transforme, nous assistons à un spectacle de lumière : « Le soleil scintillait, et la moitié de la pièce d'or brillait de feux intenses. Une lumière s'abattit sur la foule et illumina les mesures et les décharges tout autour » (BUGUL, 2006 : 312). Cela rappelle également l'image biblique

de la création du monde : Dieu sépara la lumière de l'obscurité et introduit ainsi l'ordre dans le monde.

Nous concluons donc que l'apparence même du phénomène merveilleux ne dépend pas du moment de la journée, bien que les changements se produisent souvent l'après-midi. Les jeux du clair et de l'obscur constituent un motif important : le Soleil et la Lune définissent le rythme traditionnel de la vie et marquent les transitions, comme celle de jeune fille à épouse. Ils établissent aussi une différence entre le bien et le mal, en définissant ainsi la structure de l'univers fictif.

6. Objets et êtres merveilleux

Les cinq romans buguliens en question nous offrent un vaste éventail de phénomènes surnaturels, originaires de la tradition africaine, qui sont considérés comme tout à fait normaux par les personnages. La plupart des éléments que nous analysons ci-dessous ne se rencontrent pas dans la littérature occidentale. Mêlés à des motifs fantastiques et étranges, les objets, phénomènes et êtres merveilleux constituent une composante importante du surnaturel bugulien.

Dans le présent sous-chapitre, nous nous concentrons d'abord sur la fonction des objets magiques et de leur rôle protecteur. Ensuite, nous passons aux êtres merveilleux, parfois inspirés de la tradition africaine, d'autres fois plutôt science-fictionnelles⁸.

6.1. Objets merveilleux

Le roman bugulien accorde une grande importance aux objets. Il arrive que leur rôle est symbolique : par exemple le pagne que la

⁸ Certains aspects science-fictionnelles de l'écriture bugulienne ont déjà été étudiés dans notre article « Éléments science-fictionnelles dans *La Pièce d'or* de Ken Bugul » (SWOBODA, 2019).

protagoniste a volé à sa mère et dont elle ne se sépare jamais représente le désir de combler un manque affectif. Ce motif se retrouve dans plusieurs romans : *De l'autre côté du regard*, *La Folie et la Mort*, *Cacophonie*. Le pagne y est toujours un objet sécurisant, liant le personnage à sa famille et à son enfance. Les choses matérielles peuvent aussi aider les héroïnes à oublier la misère de leurs vies : c'est le cas de Fatou Ngouye et de sa radio qu'elle écoute sans cesse. En analysant les objets merveilleux, nous nous concentrerons sur ceux qui possèdent des pouvoirs magiques et protègent les personnages du mal.

Commençons par les motifs féeriques dans *La Folie et la Mort*. La vieille qui rend visite à Mom Dioum lui donne trois feuilles de tamarinier et trois cailloux. Ces objets sont censés lui permettre de fuir son mari : il s'avère que ce dernier est un monstre et veut la dévorer. Après que Mom Dioum est partie de la maison, les feuilles magiques parlent à sa place :

Elle courait, courait, courait...

Droit devant elle.

Elle ne se retourna pas une seule fois.

Elle courait, courait, courait. [...]

Pendant ce temps son mari, l'homme beau et affable, était rentré. [...]

Il avait commencé à appeler Mom Dioum :

– Mom ? Mom Dioum ?

– Oui, répondit une feuille de tamarinier.

– Mom Dioum ?

– Oui, répondit une autre feuille.

– Mom Dioum ?

– Oui, répondit une autre feuille (BUGUL, 2000 : 125).

Le chiffre trois en tant que motif apparaît aussi dans le merveilleux occidental, par exemple chez les frères Grimm. Ce motif traduit l'ancien principe *omne trinum perfectum* – chaque triade est parfaite. Par exemple, la protagoniste de *Roland le bien-aimé*, qui s'enfuit de la maison pour ne pas être assassinée, laisse trois gouttes

de sang pour qu'elles répondent aux appels de sa marâtre. Le chiffre trois a également une grande importance dans le merveilleux traditionnel. Selon Vladimir PROPP, le triplement concerne certains détails particuliers de caractère attributif, comme les trois têtes du dragon, ou certaines fonctions : trois tâches, trois années de service, etc. (1970 : 65). Le triplement est bien visible dans les contes. PROPP explique ainsi sa signification : « La répétition des actions dans le folklore a la même signification que l'hyperbole. L'hyperbole, c'est l'augmentation des mesures, la répétition des actions, c'est un moyen primitif pour exprimer la force et l'intensité de ses actions, mais aussi l'émotion du narrateur. [...] C'est pour cette raison que, dans les contes, seule compte la troisième fois » (2017 : 76).

Le triplement se répète quand Mom Dioum apprend ce qu'elle peut faire avec les trois cailloux. Leur fonction ne la surprend point : elle suit tous les conseils de la vieille femme sans poser de questions. Les pouvoirs surnaturels des cailloux s'avèrent considérables :

Cours le plus vite possible pour gagner de l'avance sur lui. Mais dès que tu l'apercevas au loin, il va soulever de la poussière sur son passage, jette un caillou, il y aura un grand feu. Avant qu'il ne l'éteigne, tu seras encore loin. Cours encore, et dès que tu l'apercevas à nouveau, jette encore le deuxième caillou et il y aura un océan entre vous, avant qu'il ne le traverse tu seras déjà loin. Cours encore plus vite et dès que tu l'apercevas à nouveau jette ce dernier caillou.

Un cheval tout blanc va descendre du ciel.

Monte sur le cheval et il va te laisser dans un village et là il ne pourra plus t'atteindre (BUGUL, 2000 : 124).

Mom Dioum ne peut pas passer tout de suite à la troisième étape : elle doit garder l'ordre établi par la vieille femme. Les répétitions et les hyperboles transportent le lecteur dans un monde purement merveilleux, où les lois de la nature ne sont plus du tout respectées. L'intertextualité entre les contes occidentaux et africains est

évidente. Dans *La Nixe ou la Dame des eaux* des frères Grimm, les personnages en fuite jettent dernière eux un peigne, une brosse et un miroir, qui se transforment en montagnes immenses. Chez Amadou Koumba, la protagoniste de *La Cuiller sale* utilise des œufs reçus, eux aussi, d'une veille femme. Or, les motifs employés par Ken Bugul sont bien connus dans les deux cultures – nous dirions même qu'ils sont universels.

En même temps, il reste clair que l'auteure joue avec la convention du merveilleux pur. En analysant le microrécit en question, Ada Uzoamaka AZODO emploie le terme « the heroine's entry into the belly of the whale »⁹ (AZODO, 2009b : 240). Cette allusion au prophète Jonas, qui a passé trois jours et trois nuits dans le ventre d'une baleine, révèle des parallélismes avec les expériences de Mom Dioum. D'abord protégée des dangers extérieurs, la protagoniste doit ensuite agir pour sauver sa vie. À la fin de ce microrécit, la narratrice s'exclame :

Tout était possible.

Dieu a dit :

« Là où votre imagination va, Je l'ai Dépassée. »

Gloire à Dieu ! (BUGUL, 2000 : 130)

Le style pathétique persiste : l'héroïne suit les conseils d'une vieille femme et elle est sauvée par les objets magiques. Un conte classique finirait ainsi ; pourtant, Mom Dioum doit ensuite faire face à la vie réelle et choisir entre la folie et la mort. L'univers merveilleux, où tout est possible, ne dure qu'un court instant. Quand l'aventure est finie, il n'y a plus de pouvoir surnaturel pour sauver la protagoniste : elle doit se battre toute seule contre les cruautés du système.

Or, dans *De l'autre côté du regard*, le merveilleux ne peut pas être séparé du réel : les objets magiques protègent les personnages, en faisant partie de leur vie quotidienne. Quand Marie tombe enceinte

⁹ entrée de l'héroïne dans le ventre de la baleine [trad. A.S.].

à presque quarante ans, elle se prépare à l'accouchement selon la tradition :

Je rendis visite à une amie qui avait la capacité de vision mystique.

Elle parla de ma grossesse et me fit une recommandation.

– Tu vas avoir un enfant, une fille.

– À sa naissance, il faudra lui mettre tout de suite au poignet le bracelet en argent.

– Sinon, elle va être emportée par les esprits.

Je ne lui avais pas dit que j'attendais un enfant (BUGUL, 2003 : 440).

La protagoniste ne questionne pas la voyante : elle suit ses conseils, quand l'enfant est né. Avant d'aller dans une clinique privée dans un pays étranger, loin de la maison, Marie s'assure d'avoir emporté avec elle un bracelet d'argent. La fonction de ce métal est similaire à celle qu'il a dans la culture occidentale : il est censé protéger une personne contre les forces maléfiques. En effet, la protagoniste accouche d'une fille : il s'avère donc que les prévisions de son amie étaient vraies. L'héroïne accepte tout simplement la réalité, sans la contester et sans se poser de questions. Les talismans qui protègent le héros contre les mauvais esprits sont aussi mentionnés dans les autres romans buguliens : leur évocation indique la présence de croyances traditionnelles.

En ce qui concerne *La Pièce d'or*, l'objet magique possède des pouvoirs surnaturels qui surpassent la tradition. Il ne s'agit pas seulement de protéger un individu, mais de sauver le monde entier. Les éléments des croyances animistes, monothéistes et de l'imagination de l'auteure créent un mélange surprenant et original.

Nous pouvons retrouver la source du motif de la pièce d'or dans la vie personnelle de l'écrivaine. Comme elle l'avoue dans le film de Silvia VOSER *Ken Bugul – personne n'en veut*, l'auteure a hérité d'un pagne et d'une pièce d'or de sa mère avec qui elle a toujours entretenu une relation difficile. Ces deux objets la relient au passé, symbolisent les liens affectifs entre les femmes de sa famille. Le

pagne est avant tout un objet sécurisant, la pièce d'or remplit encore une autre fonction. Ken Bugul explique dans le film que cette pièce d'or a une signification symbolique : elle est censée illuminer sa vie et la rendre plus lucide (VOSER, 2013).

Dans le roman, la pièce d'or est également transmise de mère à fille. La grand-mère l'a reçue d'un Condorong, une petite créature ressemblant à l'homme, qui vit dans la forêt. Même si la famille devient pauvre au fil des années, il est strictement interdit de vendre la pièce d'or, dont l'origine s'avère très mystérieuse :

La grand-mère sentait qu'elle devait prendre la pièce d'or. C'était comme un signe. C'était comme un ordre. Devant son hésitation sur le *djandje*, un goutout, un oiseau des plus mystérieux, avait émis son cri à plusieurs reprises. Et à chaque fois qu'elle voulait s'éloigner sans prendre la pièce d'or, le goutout criait encore plus fort et ébouriffait son plumage, et cela l'avait décidée. Elle avait pris la pièce d'or d'une main rendue ferme par une force impérieuse (BUGUL, 2006 : 87-88).

Plus tard, le lecteur apprend que la pièce d'or ne protège pas seulement la famille. Elle est également recherchée par les « nouveaux occupants », qui demandent au peuple de « chercher quelque chose » sans préciser quoi. Les dirigeants possèdent l'écuelle du Condorong, grâce à laquelle le chaos sur terre peut être évité. Cependant, elle n'est activée que par la pièce d'or. Les héros, auxquels nous consacrons plus d'attention ci-dessous, comprennent enfin que cet objet magique constitue la clé de leurs problèmes. Ce motif de la quête est typique pour les contes merveilleux. L'un des personnages, Zak, fait couper la pièce en deux. L'objet est ensuite partagé entre le peuple et les nouveaux occupants. C'est ici que nous entrons dans la science-fiction :

Elle ne doit jamais être vendue.

Vous prenez une moitié, et tous les peuples prendront l'autre moitié. Si vous pouviez monter, vous verriez que l'autre moitié de la pièce doit nécessairement rester avec le peuple, tous les peuples. Sinon le bruit lourd

et sourd que vous entendez nous éclaboussera tous, vous, nous et tous les autres. Ce bruit lourd et sourd, c'est le chaos que vous appelez astéroïde qui anéantira la planète (BUGUL, 2006 : 311).

Le résultat final peut surprendre, puisque l'inégalité sociale persiste. Les dirigeants, qui possèdent toutes les richesses et tous les pouvoirs, prennent une moitié de la pièce, tandis que le peuple, beaucoup plus nombreux, doit se contenter de l'autre. Pourtant, cela semble satisfaire tout le monde : la scène apocalyptique se transforme en image hyperbolique de bonheur collectif. Selon Alison RICE : « Ken Bugul cleverly blends the elements of science fiction with biblical echoes [...] in an apocalyptic final scene that reunites the people at the top of the "Sacred Mountain". While the plot seems farfetched to say the least, it nonetheless draws readers in and allows the writer to make a very forceful concluding statement about the need of solidarity and return to traditional values »¹⁰ (RICE, 2009 : 311). Nous pouvons nous demander si cette vision n'offre pas une solution trop idéaliste ou trop simpliste ; cependant, l'utilisation de cet objet magique et symbolique qu'est la pièce d'or permet aux personnages de trouver la paix.

Les objets possédant des pouvoirs surnaturels dans le roman bugulien tirent souvent leur source de la vie de l'auteure, qui leur donne encore plus de signification en les transformant par l'écriture. Après avoir étudié les textes ci-dessus, nous voyons que le rôle des objets merveilleux est primordial. Ils ont la capacité de protéger le personnage contre les mauvais esprits, de le sauver, et même de mettre fin à la souffrance de tout un peuple. Pourtant, les

¹⁰ Ken Bugul mélange ingénieusement les éléments science-fictionnesques avec les échos bibliques [...] dans la scène finale apocalyptique qui réunit le peuple au sommet de la « Montagne Sacrée ». Bien que l'intrigue paraisse, pour le moins, improbable, elle attire tout de même le lecteur et elle permet à l'écrivaine de faire une très forte déclaration finale du besoin de solidarité et de retour aux valeurs traditionnelles [trad. A.S.].

objets ne sauraient pas remplir leurs fonctions importantes sans les êtres merveilleux, qui connaissent les secrets de l'univers invisible.

6.2. Êtres merveilleux

Tout comme les objets, plusieurs êtres merveilleux buguliens sont issus de la tradition africaine. Dans d'autres cas, leur nature s'avère science-fictionnesque. Par l'être merveilleux nous entendons une créature, morte ou vivante, qui est en contact avec l'univers surnaturel et utilise ses connaissances pour aider ou menacer les autres personnages. Nous classons ces êtres en deux catégories : les êtres à l'apparence humaine et les êtres purement surnaturels. Leur fonction dans le texte est déterminée par le type de merveilleux qui y apparaît. En les analysant, nous tentons de montrer les sources différentes de l'apparition de ces êtres dans le romanesque bugulien.

6.2.1. Êtres à l'apparence humaine

Commençons par les êtres qui ressemblent aux humains, mais qui se trouvent en fait entre le monde réel et le monde surnaturel. Dans *La Folie et la Mort*, il y en a deux : la vieille femme et le mari de Mom Dioum. Le personnage de la vieille femme est archétypal : nous la trouvons autant dans la tradition africaine que celle occidentale. Son but principal reste toujours le même. Elle aide la protagoniste qui fait face à un danger. Le plus souvent, c'est une bonne fée, comme dans *Cendrillon*. Pourtant, tandis que dans les contes occidentaux la vieille femme reste une vraie femme, douée de pouvoirs magiques, dans le récit merveilleux bugulien elle s'avère être un être surnaturel :

- Écoute-moi, je ne te veux que du bien, l'homme qui t'a épousée n'est pas un être humain. [...] Je le connais, moi aussi je ne suis pas un être

humain. J'habite dans ce tamarinier sur lequel tu es assise et je sais qu'aujourd'hui il va te manger.
Donc il faut fuir vite.
Je vais t'aider (BUGUL, 2000 : 124).

La vieille femme dit ouvertement qu'elle n'est pas un être humain. Capable d'attribuer des pouvoirs magiques aux objets, elle peut également disparaître et se rendre invisible. Dans ce passage, elle remplit la fonction du donateur ou du pourvoyeur, défini par Vladimir PROPP comme quelqu'un que le héros rencontre par hasard, dans la forêt ou sur la route, qui lui donne un moyen (généralement magique) et lui permet ainsi de redresser le tort subi (1970 : 51). Selon le schéma actantiel de GREIMAS, elle peut être classifiée comme un adjuvant (1966 : 45). Il est important de remarquer que Mom Dioum est surprise par l'apparition de la vieille femme ; pourtant, ni le fait qu'elle soit un être invisible, ni ses consignes n'éveillent en elle aucune hésitation.

En ce qui concerne le mari-monstre, qui sauve la vie de la protagoniste et s'occupe soigneusement d'elle, il se métamorphose du héros positif en agresseur, ou en méchant. Selon le schéma proppien, « son rôle est de troubler la paix de l'heureuse famille, de provoquer un malheur, de faire du mal, de causer un préjudice » (1970 : 38). Contrairement à la vieille femme, dont l'aspect n'est pas du tout détaillé, la description du mari-monstre est minutieuse :

Il devenait de plus en plus furieux et de plus en plus sauvage. Au fur et à mesure que sa furie montait il se transformait en véritable bête sauvage qu'il était réellement. Il était poilu, velu, avec une tête de lion, un corps de monstre avec plus de dix pattes arrière et avant. Ses crocs ressemblaient à des sabres pointus. Il avait une longue queue qui battait l'air dans tous les sens. [...] Il était affreux et de sa bouche-gueule, sortaient des flammes terrifiantes. Ce qui lui servait d'yeux sortait presque de sa tête et vrillait dans tous les sens (BUGUL, 2000 : 126).

À première vue, le monstre est censé effrayer le lecteur ; cependant, au fur et à mesure que la poursuite continue, il devient de plus en plus ridicule. Son but est d'attraper Mom Dioum et de la manger, parce qu'il a envie de chair humaine. Il déteste les invisibles qu'il soupçonne d'avoir averti la protagoniste. Les expressions hyperboliques accumulées dans le texte renforcent l'ambiance du merveilleux. Les propos du monstre font penser au langage enfantin :

– Ha ! Ha ! Je vais t'attraper et ce sera la fête, tu verras. Je vais te croquer en steak tartare, toute crue, avec du piment de Centrafrique, du jansang du Cameroun, du poivre de Cayenne, de la moutarde du Bénin, des chenilles du Congo, du soumbala de Burkina Faso, du gingembre de Côte d'Ivoire.

Hum ! Je me régale déjà (BUGUL, 2000 : 127).

Comme dans les contes occidentaux, le surnaturel règne dans le texte sans surprendre les personnages. La vieille femme et le mari-monstre représentent des personnages types du féérique : il est possible de les définir selon le modèle classique de Vladimir Propp.

Il y a aussi des êtres merveilleux à l'apparence humaine qui appartiennent à la tradition africaine où les morts et les vivants coexistent sans aucune tension. Certes, un tel personnage ne peut être absent du cadre légendaire. Dans la « Pré-histoire de Ken », la famille du Nord rencontre un homme mystérieux qui prétend connaître toute l'histoire du village. Après l'incendie, il a été le seul à ne pas émigrer :

Il ne restait dans le village sinistré qu'une créature sans âge. Nul ne savait d'où il venait. Il n'avait au monde que le soleil, les baobabs et l'infini de chaleur. Il ne connaissait rien d'autre, à ce qu'il semblait. Tout se passait pour lui dans le village, et chaque fois il se vantait de découvertes inimaginables. Il savait le secret des plantes, des racines, des feuilles. Même il affirmait avoir découvert la plante qui assurait l'immortalité. « Je ne mourrai jamais », disait-il souvent. « C'est un fou », avaient décrié ceux qui avaient émigré plus loin (BUGUL, 2009 : 25).

Il est intéressant que le personnage décrit ci-dessus fait partie intégrante du village, tout comme le soleil et le baobab. Dans son discours adressé au père de la famille venant du Nord, l'homme mystérieux s'avère encore plus extraordinaire. Il a « toujours vécu », mais les gens du village cessent de le reconnaître après qu'il a passé quinze jours et quinze nuits dans la brousse avec les hyènes. Il habite sous les arbres, ce qui fait instantanément penser aux esprits des ancêtres. De plus, en saluant la famille, il les appelle « les miens ». Il a prévu leur arrivée au village ; il pense aussi que le baobab, « comme planté par des dieux d'autres mondes » est « lié à un événement qui va bouleverser une génération entière » (BUGUL, 2009 : 26). La nature de cet être mystérieux n'est pas clairement précisée ; pourtant, il devient clair qu'afin de rester dans le village, la famille doit vivre en paix avec lui, comme avec le soleil, la chaleur et les baobabs. Le cadre mythique ne laisse pas de place aux doutes concernant le destin. Ceux qui prennent l'homme mystérieux pour un fou ne peuvent pas s'intégrer au village ni à ses coutumes : ils partent, en rejetant le mode de vie traditionnel.

Le personnage entre deux mondes se laisse aussi observer dans le cadre contemporain, plutôt fantastique, que nous avons analysé antérieurement. La protagoniste de *Cacophonie* vit à l'étranger ; le monde qui l'entoure s'avère hostile et dangereux. Dans notre étude du cadre spatio-temporel et des objets fantastiques du roman en question, nous n'avons pas pris en compte le personnage du mari-revenant, qui nous semble plutôt réaliste-merveilleux. Sali se pose différentes questions concernant ce personnage : à un certain point, elle soupçonne même que c'est lui qui veut l'enfermer dans la maison jaune. Elle ne se sent pas toujours à l'aise avec son mari-revenant ; cependant, sa présence est tout à fait réelle, reconnue par l'héroïne et les autres personnages :

Assise là sur le fauteuil, elle sentit la présence du mari revenant. Son parfum envahissait tout l'espace, un parfum plus fort que d'habitude

et elle réalisa qu'il était vraiment tout près. Elle frissonna, sa peau se raidit, elle avait la chair de poule. Pourvu qu'il ne me touche pas, car il faut éviter de se faire toucher par les revenants. Quand il avait été enterré, les premiers jours, sa vraie belle-sœur lui avait recommandé de dormir avec un couteau sous son oreiller au cas où il reviendrait pour avoir des rapports sexuels avec elle. [...] Après la période de veuvage de quatre mois et dix jours, il n'était plus nécessaire de se protéger du défunt, mais lui, de toute façon, n'était pas mort. Il était là dans sa maison jaune (BUGUL, 2014 : 187).

La double nature du mari-revenant n'étonne personne. Même si sa présence peut faire du mal à la protagoniste, ce n'est pas un danger extraordinaire, inattendu, qui bouleverse l'ordre du monde. Sali est tout simplement avertie par sa belle-famille, car « si elle tombait enceinte, ce serait un fœtus de vent qui gonflerait son ventre pour l'éternité » (BUGUL, 2014 : 187). Dans la culture occidentale, la présence d'un mort-revenant ou mort-vivant fait penser aux zombies, tandis que l'idée de se faire violer par un défunt semble être une variation macabre de la nécrophilie. Or, la protagoniste de *Cacophonie* se protège contre ce danger de la même façon qu'elle se protégerait contre les cambrioleurs ou les accidents de voiture : rationnellement, sans arrière-pensée. Cette symbiose du surnaturel et du réel fait penser au réalisme merveilleux : le mari-revenant fait partie de la vie quotidienne de Sali, sa présence est tout à fait naturelle.

Cela s'applique également à certains personnages humains et à l'apparence humaine analysés dans le chapitre concernant le fantastique. Les djinns, les esprits des ancêtres, les voyants et les mangeurs d'âme font partie de la vie traditionnelle. Ainsi, leur présence ne cause aucune rupture dans la vision du monde des villageois présentés dans *De l'autre côté du regard* et *Cacophonie*. Tandis que la protagoniste, influencée, elle aussi, par la pensée occidentale, hésite devant le surnaturel, les autres l'acceptent sans se poser de questions. Cependant, il est à remarquer que pour l'héroïne, le surnaturel n'est pas étonnant avant son contact avec l'Occident, c'est-à-dire

avant son éducation coloniale. Dans *Cacophonie*, en décrivant le voyage à Dakar qu'elle fait avec sa mère pendant son enfance, elle évoque les djinns :

À l'époque, certains lieux de Dakar, surtout vers le bord de l'océan, étaient associés à des présences visibles et invisibles. Il était inscrit dans certaines écritures que Dieu avait créé des êtres visibles, les hommes, et des êtres invisibles, les djinns qui vivaient exactement comme les hommes. Ces êtres invisibles avaient des familles, vaquaient à leurs occupations ; c'étaient de bonnes ou de mauvaises créatures rancunières, violentes, vindicatives, comme les êtres humains, et ils pouvaient vivre plus de mille ans. Il régnait un respect mutuel entre les êtres humains et ces créatures invisibles (BUGUL, 2014 : 55).

Ces êtres, dont le rôle dans la société traditionnelle reste bien établi, sont cette fois-ci évoqués sans questions et sans hésitation. La narratrice blâme l'urbanisation violente et l'exploitation du pays, dont la conséquence est la disparition des lieux merveilleux.

Un motif pareil, mais plus développé, poussé à l'extrême, apparaît dans *La Pièce d'or*. Dans le contexte plutôt science-fictionnesque du roman, le lecteur est surpris par l'évocation des « extraterrestres ». Il y en a parmi les « nouveaux occupants », et surtout parmi leurs femmes. Parfois, elles sont appelées les « djinnées » ou les « femmes-diables ». Ces êtres possèdent des pouvoirs surnaturels :

Yakar avait la réputation aussi de contenir jour et nuit des êtres qui étaient les propriétaires des lieux, des êtres qui pouvaient évoluer dans l'air, dans l'eau, sur la terre, dans la terre. Ces êtres pouvaient, quand ils le voulaient, se confondre dans le peuple et vaquer à leurs occupations. Les gens racontaient qu'il y avait surtout beaucoup de femmes parmi eux et beaucoup de saints. Donc il fallait faire attention ! On ne savait jamais à qui on parlait ! (BUGUL, 2006 : 148)

Le motif de l'extraterrestre est l'un des plus fréquents dans la science-fiction. Selon MILLET et LABBÉ, « il existe de nombreux types

plus ou moins précis d'extraterrestres, qui vont de l'humanoïde au minéral, voire au gazeux, en passant par divers stades plus ou moins animaliers ou végétaux » (2001 : 148). Les critiques rappellent que l'idée de la présence d'extraterrestres a été lancée en 1865 par Camille Flammarion dans ses ouvrages scientifiques. Dans la littérature, les rapports des humains avec ces êtres venants d'une autre planète ne sont pas uniquement placés sous le signe du conflit. Au lieu de mener des combats galactiques, les extraterrestres se penchent parfois avec curiosité sur la civilisation des hommes. Par définition, l'extraterrestre représente « l'autre », ce qui est inconnu, imprévisible. La littérature africaine utilise et développe ce motif dans des textes postcoloniaux. Comme nous l'avons vu au cours de notre analyse des motifs fantastiques dans *La Folie et la Mort*, le discours de Ken Bugul reflète souvent les injustices sociales d'après les indépendances. La disproportion entre le peuple zombifié, sans avenir ni perspectives, et les dirigeants corrompus, est poussée à l'extrême dans *La Pièce d'or*. L'un des personnages, Alioune Sow, réalise la gravité de la situation après avoir trouvé un document ancien :

Il avait lu qu'il existait des extraterrestres sur la terre, avec le même aspect physique que les hommes. Cela était déjà dans les croyances à Birlane et un peu partout dans le pays. [...] Aux grandes manifestations des années soixante, on recommandait de ne pas trop se lier avec les femmes d'une exceptionnelle beauté, car la plupart du temps elles n'étaient pas des êtres humains. [...] Ce qui avait attiré l'attention de Alioune, c'était que le secret de leur pouvoir et de leur puissance sur terre avait un rapport avec l'écuelle du *Condorong*. Ces extraterrestres possédaient l'écuelle du *Condorong*. Mais cette écuelle devait être activée une seule fois par une pièce d'or, sinon elle perdrait son pouvoir et ce serait le chaos (BUGUL, 2006 : 97-98).

Les extraterrestres représentent tout ce qui manque au peuple. Ils sont beaux, riches, privilégiés, tout le pouvoir leur appartient. Leur position dans la société est pareille à celle des extraterrestres de *La*

Guerre des mondes d'Herbert George Wells, analysée par MILLET et LABBÉ. Les critiques remarquent un parallèle entre l'attaque des Martiens et la colonisation au cours de laquelle l'homme occidental a anéanti « des civilisations millénaires qui ne demandaient qu'à survivre » (2001 : 156). Après les indépendances, la situation devient encore pire. La Montagne Sacrée est composée des saletés des extra-terrestres : en exploitant le pays, ils ne voient même pas l'état misérable dans lequel vit le peuple. Nous pouvons donc nous demander à quel point l'utilisation du mot « extraterrestre » est métaphorique. Selon Alison RICE, « in *La Pièce d'or*, the term "extraterrestrial" has more in common with the American use of the word "alien" as a synonym for a so-called "foreign national" »¹¹ (RICE, 2009 : 270).

Il est intéressant que les femmes extraterrestres, habituellement isolées du peuple, se laissent parfois séduire par des hommes *badolos*. Lam's, un obsédé sexuel très attirant, réussit à avoir une liaison avec une femme « surnaturelle ». Après leur premier rapport, elle lui dit : « Je suis une occupante, mais tu me plais. Avec tous les occupants, anciens ou nouveaux, nous appartenons à un autre monde, un autre univers » (BUGUL, 2006 : 285). Or, c'est grâce aux pouvoirs érotiques de Lam's que la femme extraterrestre se laisse guider devant la Montagne Sacrée, avec toute une armée d'autres extraterrestres, pour ensuite négocier avec le peuple et partager la pièce d'or. L'image présentée dans le roman a donc une facette science-fictionnesque, mais ce texte peut aussi être lu comme une métaphore de la situation de l'Afrique contemporaine.

La diversité des êtres merveilleux buguliens nous permet de conclure que l'auteure s'inspire de différents genres littéraires et traditions en créant ses propres univers. Le surnaturel n'est pas le même dans le cadre féerique, mythique, réaliste-merveilleux ou science-fictionnesque. Pourtant, les êtres merveilleux à l'apparence

¹¹ dans *La Pièce d'or*, le terme « extraterrestre » a plus en commun avec l'usage américain du mot « alien » comme un synonyme d'un soi-disant « étranger » [trad. A.S.].

humaine possèdent toujours des pouvoirs extraordinaires, bienfaisants ou nuisibles pour les autres.

6.2.2. Êtres purement surnaturels

Les êtres merveilleux purement surnaturels, à savoir les animaux et les créatures extraordinaires, sont moins nombreux que ceux à l'apparence humaine. À la différence des êtres dont il était question ci-dessus, ils n'ont jamais eu de forme humaine. Cependant, leur fonction dans le texte est également importante : ils aident ou menacent les héros. Comme nous l'avons déjà mentionné, dans le romanesque bugulien les êtres merveilleux purement surnaturels n'appartiennent pas au même type de merveilleux.

Regardons d'abord le bestiaire fabuleux, donc les animaux magiques. Dans l'univers féerique de *La Folie et la Mort*, le troisième caillou jeté par Mom Dioum se transforme en cheval blanc, capable de voler. La culture occidentale présente cet animal comme une monture typique du prince charmant dont le but est de sauver la princesse. Le fragment analysé montre que c'est aussi le cheval qui libère Mom Dioum de son mari-monstre :

Un cheval tout blanc, beau comme on peut s'imaginer le cheval « Al Bourakh », se présenta devant elle en sautillant sur ses sabots d'argent.

Il s'accroupit et Mom Dioum l'enfourcha.

Comme l'éclair, le cheval blanc s'élança et disparut dans l'azur (BUGUL, 2000 : 128).

La référence mentionnée dans le passage cité – *Al Bourakh* – concerne un coursier venu du ciel, dont la fonction consiste à porter les prophètes. Selon la tradition islamique, il a été envoyé par l'archange Gabriel pour porter le prophète Muhammad de la Mecque à Jérusalem, puis de Jérusalem au ciel. Dans l'art musulman, il est représenté avec une tête de femme, un corps de cheval, des ailes et

une queue de paon. Son nom signifie « éclair » : il est donc évident que le cheval de *La Folie et la Mort* est emprunté à ce motif. Les critiques remarquent également la dimension symbolique de l'être en question. D'après Ada Uzoamaka AZODO, le cheval blanc fait partie des symboles de lumière, en représentant la paix céleste et la tranquillité (cf. AZODO, 2009b : 254). À cela s'ajoute la signification symbolique de la blancheur, associée à la pureté et à l'innocence. En tant que dernier élément de la triade des cailloux magiques, le cheval blanc est le plus puissant. Sa mission doit donc être accomplie : il dépose prudemment Mom Dioum dans un village endormi, pour disparaître ensuite. Après qu'il a sauvé l'héroïne du monstre, celle-ci reste seule dans le village, où ses épreuves vont recommencer. Le merveilleux traditionnel s'arrête donc à la fin de ce voyage surnaturel.

Le deuxième être surnaturel du romanesque de Ken Bugul est le serpent à trois têtes, totem du village. Bien qu'il ait déjà été mentionné dans notre étude du fantastique, ce motif apparaît aussi dans un contexte merveilleux. Le serpent est le pire ennemi du monstre qui veut dévorer Mom Dioum. C'est grâce à lui que l'héroïne peut se sentir en sécurité dans le village :

Ce serpent, c'est le Ninki Nanka.

S'il te voit, tu es mort.

Si tu le vois, tu es mort.

Comment lui échapper ?

Et le Ninki Nanka le cherchait, parce qu'il avait tué et mangé un enfant du village quelques années auparavant (BUGUL, 2000 : 129).

Le Ninki Nanka est une créature mythique ouest-africaine, ressemblant, selon des sources non officielles, à un dragon, un serpent ou un crocodile. Cela aurait été un reptile gigantesque, qui, comme le Yéti ou le monstre du Loch Ness, est encore recherché aujourd'hui par des cryptozoologues. Il est évoqué par Assan SARR dans son étude des esprits gambiens. En citant un rapport d'un commissaire,

datant de 1906, le chercheur explique que chaque village est censé posséder un bon et un mauvais esprit. Le Ninki Nanka «is supposed to resemble a gigantic crowned serpent which resides in the thickest bush. If a native sees the body of this creature, he believes that he will be afflicted with a dangerous sickness but that if he sees the eyes or the crown it means instantaneous death. No native will go anywhere near where one of these creatures is supposed to be»¹² (2016: 91–92). L'esprit a donc des attributs du diable et fait également penser au basilic du folklore européen.

Chez Ken Bugul, le Ninki Nanka, imaginé comme un serpent à trois têtes, est aussi le totem du village. Pour cette raison, même s'il reste un mauvais esprit, son rôle est de protéger les habitants. Plus puissant que le monstre, il demeure le seul à pouvoir le tuer. Il est intéressant que le Ninki Nanka n'apparaît pas dans le micro-récit : une simple mention de son regard meurtrier suffit à effrayer l'agresseur. Le monstre, furieux, s'arrête devant le village : il devient de plus en plus énorme et perd ses pouvoirs magiques, y compris celui de se transformer de nouveau en être humain. Sa fin rappelle également les contes traditionnels : nous apprenons que « [l]e pauvre monstre était ainsi condamné à tourner autour de la planète comme un satellite, pour l'éternité, s'il ne voulait pas voir le Ninki Nanka ou être vu par lui » (BUGUL, 2000 : 128).

Le troisième être surnaturel qui a attiré notre attention est le Condorong de *La Pièce d'or*. Encore une fois, l'auteure mélange les croyances traditionnelles avec sa propre imagination. Selon Nabo SÈNE, l'être en question est un «petit génie nain, le plus souvent bienfaiteur et pourvoyeur de fortune» (2006 : 30). Tout comme le Ninki Nanka, le Condorong appartient au folklore ouest-africain.

¹² est censé ressembler à un gigantesque serpent couronné qui réside dans la brousse. Quand un natif voit le corps de cette créature, il croit qu'il sera atteint d'une maladie grave, mais quand il voit ses yeux ou sa couronne, cela signifie sa mort instantanée. Aucun natif ne s'approchera jamais à l'endroit où une telle créature peut se trouver [trad. A.S.].

D'après les croyances populaires, c'est une créature dont la taille ne dépasse pas celle d'un tout petit enfant, avec une très grosse tête. Si un homme le rencontre dans la brousse et réussit à le vaincre à la lutte, Condorong lui donne la fortune ou la connaissance pour sept générations. Cette créature est bien connue des villageois au Sénégal et en Gambie ; pourtant, elle ne fait pas peur. *La Pièce d'or* nous donne une image détaillée de cet être merveilleux, en arguant pourtant que le peuple a cessé de croire en lui après les années soixante :

Le *Condorong* était une créature extraordinaire, de petite taille, sans âge. [...] Certains disaient que le *Condorong* était immortel. Il était très rare de rencontrer un *Condorong*. On pouvait tirer de lui des secrets, de la connaissance, peut-être le secret de l'immortalité, du moins d'une longue existence. [...] L'écuelle du *Condorong* donnait la fortune, une fortune absolue. [...] Le *Condorong* avait la peau tannée comme du cuir, disait-on. Il n'avait pas beaucoup de cheveux, disait-on aussi. Il pouvait faire peur à quelqu'un qui ne connaissait pas son existence, mais les initiés disaient que le *Condorong* n'était pas méchant. C'était une créature inoffensive, venue peut-être d'une autre planète (BUGUL, 2006 : 19).

Le passage cité ci-dessus met en valeur quelques aspects importants. Premièrement, le mot « Condorong », comme beaucoup d'autres noms en wolof, est mis en italique. Cela le sépare du reste du texte, introduit un élément d'étrangeté, même si le terme est ensuite expliqué. Avec la répétition de l'expression « disait-on », nous voyons que la narratrice se distancie du récit. Deuxièmement, le Condorong est présenté d'un côté comme une créature mythique, connue des anciens. D'un autre côté, pourtant, il serait venu « d'une autre planète ». Son rôle dans le récit s'avère primordial : c'est lui qui aurait donné la pièce d'or à la famille des héros, c'est à son écuelle que tout le monde rêve.

La légende de la pièce d'or commence quand la grand-mère voit une créature de petite taille pleurer. Le Condorong ne lui fait pas peur, parce qu'elle « avait vécu à une époque où toutes les créatures

étaient considérées » (BUGUL, 2006 : 87). Il est accompagné d'un *goutout*, un oiseau dont le nom français est le coucal du Sénégal. Cet animal mystérieux émet un cri caractéristique pour encourager la grand-mère à prendre la pièce d'or. Cette dernière hésite à le faire, puisque ramasser l'or à mains nues est une chose néfaste (cf. BUGUL, 2006 : 87). Or, selon les croyances traditionnelles, les œufs du coucal permettent de trouver des diamants, pourvu qu'ils ne soient pas touchés avec la main (GROUZIS et al., 1997 : 33). Il est donc visible que l'auteure utilise des légendes traditionnelles pour créer l'effet de surnaturel dans le récit.

Néanmoins, le Condorong ne reste pas seulement légendaire. La croyance devient réalité à la fin du roman, quand la créature merveilleuse sort de nulle part au pied de la Montagne Sacrée, accompagné d'un *goutout*. Le Condorong lève ses petits membres vers le ciel et s'écrit : « Jérusalem ! Shalom ! » avant que son écuelle soit activée et que la Montagne Sacrée subisse sa transformation incroyable. Puis, il disparaît dans le ciel avec le *goutout*, tout comme le cheval blanc dans *La Folie et la Mort*. Le Condorong symbolise donc le retour aux valeurs traditionnelles, mais aussi la paix, la fortune et l'harmonie. Son écuelle lui sera rendue « quand les peuples retrouveront leur dignité » (BUGUL, 2006 : 313).

Après avoir analysé les êtres merveilleux buguliens, nous voyons que l'auteure utilise des conventions différentes pour créer un univers saturé de surnaturel. Les éléments du merveilleux traditionnel, qui s'avèrent similaires dans la culture africaine et celle occidentale, introduisent le lecteur dans une ambiance féerique. Les êtres appartenant à la tradition sénégalaise reflètent la nature complexe du surnaturel bugulien : leur présence peut être menaçante, mais elle n'étonne pas les personnages qui sont enracinés dans des croyances coutumières. L'évocation des extraterrestres ouvre une autre perspective d'interprétation : le clivage entre le peuple et les dirigeants est si important que la vision science-fictionnelle ressemble beaucoup à la réalité des pays d'après les indépendances.

7. Héroïnes et héros merveilleux

Les derniers aspects analysés dans notre étude du merveilleux bugulien sont la construction et la fonction du héros. L'élément principal de l'univers féerique et science-fictionnesque, examiné ci-dessus, est la quête ou la fuite du héros, telles qu'elles sont définies par Vladimir PROPP (1970 : 48). Mom Dioum essaie de fuir son mari-monstre, tandis que Zak cherche à établir un ordre dans le monde avec la pièce d'or magique. Il nous semble donc intéressant de diviser les personnages merveilleux buguliens en deux catégories principales : les héroïnes et les héros. Bien que le personnage féminin autofictionnel soit caractéristique de la plupart des œuvres buguliennes, l'auteure introduit également des protagonistes masculins dans un contexte merveilleux. En ce qui concerne les héroïnes, leur fonction est traditionnellement passive : elles deviennent un prix, un trophée pour le héros, après que celui-ci a accompli sa mission. La même chose peut être observée dans le fantastique classique : c'est Joël MALRIEU qui dit de la femme qu'elle est une « victime passive » et « muette » (1992 : 60). Pourtant, il arrive que c'est le personnage féminin qui constitue l'actant principal dans le récit merveilleux. Quant aux héros, ils sont toujours actifs, même si leurs fonctions restent variées. Le présent chapitre portera donc sur les types de personnages féminins et masculins dans le merveilleux bugulien.

7.1. Héroïnes merveilleuses

Les personnages merveilleux sont souvent peu sophistiqués : leur fonction dans le récit est plus importante que leurs traits de caractère. En parlant de la science-fiction, GADOMSKA rappelle que la psychologie du protagoniste reste, « comme chez les héros d'autres genres populaires, très typée, fondamentale et peu nuan-

cée » (2002 : 76). Les personnages s'expriment à travers des actes. Dans le cadre mythique et féerique, la construction des héros demeure semblable. En étudiant les contes merveilleux, Vladimir PROPP introduit le terme « fonction », par lequel il entend « l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue » (1970 : 31). Dans son approche, les fonctions constituent des éléments fondamentaux, constants et permanents du conte. À son tour, Lylian KESTELOOT, en étudiant les contes africains, énumère plusieurs thèmes typiques, comme : la méchanceté des coépouses, la partialité du mari polygame, la dérélition de l'orphelin privé de sa mère et l'arbitraire du roi, et évoque la fonction moralisatrice, cathartique ou ludique du conte traditionnel (2006 : 8). Les rôles des personnages merveilleux sont alors diversifiés.

La femme-objet est la première catégorie de l'héroïne merveilleuse analysée. Par cette notion nous entendons un personnage passif, qui ne fait que se soumettre à la volonté des hommes et du destin, ainsi qu'une héroïne réduite à un objet sexuel. Dans le cadre mythique, ce ne sont pas des personnages féminins qui fondent le village. La première femme de l'homme mystérieux venu du Nord le suit et lui obéit, en restant silencieuse devant ses discours pathétiques. La description de sa deuxième femme, choisie au village, rappelle *Le Cantique des Cantiques* biblique :

La jeune fille de la concession voisine lui avait plu et il jeta son dévolu sur elle. Elle était de la seconde famille venue s'installer dans le village après le feu. La peau claire comme la lumière de lune, les attaches fines comme les gazelles du pays, le port altier comme une princesse mandingue, elle avait les dents aussi éclatantes que le marigot quand le soleil était au zénith (BUGUL, 2009 : 29).

La description de la jeune fille, si poétique qu'elle soit, ne porte que sur son aspect physique. Même si la narratrice s'interroge plus tard sur les pensées et la vie intime de la protagoniste, l'ordre tra-

ditionnel est maintenu. Dans le mariage polygame, c'est l'homme qui décide de l'organisation de la demeure ainsi que de la fréquence de ses rapports sexuels avec chaque épouse. En ce qui concerne les femmes, la narratrice fait l'éloge de leur beauté, leur maternité et leurs talents culinaires, sans mentionner leurs aspirations ou leurs opinions. Les personnages féminins font partie du paysage, tout comme le baobab et le soleil. Ils constituent donc plutôt des objets que des actants. Il est intéressant que la narratrice, étant femme, elle aussi, crée une telle image des autres héroïnes et renforce ainsi l'ordre patriarcal.

La passivité des héroïnes se remarque aussi dans le cadre science-fictionnesque. GADOMSKA souligne que « jusqu'à la fin des années cinquante, la place de la femme dans la science-fiction est très stéréotypée et rétrograde : l'héroïne est réduite au statut d'objet sexuel. Le lecteur ne sait rien des facultés intellectuelles de la femme, par contraste son aspect physique est toujours décrit de manière détaillée. L'héroïne est donc belle, le plus souvent blonde, aux yeux bleus ou violets, dotée de seins gonflés et de cuisses déliées » (2002 : 78). Même si, selon Zak, l'un des personnages masculins, « les femmes étaient les principales voyageuses dans ce pays pour la survie » (BUGUL, 2006 : 228), les héroïnes de *La Pièce d'or* souvent ne sont pas nommées et leur rôle se limite à soutenir la quête des hommes.

La plupart des femmes de Birlane s'engagent dans le jeu de la séduction : charmer un homme devient le but le plus important de leur vie. Les hommes les traitent comme des objets érotiques : d'après Lam's, un personnage sexuellement obsédé, les femmes ne veulent qu'« être baisées ». Même les héroïnes plus âgées rentrent dans cette dynamique : la mère de Zak et de Moïse, qui vient à Yakar pour aider sa famille, finit par être sexuellement abusée par un « ami » de son mari. Moïse, le héros révolutionnaire, attire toutes les jeunes filles du village. Elles ne le traitent pas comme un mari potentiel, mais comme quelqu'un qui pourrait devenir leur amant.

Pourtant, Moïse veut « que les femmes soient impliquées dans le processus de libération et de combat pour une justice sociale » (BUGUL, 2006 : 24). L'attitude du héros demeure contradictoire : tout en proclamant son intérêt pour des femmes cultivées et engagées, il reste attiré par les filles « du peuple ». Il fréquente une danseuse, sensuelle et amoureuse de lui. Moïse accepte que cette femme l'aide, mais il se contrôle pour ne pas avoir de rapports sexuels avec elle :

Mais Moïse, malgré l'extrême attirance qu'il avait pour la danseuse, ne lui avait jamais fait une proposition dans ce sens. La danseuse était encore plus attirante quand elle arrivait chez Moïse. Elle portait toujours un habit léger qui mettait en valeur son corps. Moïse distinguait presque son entre-fesses, ses seins qui le narguaient en bougeant dans tous les sens. Il était excité, il avait follement envie d'elle. Et quand il n'en pouvait plus de se contenir, il lui demandait de partir. Il se couchait sur son lit et, d'une main, il se broyait le sexe jusqu'à la jouissance en rêvant des fesses libres et de seins au vent (BUGUL, 2006 : 234).

Ce passage montre avant tout l'importance de l'aspect physique de la danseuse. Le corps de l'héroïne est sexualisé, chosifié : le lecteur n'apprend rien sur son visage, il peut seulement imaginer ses fesses et ses seins. La danseuse, qui montre ses jambes partout et bouge d'une façon sensuelle, représente donc un pur fantasme. N'ayant ni besoins ni aspirations, elle existe seulement pour faire plaisir à l'homme et le servir. Un autre problème pertinent reste l'attitude de Moïse, qui accepte facilement l'aide de la danseuse, mais ne se laisse pas emporter par ses envies sexuelles. Cela peut résulter du fait que le héros ne veut pas admettre son attirance pour les femmes du peuple. De plus, puisque la danseuse est un objet sexuel, un prix dans la quête du héros, il ne peut pas la posséder avant d'accomplir sa mission. Le cadre merveilleux exige que le mariage – ou sa variation – soit le dénouement du récit (PROPP, 1970 : 78–79). Cette fonction, même implicite, peut être trouvée dans l'excipit de *La Pièce d'or*, où l'ordre du monde est rétabli :

Et Moïse aperçut en bas de la Montagne Sacrée la danseuse qui remontait la pente vers lui, avec un grand sourire. Son corps délié se mouvait sous un habit léger et son foulard était nonchalamment jeté sur la tête. Elle dansait en tournoyant, un mouchoir repassé à la main. La Montagne Sacrée se trémoussa, et des milliers de fleurs se répandirent tout autour, dans un parterre qui recouvrit la misère des sens (BUGUL, 2006 : 314).

La danseuse apparaît à Yakar, venue de nulle part, ce qui n'étonne personne. Encore une fois, la sensualité de son corps est mise en avant. Tandis que les personnages masculins ont dû trouver un moyen pour sauver le monde, le rôle de l'héroïne se limite à l'embellir et à récompenser l'homme qui constitue la raison de son existence. Nous observons donc qu'elle s'inscrit parfaitement dans le schéma de la femme soumise.

Le dernier aspect curieux concernant les personnages passifs dans *La Pièce d'or* est la différence des canons de beauté. Une autre héroïne amoureuse de Moïse, Coumbis, est aussi une femme « du peuple », sans aspirations intellectuelles ni tendances révolutionnaires. Pourtant, elle ne plaît pas à Moïse, puisqu'elle « n'avait pas la sensualité primitive qui l'attirait dans les endroits obscurs de sa tête » (BUGUL, 2006 : 45). Coumbis pousse son jeu de séduction à l'extrême, allant jusqu'à se blanchir la peau. La pratique de dépigmentation cosmétique reste courante dans plusieurs pays africains. Selon les statistiques, plus de la moitié des femmes sénégalaises utilisent ou ont déjà utilisé des produits éclaircissants (MAHÉ, LY, GOUNONGBÉ, 2004 : 11). L'envie de se conformer au canon de beauté occidentale a souvent pour conséquence un endommagement définitif de la peau. Quant à Coumbis, la narratrice explore d'abord la supposée motivation de la « métamorphose » de l'héroïne : séduction de Moïse, pression familiale pour se marier et pour quitter Birlane. L'utilisation de produits au mercure a un effet désastreux sur sa peau. Quand Moïse l'aperçoit un jour de loin, l'héroïne est « méconnaissable », « blanche avec des taches verdâtres un peu

partout sur le visage, les oreilles, la poitrine » (BUGUL, 2006 : 159). Le lecteur n'apprend rien de plus sur le destin de Coumbis, à part sa métamorphose terrible et son départ de Birlane. Il devient donc clair que la pratique de blanchiment, exposé et condamné dans le roman, est liée à la chute du personnage. La danseuse et Coumbis sont prêtes à toutes sortes de sacrifices pour s'approcher de Moïse. Pourtant, tandis que la première représente la sexualité primitive, naturelle et d'une manière stéréotypée africaine, la seconde essaie à tout prix de s'approcher des critères de la beauté occidentale. La renaissance du continent exige donc un retour aux racines : la danseuse incarne l'archétype de la femme africaine, auxiliaire de l'homme et à l'aise avec sa propre sexualité.

En ce qui concerne le deuxième type d'héroïne féminine – la femme-personnage – il est beaucoup moins courant dans le merveilleux bugulien. Cette catégorie inclut les femmes qui sont des actantes dans le récit et dont le rôle est plus important que seulement la fonction d'aider ou d'apaiser l'homme. Mom Dioum, déjà analysée en tant que protagoniste fantastique, constitue l'exemple le plus pertinent de la femme-personnage. Tout d'abord elle reste passive : sauvée par l'homme de la forêt, elle accepte de le prendre pour époux. Elle dit : « Il est beau, gentil, affable, intelligent, tout ce que je ne pouvais imaginer après ce que j'avais connu à la ville, cette ville que j'étais obligée de fuir avant de revenir au village » (BUGUL, 2000 : 122). Cette situation rappelle la relation féerique entre la princesse et le prince charmant : le rôle de la femme se limite à être sauvée. Pourtant, après avoir appris les vraies intentions de son mari, Mom Dioum se transforme en une véritable héroïne. Selon la classification de PROPP, il existe deux types de protagoniste féerique. Le premier – le quêteur – a une mission importante à remplir, par exemple sauver une jeune fille. Le deuxième – le héros victime – fait front à un danger. Comme le rappelle PROPP : « Si l'on enlève ou chasse la jeune fille ou un petit garçon et que le conte les suit sans s'intéresser à ceux qui restent, le héros du conte est la jeune

filles ou le petit garçon enlevé ou chassé. Il n'y a pas de quêteur dans ces contes-là » (1970 : 48). Mom Dioum serait donc une héroïne victime, puisque la totalité du microrécit merveilleux raconte sa fuite pour échapper au mari-monstre. Elle court sans se poser de questions :

Et Mom Dioum courait toujours à en perdre son haleine.

Elle avait si soif, sa gorge était sèche, mais comme mue par elle ne savait quoi, elle courait comme soulevée par une main invisible. C'était sûr que la vieille sous le tamarinier y était pour quelque chose (BUGUL, 2000 : 127).

L'héroïne, même si elle est aidée par des forces invisibles, doit lutter elle-même pour sa survie. La relation entre Mom Dioum et son mari s'avère également bien différente des rapports entre les héros des romans analysés et leurs femmes chosifiées. Premièrement, la protagoniste de *La Folie et la Mort* ne séduit pas : elle est même répugnante après l'épreuve ratée du tatouage des lèvres. Deuxièmement, l'homme qui allait la rendre heureuse et la protéger devient le plus grand danger auquel elle doit faire face. Le microrécit fait penser à *La Belle et la Bête* ; pourtant, l'ordre est inversé. C'est l'homme beau et affable qui se transforme en monstre, tandis que « la Belle » reste physiquement déformée.

Dans la « Pré-histoire de Ken », la seule héroïne dont le caractère influence le récit est la jeune Codou qui déclenche l'incendie du village par sa maladresse. Enfant, Codou n'a pas envie d'apprendre à s'acquitter des tâches ménagères : elle préfère jouer avec les garçons. Son attitude insouciante et rebelle cause beaucoup de peine à sa mère qui l'appelle « espèce de fille du péché », « espèce de personne qui ne fait rien, qui ne sert à rien, qui ne sait rien faire », fille au « cœur tellement mauvais » (BUGUL, 2009 : 13). Plus tard, Codou est « devenue une belle jeune fille bien développée, au corps puissant. Elle ressemblait à une sculpture surgie du paysage de Ndoucoumane. Un paysage de feu et d'or » (BUGUL, 2009 : 21).

Comme dans le cas des épouses de l'homme du Nord, son aspect physique est donc mis en valeur. Pourtant, après l'incendie, résultant de sa maladresse et de son « mauvais caractère », Codou n'est plus mentionnée dans le récit. Le lecteur ne sait pas si ses rêves de jeune fille – les rêves de mariage, bien entendu – sont devenus réalité. Or, nous pouvons nous douter que Codou a dû échouer, parce qu'elle n'était pas une femme « idéale » au sens négritudien.

Il nous paraît pertinent de mentionner l'enfant dans « La Pré-histoire de Ken » – Ken Bugul, la protagoniste – qui perturbe l'ordre de l'univers. Laissée seule sous le baobab, elle trouve une perle d'ambre et se l'enfonce dans l'oreille. Le cri perçant de l'enfant « venait briser l'harmonie, sous ce baobab dénudé, dans ce village désert » (BUGUL, 2009 : 31). Cet événement marque la fin du récit mythique : le reste du roman porte sur la vie de l'héroïne émigrée à l'Ouest. C'est aussi le premier traumatisme de Ken Bugul la protagoniste, dont la vie sera marquée par la solitude et la séparation d'avec les siens. D'après Julie C. NACK NGUE, « the child [...] wants to imitate her mother and all the female ancestors by adorning her body with amber, a tradition common to women of that region. But the mother is far away, and the child wounds herself instead of inscribing herself within a specifically female genealogy. The amber bead with its slippery contours easily penetrates the virgin space of the child's ear, violating her body instead of providing her access to the community of women »¹³ (2009 : 65). Dans le contexte analysé, l'enfant brise l'ordre mythique, en mettant en question l'image de la famille archétypale et de la mère-protectrice. Le cri de l'enfant marque la transition entre les univers idéalisé et réaliste : il est donc difficile de classer Ken-enfant comme une héroïne typiquement merveilleuse.

¹³ L'enfant [...] veut imiter sa mère et tous ses ancêtres féminins en ornant son corps d'ambre, ce qui est une tradition commune des femmes de cette région. Mais la mère est loin et l'enfant se blesse au lieu de s'inscrire dans la généalogie spécifiquement féminine. La perle d'ambre aux contours lisses pénètre l'espace vierge de l'oreille de l'enfant, en violant son corps au lieu de lui donner accès à la communauté de femmes [trad. A.S.].

Or, la plupart des personnages féminins analysés ci-dessus restent passifs. Les femmes constituent un prix pour le héros, souvent un objet sexuel, sans d'autres aspirations que de servir l'homme. Même s'il existe plusieurs personnages féminins forts et complexes dans le romanesque bugulien, le cadre merveilleux n'offre au lecteur aucune profondeur psychologique. Cela s'accorde avec la construction du personnage féminin merveilleux mentionné par GADOMSKA. Hormis Mom Dioum, les héroïnes, en principe, ne sont pas les protagonistes du récit, et celles qui le sont ne s'engagent pas dans une quête. Passons maintenant aux personnages masculins, dont le rôle s'avère beaucoup plus important.

7.2. Héros merveilleux

Comme nous l'avons déjà mentionné, les hommes sont les actants principaux dans le merveilleux bugulien. Le lecteur est censé admirer leurs exploits, leur courage et leur grandeur d'esprit. Puisque le microrécit de *La Folie et la Mort* n'est pas l'histoire d'un quêteur, mais plutôt d'une héroïne-victime, nous n'y trouverons pas de protagoniste masculin. Par contre, le cadre mythique, tel qu'il est décrit dans le premier chapitre du *Baobab fou*, exige la présence du héros extraordinaire. Quand le noyau du baobab est planté inconsciemment par Fodé, cela se fait « le matin du premier jour de la conception par les dieux d'une génération nouvelle qui allait bouleverser les temps » (BUGUL, 2009 : 20). L'analyse précédente montre bien que les hommes y sont présentés comme des explorateurs, des fondateurs. Dans ce sous-chapitre, nous nous concentrons sur les héros de *La Pièce d'or* : l'ouvrage qui nous offre le plus vaste éventail de personnages masculins. Tous ces héros sont de vrais hommes, pas des extraterrestres ; pourtant, leurs rôles dans le récit sont divers. Pour les étudier, nous nous servons de la classification des héros merveilleux établie par Marie-Françoise DISPA (1974).

Le héros le plus important du roman est sans doute Moïse dont le prénom rappelle le personnage grâce auquel le peuple élu a pu traverser la Mer rouge. Ce motif est présent dans *Le Coran*, *La Bible* et *La Torah*. La fonction de Moïse dans le récit bugulien est la même : il reste le seul personnage qui voit clairement la situation et veuille y remédier. Nous analyserons ce héros comme un exemple de surhomme, défini par ses « pouvoirs intellectuels et psychiques prodigieux comme par ses particularités physiques » (GADOMSKA, 2002 : 67–68). Même si Moïse n'est pas un surhomme *per se*, il constitue un personnage extraordinaire, grâce à qui la mission peut être réussie.

La naissance de Moïse semble miraculeuse, puisque ses parents ont depuis longtemps perdu l'espoir d'avoir des enfants. Quand ils apprennent soudainement que la femme est enceinte, ils remercient Dieu et le père commence à s'appeler Ba'Moïse – père de Moïse – au lieu d'utiliser son vrai prénom – Ibra, et continue de l'utiliser même après la naissance du deuxième fils – Zak. Moïse se distingue des autres garçons : il est beau, intelligent et militant. Il attire les femmes, il organise des rencontres révolutionnaires dans sa chambre où il parle de la lutte contre l'injustice sociale. Cependant, quand Birlane se dépeuple, il se retrouve de plus en plus seul :

Moïse commençait à se sentir seul. Une petite ride lui barra le front. Les camarades d'hier se métamorphosaient en masse. Ils commençaient à ressembler même physiquement aux nouveaux occupants. [...] Moïse ne croyait pas ses oreilles quand il entendait les nouveaux propos qu'ils tenaient (BUGUL, 2006 : 30).

Ses capacités intellectuelles extraordinaires – il prévoit la catastrophe et le danger qui attendent le peuple – commencent à déranger les autres. Après son retour de Yakar, Moïse est eseuilé, avec quelques amis à peine, sans travail et déclaré « fou récent ». Il parle tous les jours aux gens qui restent sourds, muets et aveugles et refusent d'écouter ses avertissements (BUGUL, 2006 : 54). Moïse

est l'unique héros qui comprend que partir vers le Nord ne sauvera pas le peuple. Par la plupart des personnages, y compris son père, il est considéré comme un raté : une fois parti à Yakar, personne ne retourne plus à Birlane. Ce n'est qu'à la fin que tout le monde comprend ses prophéties. Moïse découvre le lien entre la pièce d'or, l'écuelle du Condorong et la misère du peuple :

« Le peuple ne veut pas tout ce que les nouveaux occupants possèdent. Le peuple veut seulement retrouver sa dignité. Le peuple veut seulement manger à sa faim. Il n'est pas question de chantage. Si nous trouvons la pièce dorée, nous devons la partager avec eux. » [...]

Moïse se posa à même le sol et se mit à réfléchir :

« L'écuelle du *Condorong* ! L'écuelle du *Condorong* ! [...]

Les autres avaient trouvé l'écuelle du *Condorong*.

Et ils ont tué le *Condorong*.

Mais on ne peut pas tuer les mythes.

Le *Condorong* a été démystifié depuis les années soixante.

Mais son énergie est là, comme le peuple.

L'écuelle du *Condorong* ! »

Moïse était surexcité. C'était comme s'il avait une vision soudaine (BUGUL, 2006 : 289–290).

Tout comme le personnage biblique, le Moïse bugulien joue un rôle clé dans la libération du peuple. C'est lui qui entraîne le reste des hommes à agir. Comme le résume un autre personnage, le prophète de la corniche : « Je suis Moïse. / Tous, nous sommes Moïse. » (BUGUL, 2006 : 180). C'est aussi Moïse qui négocie avec les extraterrestres à la fin du roman et qui les convainc de partager la pièce d'or. Selon Alison RICE, « Moïse, who comes to the rescue at the novel's end, stands out in his approach and belief. He is not stuck in a selfish mode that is concerned only with "his own"; his perspective extends further than his immediate family to conceive of solutions for his people, his country, and beyond »¹⁴ (RICE,

¹⁴ Moïse qui vient à la rescousse au dénouement du roman se distingue par son approche et sa croyance. Il n'est pas coincé dans un mode égoïste, ne se soucie pas

2009 : 312). Sa vision de l'avenir se base sur le retour aux racines. Il ne veut pas que les nouveaux occupants partent : son seul désir reste le bien-être du peuple. Ses capacités intellectuelles et prophétiques nous permettent donc de le classer comme une variation du sur-homme.

Un autre personnage qui peut être analysé dans cette optique est Lam's, le héros sexuellement obsédé. Son pouvoir de séduction extraordinaire aide à la quête de Moïse et Zak : Lam's séduit la femme extraterrestre qui connaît le secret de l'écuelle du Condorong. Cet événement surprend les autres personnages, puisque les extraterrestres vivent isolés du peuple. Cependant, aucune femme, indépendamment de ses origines, n'est capable de résister au charme de Lam's. Il suffit qu'il refuse de coucher avec elle pour que la femme lui révèle le plus grand secret des nouveaux occupants. La sexualité de Lam's est primitive : son attribut le plus important est son sexe gonflé, qu'il caresse même en présence de ses amis. En quelque sorte, il peut être mis en parallèle avec le personnage de la danseuse : tous les deux incarnent un érotisme pur et irrésistible. Le rôle de Lam's dans la mission des héros révèle que les extraterrestres, tout en vivant entourés de luxe, ont aussi des besoins physiques qu'ils cherchent à assouvir. Dans la société post-coloniale, où les inégalités restent immenses, des hommes puissants abusent souvent des femmes pauvres. Lam's renverse et hyperbolise cette dynamique : lui, un garçon simple, exerce un pouvoir absolu sur les femmes extraterrestres grâce à sa sexualité. Ainsi, les dirigeants sont battus à leur propre jeu.

Le deuxième type de héros mentionné par Dispa est l'homme du destin. Ce personnage est un homme moyen, insignifiant, calme, qui subit une soudaine prise de conscience et commence une mission. Sa quête, « qu'il s'impose d'ailleurs lui-même, consiste en général

seulement de ce qui est « sien » ; sa perspective s'étend au-delà de sa famille proche, afin de concevoir des solutions pour son peuple, son pays et plus encore [trad. A.S.].

à changer la société sclérosée qui l'entoure et le monde dans lequel il vit » (GADOMSKA, 2002 : 68). Ce type de personnage fait penser à Zak, le jeune frère de Moïse. Après être parti à Yakar comme tout le monde, il est profondément choqué par les conditions de vie et l'état misérable de ses parents. Illuminé par le prophète de la corniche, Zak réalise la pertinence des propos de son frère et décide de partir vers le Sud :

Nous n'allons pas au sud pour un mieux-être, pour de l'argent. Nous allons au sud pour mobiliser les peuples. Et tous ensemble, nous allons marcher sur le nord. Nous allons étaler ce que les nouveaux occupants et leurs complices ont fait de nos peuples. Nous allons nous exposer au monde. [...] N'importe où sera le sud, n'importe où est déjà le sud pour nous. Nous sommes les peuples du Sud (BUGUL, 2006 : 226–227).

Cette mission s'avère merveilleuse : Zak monte à bord d'un Express volant avec son compagnon Mawdo. Pendant ce « voyage infernal au bout de l'hallucination » (BUGUL, 2006 : 258), il voit toute la misère du peuple : l'Express passe même à travers des mesures. En survolant des bunkers, Zak est témoin d'une rencontre secrète des extraterrestres qui cherchent la pièce d'or. Grâce à ce voyage, Zak se rend compte de l'importance des propos de Moïse et de la nécessité de sauver le peuple. La relation entre les deux frères est presque télépathique. Pour reprendre les propos de Zak : « Je suis le bras de mon frère. / Mon frère est la parole. / Moi, je suis l'action. » (BUGUL, 2006 : 244). Les deux personnages sont alors différents, mais complémentaires. Venant de la famille qui possède la pièce d'or magique, Zak est choisi par le destin pour participer à la mission.

Un autre exemple intéressant est Ba'Moïse. Le roman commence par ses réflexions, ce qui laisse le lecteur croire qu'il sera le protagoniste du récit. Ba'Moïse est un homme respecté au village. Avant de se marier, il participe régulièrement au « simb » : le rituel du faux lion. Selon le mythe populaire animiste, l'homme qui survit à l'at-

taque d'un lion peut être possédé par lui : il devient ainsi un faux lion. Il commence par ne manger que de la viande crue, rugir et se comporter comme le roi de la jungle. Le rituel, pendant lequel le faux lion danse au rythme des tam-tams, maquillé et vêtu d'un costume soigneusement préparé, est censé le désenvoûter. De nos jours, cette danse a une valeur plutôt théâtrale et devient thérapeutique bien plus pour les spectateurs que pour l'intéressé principal. Ba'Moïse est sollicité de prendre part à ce rituel, car après avoir survécu à l'attaque d'un lion, il a le sang de cet animal dans ses veines (cf. BUGUL, 2006 : 12). Pourtant, il y renonce de peur d'y prendre goût. C'est sa femme qui remarque le plaisir étrange que la danse lui procure : « Le jeu du faux lion, son mari avait aimé le faire, mais il se demandait à chaque fois si, dans la fureur des tam-tams, des cris des enfants et de la foule, il n'allait pas faire mal plus qu'il le fallait. Ses yeux rougis jetaient des flammes longtemps après le jeu » (BUGUL, 2006 : 13). D'un côté, Ba'Moïse est donc un homme puissant, possédé par l'esprit du lion. Il semble que le destin guide ses pas. D'un autre côté, quand il se marie et devient maçon, il veut être ordinaire, « sans histoire apparente » (BUGUL, 2006 : 8). À Birlane, « [t]ant que les histoires étaient cachées, il y avait un consensus dans la communauté et tout se passait bien » (BUGUL, 2006 : 8). Au fur et à mesure que le village se dépeuple et les valeurs traditionnelles se dégradent, Ba'Moïse perd son travail et décide soudainement de partir. Sa mission a un but unique : assurer la survie de sa famille. La première métamorphose de Ba'Moïse est négative. Écrasé par des conditions inhumaines à Yakar, il devient méconnaissable :

Sa femme ne l'avait pas reconnu. [...]

Qu'était devenu le faux lion de Birlane ?

Il avait des cheveux d'un blanc sale et ils étaient hirsutes. [...] Son mari lui offrait le visage d'un bagnard qui ne pouvait plus quitter sa prison, même si la porte était grande ouverte. Il avait vieilli de plus de vingt ans. Il portait un pantalon élimé, sale comme ses ongles qui avaient horriblement poussé (BUGUL, 2006 : 174).

Ba'Moïse, exploité par son « ami » Gorgui Diene, devient un vrai *badolo*. Il dit même à sa femme qu'il veut être appelé Ba'Zak ou Ibra : il culpabilise Moïse de toutes les misères de la famille. Sa deuxième métamorphose se passe vers la fin du roman, quand il comprend que son fils aîné avait raison. Même si la mission de Ba'Moïse échoue, c'est grâce à lui que la pièce d'or magique atteint Yakar. Il joue donc un rôle important dans la quête : il est suivi par Zak et ensuite par Moïse, qui finissent par sauver le peuple.

Le dernier type de héros dans *La Pièce d'or* est le témoin. Selon Dispa, ce n'est pas un homme d'action : « il n'agit guère ou rarement, il raconte ce qu'il a vu » et sa relation « prend souvent la forme d'un journal intime » (cité par GADOMSKA, 2002 : 73). Le roman analysé nous offre une autre perspective du héros-témoin : plutôt que de raconter des événements déjà passés, ce type de personnage guide ou inspire les actants, sans s'impliquer lui-même dans la quête. Il jouera donc un rôle semblable à celui du pourvoyeur dans le contexte féérique.

La Pièce d'or nous présente deux témoins. Le premier est Alioune Sow, un ami de Moïse, l'une des rares personnes qui écoutent ses paroles. Étant artiste, il est l'antithèse de Lam's, incarnation d'une sexualité brute et primitive. Pour reprendre les propos de la narratrice : « Alioune Sow était un garçon calme, discret, qui souriait mais ne riait pas aux éclats. [...] Alioune Sow était toujours présent dans la vie de Moïse. Il fut le seul ami de Moïse que Ba'Moïse appréciait vraiment » (BUGUL, 2006 : 45). Le héros n'a qu'une seule envie : dessiner. Il le fait en écoutant les discours de Moïse. Les toiles apocalyptiques d'Alioune Sow jouent ensuite un rôle dans la libération du peuple. Il les expose au pied de la Montagne Sacrée, pour que les nouveaux occupants les voient. Le titre de son exposition est justement « La pièce d'or » : après avoir lu un document sur les extraterrestres, il comprend que « c'est une pièce d'or qui va éclairer les décharges, les mesures, les rues, les cœurs, la Montagne Sacrée » (BUGUL, 2006 : 98). Alors, il commence à mettre des pièces

d'or sur ses fresques. L'importance de son art est révélée à la fin du roman :

Une à une, les fresques furent placées sur les pentes de la Montagne Sacrée. C'étaient des fresques immenses au milieu desquelles brillait une pièce d'or. C'était à cause des pièces d'or sur les fresques de Alioune que les hordes l'avaient suivi et aidé, pour la forte récompense, chuchotaient certains. Une rumeur monta de la foule quand elle regarda les fresques. [...]

Moïse remonta avec les deux moitiés de la pièce d'or vers la Montagne Sacrée et en accrocha une à la plus grande fresque de Alioune Sow, sur laquelle une pièce d'or était peinte sur des images d'apocalypse, qui rappelaient des toiles de Brueghel (BUGUL, 2006 : 306–307).

Au dénouement du texte, ces représentations apocalyptiques sont éclaboussées de lumière par les pièces d'or qui brillent (cf. BUGUL, 2006 : 313). Le rôle d'Alioune Sow, même s'il ne manifeste pas beaucoup d'activité, s'avère donc primordial. À la différence de Lam's, qui représente des instincts basiques, Alioune réussit à émouvoir le peuple par son art. Certes, la motivation principale de la foule est l'argent : ce sont les pièces d'or qui l'attirent. Pourtant, elle commence ensuite à contempler les toiles en silence. Le témoignage d'Alioune consiste alors à peindre : sans aider les autres héros à chercher la pièce d'or, il narre les événements à travers son art.

Le second témoin, plus typique, est le mystérieux prophète de la corniche. De nouveau, il ressemble aux personnages bibliques et coraniques :

Qui était-ce prophète de la corniche ? Il était grand, beau, le visage émacié, comme tous les prophètes, comme Jésus. Qu'est-ce qu'il était beau Jésus ! Et comme Jésus, il parlait, il parlait, il parlait. Il avertissait du danger qui menaçait les nouveaux occupants de ce pays et de tous les pays du monde. Des prophètes, le pays en avait, mais comme tous les prophètes, ils étaient rejetés ! Et ils erraient comme le peuple (BUGUL, 2006 : 111).

Le prophète de la corniche est « la voix de celui qui crie dans le désert » : pareillement au prophète Ésaïe, qui prépare la voie pour le Messie, le héros en question essaie de réveiller le peuple. Il illumine Moïse, Zak et tous les autres personnages cherchant à sauver le monde. Il a aussi son rôle dans le dénouement du texte : c'est lui qui prévoit un univers sans injustice, dans lequel « les portes du monde et du paradis seront juxtaposées » et « toutes les créatures seront des élues » (BUGUL, 2006 : 313). Le prophète de la corniche tient son propre discours : il narre non seulement des événements passés et présents, mais il prévoit également le futur. Tandis qu'Alioune Sow travaille sur son art en silence, le prophète de la corniche se sert des mots pour illuminer les autres. Tous les deux se tiennent à l'écart de l'action ; pourtant, leur présence s'avère essentielle.

En nous appuyant sur la théorie de Marie-Françoise Dispa, nous observons les convergences et les divergences entre les merveilleux bugulien et occidental. Dans *La Pièce d'or*, nous retrouvons trois types de personnages : le surhomme, l'homme du destin et le témoin. Cependant, ils constituent plutôt des variations des types décrits par Dispa et remplissent plusieurs fonctions dans le texte. De surcroît, la mission exige la contribution de plusieurs personnages. Même si Moïse semble le héros le plus important, il ne pourrait pas accomplir sa tâche sans les autres. Ba'Moïse, Zak, Alioune Sow et le prophète de la corniche ont chacun un rôle distinct dans cette quête. L'accent est alors mis sur une communauté d'hommes qui, en utilisant leurs dons respectifs, contribuent à la réussite d'une mission.

* * *

Le merveilleux bugulien reste saturé d'éléments traditionnellement africains, tout en explorant de nouveaux horizons d'imagination. Par un mélange originel du féerique, des mythes, de la science-fiction et des motifs magiques ancrés dans le réel, Ken Bugul nous introduit dans un monde où le surnaturel ne provoque aucune

hésitation chez les personnages. Cet univers merveilleux peut être analysé dans l'optique des théories occidentales ; cependant, il est également nécessaire de prendre en compte sa spécificité sénégalaise. Dans le prochain chapitre, nous allons examiner la dernière facette du surnaturel, à savoir l'étrange.

Étrange chez Ken Bugul

1. Étrange dans la pensée occidentale

En parlant du fantastique et du merveilleux dans les théories occidentales, nous avons également mentionné l'étrange, dont l'existence reste inextricablement liée aux deux premiers genres. L'étrange, genre voisin du fantastique, se produit quand le lecteur ou le personnage opte pour une explication rationnelle du surnaturel. Selon TODOROV, les événements étranges peuvent s'expliquer par les lois de la raison ; toutefois, ils restent incroyables, extraordinaires, inquiétants. Pour reprendre ses propos : « L'étrange réalise [...] une seule des conditions du fantastique : la description de certaines réactions, en particulier de la peur ; il est lié uniquement aux sentiments des personnages et non à un événement matériel défiant la raison (le merveilleux, au contraire, se caractérisera par la seule existence de faits surnaturels, sans impliquer la réaction qu'ils provoquent chez les personnages) » (1970 : 52). Après avoir analysé le merveilleux bugulien, nous constatons un manque d'hésitation des personnages face aux phénomènes surnaturels. Par contre, un événement étrange, tout en effrayant ou inquiétant le personnage, restera un phénomène rationnel.

TODOROV remarque également que l'étrange, contrairement au fantastique, n'est pas un genre bien délimité : « il se dissout dans le champ général de la littérature » (1970 : 52). Le critique souligne également la similarité entre le roman policier et le fantastique-

étrange : dans les deux genres, il y a des solutions vraisemblables et invraisemblables à choisir ; pourtant, à la fin du roman policier, il n'y a aucun doute quant à l'absence d'événements surnaturels¹. TODOROV ajoute aussi que dans le roman policier, l'accent est mis sur la solution de l'énigme, tandis que dans les textes se rattachant à l'étrange, c'est la réaction à l'énigme qui importe le plus (1970 : 54–55). Comme exemples de l'étrange, TODOROV cite les romans de Dostoïevski, la littérature d'horreur et les nouvelles d'Edgar Allan Poe. À son tour, Arnaud HUFTIER fait la différence entre le roman policier et le récit de détectives de l'étrange. Dans les deux cas, nous sommes devant un crime et nous devons débusquer le coupable. Il dit : « Seule diffère l'identité du coupable au cours de la lecture : dans le récit policier, l'interrogation demeure, dès l'appel du titre, qui insiste sur les circonstances mystérieuses du crime, sur le coupable ; avec les détectives de l'étrange, le coupable est généralement désigné dès l'appel du titre (ou tout du moins, son lieu d'exaction, qui le métaphorise), et cette désignation l'enserme tout autant dans un aspect convenu de ses traits que dans une sérialité en rapport à ses référents : d'un côté, on voit les visages mais l'on ne sait pas *le* nom, de l'autre, on sait son nom et on attend de voir *complètement* sa figure » (HUFTIER, 2004 : 282).

En parlant de l'étrange, les critiques évoquent souvent le concept d'inquiétante étrangeté, développé par Sigmund FREUD. Tandis qu'ordinairement, nous considérons comme effrayant ce qui est inconnu, pour FREUD « l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier. [...] Ce Unheimlich n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger

¹ TODOROV différencie le **fantastique-étrange** – un genre hybride où les événements d'apparence fantastique reçoivent à la fin une explication rationnelle – de l'**étrange pur** où les événements narrés peuvent très bien s'expliquer par les lois de la raison, en restant pourtant insolites, inquiétants, extraordinaires (1970 : 49–52).

que par le processus de refoulement » (1996 : 216). D'après Nathalie PRINCE, cette peur n'est pas de l'ordre de la raison, mais plutôt de l'ordre du refoulé psychique et de l'affectivité (2015 : 33). Ce concept a été développé par certains critiques, comme Julia KRISTEVA qui dans son œuvre *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980) explore la force de l'abjection profonde et des phobies du point de vue psychanalytique. La notion de l'étrange a été l'objet de plusieurs études dans le monde francophone et anglophone. Selon Anthony VIDLER : « A postmodern uncanny has been construed, the product of the rereading of Freud by Lacan and Derrida but also of the application of critical theory to the analysis of popular culture. For Lacan, the uncanny formed the starting point for his examination of anxiety, the very "image of lack"; for Derrida, the uncanny lurks behind the unstable links between signifier and signified, the author and the text; for Baudrillard its propensity for the double, for the elision between reality and fiction, its insistent trompe l'œil, gives it a central role in the explication of the simulacrum »² (1992 : 9). Tout comme le surnaturel, l'étrange s'avère alors être un concept polyvalent, dépassant la littérature.

Dans son ouvrage *La séduction de l'étrange*, Louis VAX se penche également sur la question du sentiment d'étrangeté. Il l'utilise pour parler de la littérature fantastique, car les contes fantastiques « sont machines à fabriquer le sentiment de l'étrange » (1965 : 9). Il ajoute ensuite, après Freud, que ce sentiment est ambivalent : « L'étrange est une tentation : en souffrir c'est en jouir. Voilà bien son ambivalence. Conscience de l'étrange, séduction de l'étrange et l'horreur de

² L'étrange postmoderne s'interprète comme un produit de la relecture de Freud par Lacan et par Derrida, mais aussi comme une application de la théorie critique à l'analyse de la culture populaire. Pour Lacan, l'étrange constitue le point de départ pour son examen de l'angoisse, l'image même d'un « manque » ; pour Derrida, l'étrange se cache derrière des liens instables entre le signifiant et le signifié ; pour Baudrillard, sa propension au double, à la fusion de la réalité et de la fiction et son trompe l'œil insistant donnent à l'étrange un rôle central dans l'explication du simulacre [trad. A.S.].

l'étrange, c'est tout un. L'étrange est donc étranger, mais un étranger qui serait, paradoxalement, nous-mêmes » (1965 : 13). Le sentiment de l'étrange est donc intrinsèquement lié à la littérature fantastique. La théorie occidentale classique, surtout l'œuvre emblématique de Tzvetan Todorov, établit la différence entre le fantastique et l'étrange, qui reste fondamentale pour notre étude.

2. Étrange dans la pensée postcoloniale et africaine

Pareillement au fantastique et au merveilleux, l'étrange est un concept controversé dans la pensée africaine. En comparaison avec les deux genres précédemment analysés, il demeure moins connu et étudié.

La monographie collective *Fantastique, étrange et merveilleux dans les productions francophones* sous la coordination de Fanny MAHY (2017) se penche sur ce problème, en prenant en compte aussi le romanesque africain. Dans son article intitulé « Kama Kamanda et Tchicaya U'Tamsi : deux auteurs, deux allégories, une vision stylisée du fantastique et de l'étrange », Pierre Suzanne EYENGA ONANA insiste sur le caractère réducteur des définitions occidentales des deux genres en question. En étudiant les romans de ces auteurs congolais (l'un du Congo-Kinshasa, l'autre du Congo-Brazzaville), il se sert également de la théorie postcoloniale et de la sociocritique. Selon lui, l'approche occidentale « priorise une perspective d'analyse exclusivement euro-américaine, occultant par le fait même la vision africaine qui aurait contribué, un tant soit peu, à enrichir les recherches sur ce champ conceptuel toujours en friche » (EYENGA ONANA, 2017 : 33). Il se sert des notions d'hybridité et d'identité pour prouver que la perspective occidentale devrait être enrichie. Selon le critique, l'étrange apparaît « si l'hésitation que suscite le fantastique chez le lecteur l'entraîne à prendre parti pour les fantaisies et les illusions de l'imagination » (EYENGA ONANA, 2017 : 26),

c'est-à-dire si le phénomène surnaturel peut être rationnellement expliqué. Les exemples qu'il donne – d'une femme épouvantée par le tonnerre et des sacrifiés rituels commandités par des membres du gouvernement – s'accordent avec la définition occidentale et les réalités africaines. Tout en ajoutant une nouvelle dimension à la théorie classique, EYENGA ONANA s'appuie sur elle pour établir les frontières du fantastique et de l'étrange.

À son tour, Emmanuel KAYEMBE, auteur de l'article « Fantastique, étrange et merveilleux dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama », propose de nouvelles catégories littéraires pour parler du surnaturel africain. En étudiant le conte merveilleux, le récit merveilleux initiatique, le fantastique phénoménologique, le merveilleux hyperbolique et le fantastique mythique, il se base tout de même sur la distinction occidentale des genres en question. Selon lui, dans la littérature africaine, « [l]'on tendait [...] à produire des œuvres hybrides, au croisement de l'écrit et de l'oral, où le merveilleux et l'étrange avaient toute leur place. Cependant, loin de reproduire simplement le legs ancien, l'écrivain était sommé de le reprendre à son propre compte en vue d'en tirer des bénéfices esthétiques personnels » (KAYEMBE, 2017 : 45). Il devient donc clair que la pensée africaine utilise les définitions occidentales pour établir des catégories propres à sa réalité. L'étude des deux articles en question montre également que l'étrange reste le genre surnaturel le moins analysé.

D'autres travaux critiques, tels que *La magie dans le roman africain* de Xavier GARNIER, établissent une toute nouvelle classification du surnaturel africain, sans passer par la théorie occidentale. Comme nous l'avons mentionné auparavant, la seule catégorie qui ressemble à l'étrange au sens occidental du terme est chez GARNIER le roman positiviste. Dans ce type de roman, le monde invisible peut très bien exister ; pourtant, il ne motive pas les actions des personnages. Au dire de GARNIER : « La démarche du roman rationaliste ne consiste pas à présenter le rituel comme une suite d'actions dénuées

de cohérence logique, mais à le détacher de la pensée irrationnelle qui lui donne sens » (1999 : 39). Les rites s'avèrent donc absurdes, inefficaces. GARNIER remarque aussi le champ sémantique particulier chez les auteurs étudiés : le magicien devient un charlatan ; le rite, une supercherie ; la croyance, une superstition (1999 : 44). Le motif du faux rite revient dans la littérature africaine : le lecteur est en présence de personnages maléfiques qui utilisent la croyance et la naïveté des gens pour en tirer profit.

Outre les romans qui montrent le côté négatif des rites et de la pensée magico-religieuse, il existe également l'écriture de l'horreur et le roman policier africain. En 2016 est paru un ouvrage *Les écritures de l'horreur en littératures africaines*, sous la direction de Cyprien Bidy Bodo, Bassidiki Kagamaté et Moïssa Coulibaly. Cette étude analyse le mode opératoire du motif de l'horreur dans le discours romanesque, poétique, théâtral et oral africain. La littérature africaine d'horreur se sert souvent des motifs de violence sociale que nous avons déjà observés dans le romanesque bugulien.

En ce qui concerne le roman policier, il ne fait son entrée en Afrique francophone que dans les années 1980. Les auteurs comme Modibo Sounkalo Keita, Simon Njami, Moussa Konaté et le Sénégalais Abasse Ndione, appelé « le père du roman policier africain », popularisent ce genre littéraire, de plus en plus apprécié au XXI^e siècle. En février 2000, le Sénégal organise le premier festival « Polar à Dakar ». Longtemps considéré comme une sous-littérature, le roman policier atteint donc son essor de nos jours et fait également l'objet d'études universitaires. Comme le constate Karen FERREIRA-MEYERS : « Les romans policiers africains publiés à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle sont à classer en deux grandes sous-catégories : ceux qui sont une représentation plus ou moins fiable de la réalité et ceux qui reproduisent les rêves et les aspirations du continent africain » (2012 : 55).

Nous voyons donc que la plupart des théoriciens africains se servent de la définition occidentale de l'étrange, pour ensuite la mo-

difier et l'adapter au contexte spécifique. D'autres, comme Xavier Garnier, choisissent de formuler de nouvelles catégories littéraires en parlant du surnaturel africain. Cependant, la tendance générale reste claire : tout en enrichissant la vision occidentale, la pensée africaine s'en inspire, ce qui sera visible également dans le romanesque bugulien.

3. Étrange bugulien

Le présent chapitre ne sera pas aussi vaste que les chapitres précédents, vu que les motifs étranges restent moins courants dans l'écriture bugulienne. Pourtant, ils demeurent aussi importants que les éléments fantastiques et merveilleux, puisqu'ils exposent la réalité horrifiante de la société africaine postindépendances, qui ne peut pas être expliquée par la pensée magico-religieuse.

En étudiant le roman policier africain, FERREIRA-MEYERS remarque que « [l]e statut de la femme dans le roman policier africain, notamment dans la francophonie, copie son statut réel au sein de plusieurs sociétés africaines » (2012 : 64). Le texte étrange reflète souvent la condition réelle de la femme, en démystifiant les mécanismes sociaux qui gèrent sa vie. Contrairement aux récits fantastiques et merveilleux, la motivation surnaturelle en est complètement exclue : au lieu de plonger dans un univers traditionnel, régi par des forces invisibles, le personnage se heurte violemment à une réalité impitoyable. Comme nous le verrons, Ken Bugul présente le plus souvent au lecteur une image très sombre de la société africaine contemporaine. Les motifs étranges permettent d'exposer tous ses vices : l'avidité, la naïveté, l'ignorance, la cruauté.

Comme nous l'avons fait dans les chapitres précédents, nous commençons par l'étude de la diégèse, pour ensuite nous concentrer sur les êtres et les héros étranges. Nous analysons trois romans buguliens : *La Folie et la Mort*, où les motifs fantastiques, merveilleux

et étranges s'interpénètrent, et deux autres que nous n'avons pas encore étudiés : *Rue Félix-Faure* et *Aller et Retour*.

4. Structure de la diégèse

4.1. Espace

En analysant les éléments fantastiques et merveilleux, nous avons pris en compte deux types d'espace principaux : le village et la ville. Toutefois, l'étrange appartient surtout au milieu urbain, ce que nous essaierons de montrer ci-dessous. Les exemples cités auparavant, comme celui de Marie dans *De l'autre côté du regard*, montrent que même les personnages influencés par la culture occidentale ne sont pas sceptiques face au phénomène surnaturel. S'ils ne l'acceptent pas sans hésiter, ils préfèrent ne pas se poser de questions. Dans le village bugulien, nous ne trouvons donc ni de personnages occidentaux ni de personnages sénégalais qui rejetteraient complètement le surnaturel.

Par contre, l'ambiance de la ville, où les cultures se mélangent et la violence est répandue, reste très favorable à l'apparition de l'étrange. Nous nous penchons sur deux types de milieux urbains. Le premier est saturé de violence, et toutes les valeurs traditionnelles y deviennent caricatures d'elles-mêmes. Le second, plus surprenant, constitue un espace de sécurité, un abri pour des personnages blessés et rejetés.

4.1.1. Espace urbain menaçant

Dans les chapitres précédents, nous avons déjà parlé de la ville hostile, dans laquelle les personnages subissent une dégradation progressive. L'étrange bugulien nous offre une image semblable de

l'espace urbain. L'action d'*Aller et Retour* se passe à Ndakaaru, ce qui signifie « Dakar » en wolof. La trame est simple : Ngoné, une villageoise, est envoyée par son père à la capitale pour retrouver son frère « [c]ôûte que côûte. / Mort ou vif. / Même ses os. » (BUGUL, 2013 : 11). Elle est accompagnée par Bigué, une jeune femme qui a « perdu sa tête », rentrée d'Europe et vivant dans la rue. Il faut souligner qu'*Aller et retour* constitue plutôt un essai qu'un roman proprement dit. Le texte ne suscite pas beaucoup d'intérêt auprès des critiques, puisque l'action reste marginale par rapport aux descriptions excessives et détaillées de la ville. L'activité principale de Bigué et Ngoné consiste à se promener dans les rues et ruelles de Dakar. Dans la première description, la ville paraît bienveillante :

C'était le début d'après-midi d'un mois d'avril ensoleillé. Dans cette partie de Ndakaaru appelée centre ville, la Place de l'Indépendance baignait dans une lumière enchanteresse. Il faisait beau, le ciel était d'un bleu complice et aucun nuage n'osait le maculer. L'horizon semblait figé au-dessus des immeubles tout autour. Le soleil, magnanime, ne brûlait pas. Il faisait juste bon. Deux jeunes femmes joyeuses, Bigué et Ngoné, traversaient la place bras dessus bras dessous, et ne se souciaient pas de ceux qui parfois les bouscullaient un peu, sans le faire exprès, attirés comme des aimants par la sorte de gaieté qui émanait d'elles comme une auréole (BUGUL, 2013 : 13).

C'est Bigué, prise pour « folle » par tout le monde, qui raconte à son amie l'histoire de la ville, ses problèmes sociaux et politiques. La description de Dakar est réaliste, pleine de noms propres en fonction de repères spatiaux, comme la pointe des Almadies, Yoff, Ngor, les Mamelles, l'île aux Serpents, le quartier du Plateau. Le lecteur connaissant la ville pourra facilement se rappeler tous les endroits mentionnés par la narratrice, tandis que celui qui ne l'a jamais visitée sera capable de l'imaginer en détails. Bigué et Ngoné suivent un personnage mystérieux, le Poète. Tout au long du roman, les héroïnes restent sans domicile fixe : elles dorment parfois dans

des chambres d'hôtel. Elles semblent pourtant ne pas accorder une grande importance à leur situation difficile : Bigué écrit, raconte des histoires et participe au tournage d'un film, tandis que Ngoné arrête de chercher son frère. Le caractère étrange et menaçant de la ville se manifeste vers la fin du récit, quand Bigué décide de retrouver le frère de Ngoné à sa place. Elle se rend au chantier de construction des Mamelles, puis dans un bar où elle est giflée par un jeune homme à qui elle a essayé de voler de l'argent. L'héroïne tombe sur la tête et perd la mémoire :

Elle s'était retrouvée assise sur un banc au milieu d'un rond-point, à la jonction du point E, de la Zone B, des allées qui menaient à Amitié 2, et de la rue qui menait vers le cinéma El Mansour à Grand Ndakaaru. [...] Qu'avait-elle fait depuis qu'elle est sortie du *Tioker*, ce lieu sordide où elle avait failli perdre la vue, et même la vie !
Où était-elle allée après ? Qu'avait-elle fait ? (BUGUL, 2013 : 157)

C'est ici que commence l'énigme, comme dans les romans policiers. La tête de Bigué saigne quand elle retourne au chantier et apprend que le sous-chef, avec qui elle a parlé le jour précédent, est mort. Devant son cadavre, l'héroïne écoute le témoignage de la foule qui prétend avoir vu un spectre dans le chantier :

- Ce matin, Meïssa voulait comme les autres voir le Sous-chef pour son argent. Il était déjà arrivé, et criait sur nous tous en affirmant qu'il n'avait pas d'argent sur lui et que ce serait après la fête qu'il pourrait payer. Ensuite il est monté au quatrième étage du bâtiment. Ce qui est étrange, c'est qu'à un moment il a semblé à ceux qui étaient là qu'une silhouette étrangère se trouvait aussi là-haut. Ils disent qu'elle ressemblait à une femme, alors qu'il n'y a pas de femmes sur les chantiers. [...] Là-haut ils ont vu comme une bagarre, mais d'en bas c'était difficile de savoir ce qui se passait exactement (BUGUL, 2013 : 159).

Le chantier devient donc un lieu de crime : le sous-chef malhonnête paye le prix ultime pour avoir abusé de ses employés. C'est un

endroit ordinaire, mais dangereux : on y travaille sans aucune sécurité, puisque la vie humaine compte moins que l'argent. La femme mystérieuse, que certains prennent pour un spectre, lui reproche d'être corrompu et d'abuser de son pouvoir, avant de le pousser de l'échafaudage. Curieusement, personne n'associe le visage de Bigué, couvert de sang, à l'apparition du spectre. Le lecteur se doute tout de suite du rôle de l'héroïne dans cet « accident », mais elle-même n'en est pas sûre. Les descriptions minutieuses du chantier et de la ville créent un effet réaliste, qui permet d'expliquer rationnellement des phénomènes insolites.

De telles descriptions peuvent être observées dans *La Folie et la Mort*. Ce roman, saturé d'éléments fantastiques et merveilleux, explore également le côté étrange de la réalité postcoloniale. Il s'avère que le décret mystérieux du Grand Timonier peut être rationnellement expliqué.

Après avoir couché avec Yaw à l'hôpital psychiatrique, Mom Dioum lui raconte son histoire. Il est intéressant que la narration passe ici de la troisième à la première personne : c'est l'héroïne qui parle de ses propres expériences. Avant de revenir au village et de subir le tatouage des lèvres, elle accepte de monter dans la voiture d'un inconnu qui lui a proposé un travail. Comme Bigué et Ngoné, elle est d'abord envoûtée par ce qu'elle voit :

Je m'enfonçai dans les fauteuils en cuir et en oubliai un peu la galère de mes interminables journées.

La voiture roulait sans bruit sur une route longue qui menait vers le fleuve. La ville pouvait être belle en ces moments. Les grandes avenues qui menaient vers le fleuve étaient bien éclairées. Des grandes maisons cossues, étaient alignées de part et d'autre. Je les regardais discrètement, voulant jouer à la fille qui en avait vu d'autres alors que cette partie de la ville je ne la connaissais pas. Et je ne me suis jamais retrouvée dans une telle voiture, avec un tel homme (BUGUL, 2000 : 209-210).

Mom Dioum essaie de ne pas montrer sa stupéfaction devant une facette de la capitale, qu'elle n'a jamais vue auparavant : le monde

des riches et des puissants. La voiture l'amène à un bateau, où tout s'avère encore plus luxueux. L'entourage l'intimide et lui fait peur :

La petite peur devenait une petite angoisse qui me serrait de plus en plus la gorge. Je commençais à me rappeler les films d'horreur que j'avais vus et pensais à Jack l'éventreur, à Frankenstein, à Dracula, au Terminator. Mais ils n'étaient pas aussi beaux que l'homme au chapeau en astrakan noir (BUGUL, 2000 : 210).

L'héroïne est effrayée pour de bonnes raisons : personne ne l'aurait invitée sur un bateau si luxueux sans un motif caché. L'évocation des films d'horreur renforce encore cet effet. L'espace, qui contraste avec le chaos et la pauvreté de la ville, semble presque irréel. Pourtant, Mom Dioum garde son sang-froid, en écoutant attentivement le propriétaire du bateau et en attendant sa proposition. Cet endroit magnifique la rend aphone :

Nous nous retrouvâmes dans un superbe salon, plus beau que celui du dessus et plus vaste encore. J'avais l'impression que c'était toute la surface d'un bateau qui était aménagée. Il y avait plusieurs salons dans ce salon. Des salons en cuir, des salons style oriental, des sofas luxueux recouverts de soieries, des miroirs, des lustres, tout était d'un luxe incroyable. Des frigos bars étaient presque à chaque accoudoir. [...] Une chambre à coucher, comme il n'y en avait même pas dans les films d'Hollywood de l'époque. J'étais ébahie et j'en avais la bouche cousue (BUGUL, 2000 : 215–216).

Mom Dioum se rappelle la chambre qu'elle louait dans la ville, où les moustiques ne la laissaient pas fermer l'œil, dans une maison partagée par plus de trente locataires. Le bateau s'avère être un espace séduisant : l'héroïne est tentée d'y rester, de gagner beaucoup d'argent pour elle-même et sa famille et de retrouver ainsi sa dignité. Cette tâche semble d'autant plus facile que son travail consisterait simplement à « servir de mirage ». Sur le bateau, le propriétaire re-

çoit des dirigeants riches et il leur fait croire en l'existence des êtres surnaturels pour les effrayer. Afin d'atteindre son but, il emploie les belles filles de tous les coins du monde, qui se montrent presque nues aux spectateurs, descendent ensuite du bateau et disparaissent derrière des rochers. À la différence du chantier, qui devient tout simplement un lieu de crime, le bateau luxueux sert donc à profiter de la naïveté et de la superstition des riches. Rien de surnaturel ne s'y passe : les mirages sont une illusion, un outil pour commettre des escroqueries. Mom Dioum se doute que tout cela est trop facile et qu'il y a encore « un petit mystère quelque part » (BUGUL, 2000 : 217). Pourtant, après avoir accepté le travail, elle se concentre sur un autre problème, à savoir comment remettre l'argent à sa famille :

La plupart de ces jeunes oubliaient vite le village.

La ville était possessive.

La ville était ensorceleuse.

La ville était dépensière.

La ville était frivole.

Et les jeunes gens devenaient des citadins, ensorcelés par la ville.

Moi j'étais encore une personne attachée à son village, donc je ne pouvais pas être avalée par la ville sans avertir mes parents (BUGUL, 2000 : 218-219).

L'agressivité de la ville, traduite par les adjectifs cités ci-dessus et l'expression « être avalée » est évidente et très caractéristique pour le texte bugulien. Cependant, à la différence des passages fantastiques et merveilleux, la violence de la ville étrange est explicable, humaine. Les problèmes sociaux, à savoir la corruption, l'abus de pouvoir, le meurtre y sont exposés et expliqués. Le cadre spatial devient l'image de la brutalité, de la bêtise et de la malhonnêteté humaine.

4.1.2. Espace urbain convivial

Rue Félix-Faure, un texte qui fait d'abord penser à un roman policier, nous offre une vision bien différente de l'espace urbain. La rue en question existe vraiment à Dakar, dans le quartier du Plateau, considéré comme le centre-ville. L'endroit réel ne semble pas très différent des autres rues voisines : il y a une librairie, des restaurants, des immeubles résidentiels, des hôtels. Comme toute la ville de Dakar, la rue Félix-Faure est très animée. Interrogée pourquoi elle a choisi cet endroit pour le cadre spatial de son roman, Ken Bugul explique que la rue Félix-Faure était auparavant la rue des artistes, pleine de bars, de pâtisseries et de petites maisons, où les cinéastes, les écrivains et les musiciens passaient leur temps à discuter et à échanger des idées³. Cette même ambiance est captée dans le roman qui introduit le lecteur dans un univers extraordinaire.

En analysant l'espace du polar, Estelle RIQUOIS utilise le terme « référent simulacre ». À l'exemple de la ville de Rouen dans *Madame Bovary*, RIQUOIS affirme : « Pour pouvoir décider s'il s'agit bien de cette ville et non d'une autre, il faut d'abord que ce lecteur lise ce signe [« Rouen » – A.S.] en tant que référent réel. C'est dans un second temps qu'il va envisager un référent simulacre qui correspondra à l'image construite par le texte et qui se démarquera plus ou moins du référent réel. Mais établir l'autonomie de ce référent par rapport à la réalité, "c'est aussi affirmer le lien, puisque le référent simulacral... simule" [citation de Thomas Aron] » (2007 : 577). Semblablement, les rues Félix-Faure fictive et réelle restent bien différentes : la première constitue un espace étrange et convivial, la seconde est de nos jours tout à fait ordinaire.

En parlant de la rue Félix-Faure telle qu'elle apparaît dans le texte, Laura FYFE l'appelle *safe space* (espace de sécurité), en constatant que : « Bugul shows a successful yet violent case of retribution

³ Cette explication nous a été donnée par l'auteure dans une conversation privée à Dakar, en juillet 2018.

and the creation of an Earthly space in which both men and women who have suffered can live freely, an ideal space where all those who recognize it for its value despite its unseemly poverty are welcome. This space embodies the elements of the safe spaces sought out by the sufferers in all of her texts, and for the first time, it demonstrates a successful unity of all the subalterns in the search for justice »⁴ (FYFE, 2009 : 277). En effet, la rue Félix-Faure diffère de la ville bugulienne typique, pleine de violence.

Le roman commence par une scène de crime : deux policiers retrouvent le cadavre d'un homme lépreux au gros ventre, ayant ses petites parties génitales enfoncées dans la bouche. Pourtant, la rue paraît sereine, harmonieuse :

C'était un matin calme, d'un calme si doux, comme d'habitude, rue Félix-Faure. Cette douceur du matin, la rue Félix-Faure seule en avait le secret. Nulle autre part, dans cette ville, pourtant si belle, presque entourée par l'océan, il n'y avait de tels matins ! Les matins de la rue Félix-Faure étaient réputés pour leur douceur. C'était si agréable d'être dans cette rue, le matin ! Les matins de la rue Félix-Faure donnaient envie de se réveiller très tôt et de s'y trouver. Les matins de la rue Félix-Faure donnaient envie de passer la nuit rue Félix-Faure. Ceux qui se trouvaient le matin dans la rue Félix-Faure avaient le visage serein, l'allure majestueuse (BUGUL, 2005 : 25–30).

À la différence de l'espace dans *Aller et retour* et *La Folie et la Mort*, la rue Félix-Faure n'est pas menaçante, hostile, mais protectrice. Son nom est répété plusieurs fois dans le passage cité, ce qui souligne l'importance de la rue et son caractère communautaire.

⁴ Bugul présente un cas de vengeance réussi, mais violent, ainsi que la création d'un espace sur Terre où les femmes et les hommes qui ont souffert peuvent vivre librement – un espace idéal où sont bienvenus tous ceux qui reconnaissent sa valeur, malgré sa pauvreté inconvenante. Cet espace incarne les éléments des espaces de sécurité cherchés par les victimes dans tous les textes buguliens et, pour la première fois, il démontre comment tous ces subalternes s'unissent avec succès dans la quête de justice [trad. A.S.].

Tous les habitants s'y connaissent : il y a le coiffeur Tonio, le Philosophe, Drianké qui est propriétaire d'une cantine et qui chante le blues, le cinéaste Djib, le Muezzin et une fille mystérieuse, Muñ, qui s'enferme tout le temps dans les toilettes de Drianké. Comme le remarque Virginie BRINKER, même si le roman ressemble à un polar, il constitue plutôt un anti-polar ou un conte philosophique. Pour reprendre ses propos : « Allégorie de la sagesse, la rue Félix-Faure est en effet la rue de la vie, de l'acceptation de l'autre, la rue du rêve, de "l'espérance doublée de patience", la rue de Dieu. Un crime dans cette rue n'est pas monstrueux, c'est un spectacle, une mise en scène, qui permet de questionner l'idée de monstre. Les véritables monstres ne sont donc pas les meurtriers, mais les "monstres modernes" [...] "les nouveaux prophètes avec les nouveaux temples, les faux gourous avec les nouvelles voies, les faux moqadems avec les nouveaux lieux de prière" » (2007 : s.p.). La sécurité de la rue est soulignée à plusieurs reprises :

Dans la rue Félix-Faure, il ne fallait pas parler de passé. [...] La rue Félix-Faure était la rue où il fallait habiter, pour tous ceux qui étaient en mal ou en malaise de vivre, et voulaient pourtant vivre ou tenaient à vivre, préconisait souvent le Philosophe de la rue Félix-Faure. La rue Félix-Faure offrait la vie avec l'espérance doublée de patience. La rue Félix-Faure était le rêve. Personne ne pouvait y échapper, personne ne voulait y échapper ! Mais alors, pourquoi était-ce dans cette rue qu'un tel spectacle avait été monté ? (BUGUL, 2005 : 133-138)

Même si la rue devient le lieu d'un crime, le meurtre constitue plutôt un « spectacle » : tous les habitants viennent regarder le corps grotesque du grand lépreux et font des spéculations sur l'identité de l'assassin. Puisque la rue constitue un espace de sécurité, libre de corruption et d'abus de pouvoir, il s'avère plus tard que le grand lépreux – la victime – était en fait l'agresseur qui méritait de mourir. Laura FYFE remarque que la rue Félix-Faure est un espace libre de corruption, qui permet à la vérité d'exister. Elle dit : « By "the truth" »

Bugul suggests what is morally right and just, without corruption. This truth is rarely seen in those religious or political leaders, but is shown instead by the poor inhabitants of Rue Félix-Faure. Those people live humbly, are close to one another, and value one another »⁵ (FYFE, 2009 : 296-297). La nostalgie du texte traduit le désir de retourner dans le passé, d'arrêter le temps et de protéger la rue des influences extérieures :

Les tuiles rouges faisaient partie de la rue Félix-Faure. De jeunes arbres poussaient dans les cours et les courettes, au milieu d'arbres centenaires. Des moutons, des chèvres et des cochons y étaient parfois attachés à des pieux de fortune ou à des troncs d'arbres. Il y avait des bassines colorées contenant l'eau de lessive de la veille. Des petites fenêtres se faisaient face, se tournaient le dos, se boudaient, s'offraient, riaient comme des cadres magiques. Ces petites maisonnettes ressemblaient à des boîtes à magie ! C'était cela aussi la rue Félix-Faure. C'était une rue magique ! Mais très bientôt peut-être, la rue Félix-Faure allait perdre sa magie avec les nouveaux monstres de l'immobilier qui allaient tout raser pour faire surgir les horreurs en béton et en verre (BUGUL, 2005 : 59).

L'image idyllique de la rue fait penser à des paysages merveilleux, pleins de bonheur et d'harmonie. La description renvoie à la ville sénégalaise typique, mais idéalisée : d'avant la modernisation, sans aucune trace de pollution, où les gens de toutes les religions vivent ensemble. Cet espace ne ressemble nullement à la ville violente, habituellement présentée dans le roman bugulien. La rue Félix-Faure est censée rester « magique », intacte, même si elle constitue une toile de fond d'un meurtre étrange. Parmi tous les cadres spatiaux buguliens, la rue s'avère donc un véritable espace convivial.

⁵ Par « la vérité » Bugul suggère ce qui est moralement juste et bon, sans corruption. Cette vérité se voit rarement chez les dirigeants religieux ou politiques, mais elle se manifeste à travers les habitants pauvres de la rue Félix-Faure. Ces gens vivent humblement, sont proches les uns des autres et s'apprécient mutuellement [trad. A.S.].

4.2. Temps

Le cadre temporel joue un rôle important dans le récit étrange. En analysant les romans policiers français, Estelle Riquois constate : « Le temps est également un élément du décor car la nuit convient bien à ces endroits, les rendant moins lisibles et créant de nouveaux espaces de vide où l'obscurité s'engouffre et dérobe tout au regard. Le brouillard cache d'une autre manière, il limite la vision et rend l'espace flou. La ville se perd dans la brume et devient hostile, tout peut surgir de ce brouillard, ou tout peut s'y perdre, y compris le personnage. La pluie, enfin, est souvent diluvienne, glacée et rend aussi la ville invisible. Glissant et fuyant, l'espace urbain se dilue sous l'orage, mais en ressort parfois nettoyé de ses impuretés » (2007 : 574). Dans les textes analysés, le jour met en avant les conséquences du meurtre, tandis que la nuit les cache.

Dans *Aller et Retour*, tout est sombre, quand Bigué se retrouve seule sur un banc après être sortie du club :

Il faisait sombre, il y avait juste çà et là quelques lampadaires allumés. Des gens passaient, surpris par l'aube naissante. Des cars rapides^[6] prenaient le rond-point et se dirigeaient vers le marché de Fass. Pour leur survie, beaucoup de gens se levaient tôt dans le pays, comme ces femmes qui allaient chercher les marchandises à Pikine où il y avait une Centrale d'Achats, pour les revendre sur les autres marchés des quartiers de Ndakaaru. [...] Tous ces quartiers étaient silencieux, malgré les devantures des villas éclairées et les vigiles en tenue assis sur des chaises inconfortables à côté du portail (BUGUL, 2013 : 157).

Il est intéressant d'observer que la nuit n'affecte que les habitants ordinaires de la ville : les riches vivent dans leur propre monde, dont les frontières sont marquées par les lumières. Le reste des habitants doit s'adapter à l'obscurité, travailler dans des conditions qui ne sont pas favorables. La nuit introduit un mystère : c'est pendant

⁶ Des petits bus urbains.

ce temps que les crimes ont lieu. Quand Bigué va au chantier, un témoin affirme : « Il faisait encore sombre et quand le Sous-chef est tombé, la silhouette avait disparu » (BUGUL, 2013 : 160). Le cadre nocturne ajoute un élément de mystère et d'angoisse au récit : personne n'est sûr de ce qui s'est réellement passé.

Dans *La Folie et la Mort*, les filles qui servent de mirages travaillent aussi dans l'obscurité. À la différence des autres, Mom Dioum cherche toujours « le petit mystère » qu'elle soupçonne de se passer sur le bateau. Mori, un albinos qui est amoureux de l'héroïne, lui révèle l'autre métier du patron. Les mirages ne suffisent pas pour escroquer les invités : le patron fait également fabriquer des talismans faits avec des crânes d'albinos. Il utilise la croyance dans les pouvoirs magiques des albinos pour s'enrichir : les dirigeants les plus importants du monde achètent ses talismans pour devenir puissants. Mom Dioum n'aurait pas dû apprendre ce secret : le patron veut la faire disparaître. C'est la nuit que sa vie change dramatiquement :

Cette nuit-là je ne dormis point.

Je fis un cauchemar terrible.

J'avais vu mon hôte tout nu comme Adam en Eden et il tenait une machette brillante dans sa main droite et de la main gauche, il tenait Mori, l'albinos, mon ami, par la tête comme une marionnette. Au moment où il lui assénait le coup de machette, j'avais surgi avec une horde de filles toutes nues aux chevelures de sorcières et nous avons couru vers lui pour lui arracher la machette en lui tordant le bras avec violence. [...]

Je hurlai.

J'ouvris les yeux, réveillée par mon hurlement dans le cauchemar (BUGUL, 2000 : 223).

Les cauchemars sont étudiés par la psychanalyse en tant que manifestations d'angoisse et de désirs sexuels refoulés. Selon Sophie BRIDIER, les psychanalystes « soulignent le caractère pesant et cataclysmique du cauchemar, accident psychotique aigu ou "inoffensive névrose". Il n'est pas à prendre à la légère et pourtant il est de plus

en plus considéré comme un fait onirique banal et mineur » (2002 : 148). Les cauchemars reviennent souvent d'une façon répétitive : ainsi, le sommeil cesse d'être un repos et devient une source d'angoisse. Dans le chapitre concernant le fantastique, nous avons analysé le rêve terrible de Yaw concernant le meurtre des garçons dans le pays Vassari. Devant ce cauchemar, le lecteur est laissé dans le doute, dans l'incertitude de ce qui s'est réellement passé. Or, le rêve de Mom Dioum devient réalité quelques secondes après son réveil. Avertie par Mori, elle fuit le bateau en chemise de nuit, sans argent, après avoir vu le patron assassiner son ami avec une machette. L'albinos est celui qui la sauve ; pourtant, elle est plus tard accusée de son meurtre et recherchée par un décret du Timonier. Courant dans la ville en pleine nuit, Mom Dioum n'étonne personne, « vu le nombre de fous qui circulaient dans nos villes, faute d'asiles, d'hôpitaux, d'infrastructures pour les prendre en charge » (BUGUL, 2000 : 225). Comme dans *Aller et Retour*, la nuit constitue donc un cadre idéal pour des crimes et l'abus de pouvoir.

Quant à *Rue Félix-Faure*, ce roman offre une image plus complexe de l'obscurité. La rue a deux visages : diurne et nocturne. Ce fait se trouve confirmé par le passage suivant : « Dans la journée tout cela était d'apparence normale. La rue Félix-Faure était une rue masquée, une rue voilée. C'était la nuit que la rue Félix-Faure se dévoilait vraiment » (BUGUL, 2005 : 725). La nuit rend la rue étrange et sa description fait penser à des phénomènes surnaturels :

Le jour c'était une autre vie. La même vie que celle de la nuit, mais la variante était que le jour, les habitants de la rue Félix-Faure portaient des masques et la nuit, des costumes. Le jour, certains habitants de la rue cachaient leurs visages sous des chapeaux, des ombrelles, des foulards, des mains en visière, derrière des persiennes. Ils ne voulaient pas être découverts. Il ne fallait pas qu'on voie leurs visages. Leurs vrais visages n'étaient pas ce qu'on pouvait croire. Leurs visages n'étaient pas les visages d'êtres communs. Leurs visages étaient des visages de supraterrrestres, des visages divins (BUGUL, 2005 : 734-738).

Malgré la classification des habitants de la rue Félix-Faure comme « des gens supra », ce ne sont pas des êtres surnaturels, mais tout simplement des gens vivant « en harmonie avec Dieu » et avec eux-mêmes. Leurs visages nocturnes révèlent leurs vraies personnalités. La nuit constitue également le moment où les femmes peuvent être libres. Muezzin, un personnage soupçonné du meurtre du grand lépreux, observe leur comportement :

Muezzin se sentait si léger ce matin. [...] Léger peut-être d'une nuit dont la moitié avait été passée dans la rue Félix-Faure, lorgnant des images qu'il voulait s'interdire mais qui l'excitaient encore plus. [...] Ce qui excitait le plus Muezzin, c'était la liberté avec laquelle ces femmes parlaient, en riant aux éclats, et leurs bouches semblaient l'entraîner dans un gouffre profond. [...] Ces filles et ces femmes, dans les nuits de la rue Félix-Faure, ne s'habillaient pas comme ses deux femmes et trois filles, ne parlaient pas comme elles (BUGUL, 2005 : 473-480).

Pendant la nuit, les femmes de la rue Félix-Faure peuvent se libérer des contraintes imposées par la religion et la société. Les habitants de la rue ne vont pas dans les temples : ils « vivent avec Dieu » tout simplement. Muezzin, chargé des appels à la prière matinale dans une mosquée de la rue parallèle, doit se comporter selon les normes, tout comme ses femmes et ses filles. Alors que rue Félix-Faure, pendant la nuit, tout le monde vit librement. Même si cet endroit étrange connaît les mêmes problèmes que le reste de la ville – la dégringolade, la violence, les faux prophètes – il y a un code d'honneur qui protège ses habitants. Plus tard, il s'avère que ce code d'honneur a été la cause du meurtre du grand lépreux qui avait abusé de plusieurs femmes. Dans l'obscurité, à cinq heures trente du matin, apparaissent quatre femmes-ombres, voilées, avec des lampes-tempêtes qu'elles placent aux quatre points cardinaux de la cour. Elles semblent se multiplier, elles sont d'une beauté « surnaturelle » (BUGUL, 2005 : 328). Pourtant, il s'avère qu'elles sont tout à fait réelles :

Les quatre formes voilées s'en étaient allées, donnant l'impression de se multiplier dans la rue Félix-Faure. Elles étaient comme une illusion, comme un mirage. Elles étaient légères et s'en allaient doucement, chacune tenant à la main une lampe-tempête allumée, dont la flamme de plus en plus hardie éclairait à cette heure du matin la rue Félix-Faure d'une lumière surnaturelle (BUGUL, 2005 : 337–338).

Le jeu de lumière et d'obscurité crée un effet surnaturel : ce mot même apparaît dans le passage cité. Le motif rappelle les mirages de *La Folie et la Mort* ; cependant, les femmes de la rue Félix-Faure ne sont pas là pour l'argent, mais pour faire justice. Chacune d'entre elles a été abusée par le grand lépreux. Le meurtre, « à la bonne heure du matin », quand il fait encore nuit, est leur façon de se venger, de protéger les autres habitantes de la rue contre tout malheur. Cette approche de l'assassinat contredit le pacte de lecture du polar classique, dans lequel les rôles du meurtrier et de la victime restent bien définis. Chez Ken Bugul, la situation est inversée : le lecteur éprouve de la sympathie pour les femmes qui ont tué le grand lépreux et se sont acharnées sur son cadavre. Comme le résume Laura FYFE : « [I]ntentional deaths through sacrifice could have a curative effect on society. The leper in *Rue Félix-Faure*, for example, is murdered after having perpetrated violence against scores of women, but there is no one who will avenge this murder. This is one time when punishing the perpetrator works »⁷ (2009 : 289–290). La nuit et l'obscurité sont donc paradoxalement utilisées pour « la bonne cause » : le lecteur ne peut s'empêcher d'éprouver de la satisfaction en apprenant les détails du meurtre. Pour reprendre les propos de Karen FERREIRA-MEYERS : « L'humour, l'ironie, la caricature et le sarcasme de certains auteurs postcoloniaux de romans policiers africains servent à “adoucir”

⁷ des morts intentionnelles par sacrifice pourraient avoir un effet curatif sur la société. Par exemple, le lépreux dans *Rue Félix Faure* est assassiné après avoir commis des actes de violence à l'égard de plusieurs femmes, mais il n'y a personne qui venge ce meurtre. C'est la seule fois où la punition du malfaiteur est réussie [trad. A.S.].

la dénonciation des injustices, des préjugés sociaux et de l'âpreté des rapports entre les représentants du pouvoir et la communauté. Plusieurs auteurs de polars africains utilisent le comique et l'autodérision pour alléger une image souvent très sombre, voire indicible, de la réalité quotidienne africaine » (2012 : 60).

En ce qui concerne le matin, ce cadre temporel met en avant les conséquences du meurtre. Ce qui est incertain dans l'obscurité, devient visible avec la lumière du jour. Dans *Aller et Retour*, ce cadre temporel exprime d'abord la sécurité et la joie de vivre des deux filles qui se promènent en ville. Puis, après la nuit fatale, le matin signifie que Bigué doit se confronter à la réalité :

Il était environ sept heures du matin. Elle avait juste son cahier d'écolier et son Bic et une boule des habits ensanglantés.

Bigué retourna sur le chantier des Mamelles en empruntant divers raccourcis qu'elle connaissait, mais à son arrivée le chantier était désert, et les murs sans crépi étaient silencieux comme s'il portait le deuil. [...] Elle jeta les habits ensanglantés roulés en boule sur un tas de gravats. Le ciel semblait plus haut, comme pour s'éloigner de ce lieu. Au loin, les grilles barbelées de la zone aéroportuaire pointaient leurs épines de fer au soleil levant (BUGUL, 2013 : 162).

L'ambiance de ce matin reste lourde, pleine de questions non exprimées. Elle traduit l'angoisse de Bigué qui ne se rappelle toujours pas les événements de la nuit passée. Le ciel, qui semble vouloir « s'éloigner de ce lieu » illustre l'opposition classique entre l'obscurité – le mal – et la lumière – le bien. Même si le cadavre n'est plus là, le chantier reste le lieu d'un crime. Comme le ciel, Bigué veut fuir de cet endroit inquiétant. Avant d'y revenir, elle prend une douche ; puis, elle jette ses habits ensanglantés dans le chantier, ce qui constitue en soi un acte assez déraisonnable. Le même désir de se purifier et de mettre de nouveaux habits peut être observé chez Mom Dioum, qui arrive à son ancienne maison et demande au propriétaire de lui prêter de l'argent :

Il m'invita chez lui et il me trouva même un caftan d'homme pour me changer. Un caftan tout blanc propre et bien repassé. Je fis un brin de toilette et le remerciant à nouveau je partis. Je m'achetai un complet, une paire de chaussures.

Après m'être changée au marché, le caftan blanc oublié sur un étalage, je décidai de partir pour le village (BUGUL, 2000 : 225–226).

Le matin marque la fin de l'horreur nocturne, ce que les protagonistes veulent exprimer en se lavant et en mettant des habits propres. Même si l'arrivée du jour ne signifie pas la fin de leurs problèmes, ils semblent beaucoup moins effrayants dans la lumière.

Quant à *Rue Félix-Faure*, la même opposition entre le meurtre nocturne et la découverte diurne est maintenue. Cependant, puisque l'assassinat n'est pas négatif en soi et la nuit ne fait pas peur aux personnages, la découverte du matin n'est pas non plus angoissante. Comme le résume la narratrice : « C'était surnaturel, ce matin, mais c'était excitant » (BUGUL, 2005 : 1030). Le cadre temporel constitue le décor du spectacle qu'est le corps grotesque du grand lépreux, « découpé en gros morceaux, avec les petites parties sexuelles enfoncées dans sa bouche ». Au fur et à mesure que la foule se rassemble autour du cadavre, le soleil se lève aussi petit à petit :

C'était encore le matin et le soleil n'osait pas se lever, et encore moins asperger la rue de son éclat. Le soleil y allait toujours doucement, rue Félix-Faure. Le soleil n'osait pas attaquer de front, brutalement, la rue Félix-Faure. Le soleil se fauflait toujours presque timidement entre les arbres centenaires (BUGUL, 2005 : 260-263).

Le contraste entre le passage cité ci-dessus et la description d'*Aller et Retour* est évident. Ici, le soleil anthropomorphisé respecte la rue. Il est timide, mais aussi curieux : il fait penser à la foule qui se rassemble discrètement pour assister au « spectacle ». Les descriptions positives du matin s'accordent avec l'image de ce cadre temporel dans les textes buguliens autofictifs. D'habitude, la protagoniste fait l'éloge du matin comme d'un moment où elle peut être elle-même,

arrêter de porter un masque. De même, la rue Félix-Faure reste un espace harmonieux : même le soleil se comporte conformément à son code d'honneur. Le seul instant où il « ne se contrôle plus » reste l'heure du meurtre, quand la lumière dégagée par des lampes-tempêtes s'unit à celle du soleil. Pourtant, même à ce moment-là, elle est synchronisée avec les sentiments des héroïnes, enfin capables de faire justice. Par contre, dans *Aller et Retour*, le ciel demeure hostile et distant du chantier qui constitue le lieu de l'abus de pouvoir.

Notre analyse du cadre spatio-temporel de l'étrange révèle une divergence entre l'espace et le temps dans deux premiers romans, à savoir *La Folie et la Mort* et *Aller et Retour*, et dans le troisième – *Rue Félix-Faure*. La première image de la ville africaine, sombre et dangereuse, où la nuit protège les assassins et le matin entraîne des découvertes horribles, s'accorde avec les tendances du polar africain et du roman policier en général. Or, cette dynamique est inversée dans *Rue Félix-Faure* : l'endroit en question est un espace de sécurité, où le matin vient timidement et l'obscurité permet aux personnages de vivre librement. Le cadre spatio-temporel de l'étrange reste donc ambigu et, comme dans le cas du fantastique et du merveilleux bugulien, il constitue une toile de fond pour la présentation des événements insolites.

5. Phénomènes étranges

Pour être appelés étranges, les phénomènes insolites ont besoin d'une explication rationnelle, donc d'une preuve. Pour reprendre les propos de Jean-Bruno RENARD sur le fantastique policier : « Une enquête de type policier dévoile l'extraordinaire pour y trouver un fait physique rare, ou banal mais mal interprété, une bizarrerie de la nature, la mystification d'un criminel ou l'hallucination d'un psychopathe » (2011 : 68). Le critique ajoute aussi que le fantastique policier est un fantastique du déguisement et du démasquage

des êtres surnaturels. Dans le contexte africain, nous nous retrouverons soudainement dans un monde dépourvu de magie et de forces invisibles : les croyances traditionnelles et la naïveté du peuple seront cyniquement exploitées par des bourreaux. Les meurtres, mentionnés dans le sous-chapitre précédent, s'inscrivent dans cette optique : d'apparence extraordinaires, ils s'avèrent explicables à la fin. Pour démontrer comment le surnaturel s'efface pour céder la place au rationnel, nous nous concentrerons sur deux motifs emblématiques, à savoir la maladie (à la fois physique et psychique) et le rituel, dont la nature s'avère bien différente de celle dans les récits merveilleux et fantastiques analysés précédemment.

5.1. Maladie

Auparavant, nous avons parlé de la folie et de la mort au sens fantastique, ainsi que de l'influence des forces invisibles sur le malade dans un contexte merveilleux. En parlant des sociétés ouest-africaines (y compris les Wolofs), Andras Zempléni, ethnologue, psychologue et anthropologue hongrois, constate : « Il est admis que la maladie est la manifestation à travers le malade d'une inconduite située à l'extérieur de ce dernier. Le malade subit une volonté qui s'impose à lui ; quelle qu'elle soit, somatique ou psychique, la maladie est le signe d'une faute échappant à la conscience présente de l'acteur social qu'est le malade et, en conséquence, à sa culpabilité. Une maladie est repérée – et parfois nommée – en fonction de sa causalité explicitée par le diagnostic. Celui-ci s'effectue par divination » (cité par REVEYRAND, 1982 : 145). Cette pensée magico-religieuse, gouvernant le monde traditionnel africain, apparaît dans le cadre fantastique et merveilleux. Voyons maintenant comment la maladie est présentée dans les récits étranges.

En premier lieu, nous analyserons le cas de la maladie somatique qui apparaît dans *Rue Félix-Faure*. Un jour, Drianké, propriétaire

d'une cantine, trouve sur le trottoir un être appelé mystérieusement « la masse d'ombre ». Drianké se sent très mal à l'aise en sa présence, car « [c]ette masse d'ombre lui rappelait quelqu'un, quelqu'un qui lui disait quelque chose » (BUGUL, 2005 : 1535). Il est impossible de distinguer son visage : la masse prétend seulement « chercher Dieu ». Par pitié, Drianké l'invite à passer les nuits dans sa cantine. Pourtant, chaque matin, la masse d'ombre doit partir de la rue Félix-Faure, qui n'est pas « une rue pour les ombres » (BUGUL, 2005 : 1583). Parfois, elle émet un cri, « étrange », « comme pour évacuer quelque chose », « comme pour crier à la mort ». Cet être insolite reste d'abord énigmatique pour les autres personnages :

Ce visiteur, personne ne le voyait arriver, personne ne le voyait repartir peut-être. Chaque nuit, ce visiteur qui ressemblait à une masse d'ombre se glissait dans cet espace sans lumière et s'installait sur les grandes tables, sans bruit. Depuis qu'elle travaillait chez Drianké, Muñ balayait tous les matins cet espace que la masse d'ombre occupait la nuit. Elle y trouvait des mégots de cigarettes, des mégots de joints, des bouteilles d'alcool vides, des restes de viande grillée, des bouts de mouchoirs en papier utilisés et roulés en boule (BUGUL, 2005 : 1167–1171).

Au fur et à mesure que l'action se développe, le lecteur apprend que la masse d'ombre est un lépreux. L'aspect étrange de la masse d'ombre, la déformation de son corps n'est pas alors due aux forces surnaturelles. Il devient immédiatement clair pour le lecteur que la masse d'ombre et le grand lépreux assassiné sont la même personne. C'est l'antihéros du récit qui séduit et exploite les femmes. Non seulement il les fait souffrir, mais encore leur transmet cette maladie incurable, qui déforme leur corps.

La lèpre est un archétype de l'ostracisme social et de l'impureté : dans *La Bible*, Jésus guérit les lépreux, qui se trouvent toujours en marge de la société. *Le Coran* ne mentionne pas beaucoup cette maladie ; pourtant, le prophète Muhammad avertit les fidèles : « Éloignez-vous du lépreux comme on s'éloignerait du lion » (*Le*

Sahîh al-Bukhârî: 5380). De prime abord, nous pourrions donc constater que cette maladie constitue une punition divine et isole les personnages infectés du reste de la société. Or, même si la masse d'ombre n'a le droit de rester dans la rue Félix-Faure que pendant la nuit, la maladie ne l'exclut pas et ne l'empêche pas de faire du mal aux autres. Encore chez Drianké, il continue à abuser des femmes :

La jeune femme de teint clair avait obéi en avançant. Ce fut quand elle s'était trouvée tout près du souffle de la masse d'ombre et que celle-ci voulait l'attraper pour l'embrasser qu'elle avait découvert avec l'horreur que la masse d'ombre était un lépreux. Ses mains n'étaient que des moignons. La jeune femme de teint clair voulait s'enfuir. Elle était au bord du coma tant elle était dégoûtée. La masse d'ombre l'avait coincée et l'avait maîtrisée, et s'était masturbée contre elle jusqu'à la jouissance. Une jouissance étouffée. La jeune femme de teint clair aux cheveux courts se battait de toutes ses forces (BUGUL, 2005 : 1859–1863).

Cette image du lépreux est loin de l'archétype : le malade a toujours sa place parmi les autres personnages, il est toujours capable de commettre des actes pervers. La lèpre déforme son corps, mais ne change pas son caractère : c'est donc plutôt une maladie physique qu'une punition divine. De plus, le grand lépreux transmet consciemment sa maladie aux femmes. Chez ces dernières, le développement de la lèpre est présenté d'abord d'une façon ambiguë. Dans un tapuscrit que Muñ retrouve chez Drianké et lit en cachette dans les toilettes, elle découvre l'histoire de sa propre mère, qui s'adresse ainsi à la masse d'ombre :

[...] j'avais attrapé une maladie étrange sans le savoir. Cela avait commencé par de petites zones insensibles. Je sentais que quelques zones de mes bras ne sentaient plus la chaleur. Cela m'avait semblé étrange mais en même temps avec tous les maux que j'avais connus avec toi, je me disais que cela devait encore être une manifestation de la souffrance que j'endurais. Peu de temps avant cela, j'avais remarqué qu'une de mes clavicules s'était soulevée comme si elle voulait se désarticuler. Je t'en avais

parlé et tu me disais que j'avais dû avoir une fracture dans ma jeunesse. Je dépérissais de plus en plus. J'étais devenue de plus en plus méconnaissable (BUGUL, 2005 : 2821-2825).

La mère de Muñ ne comprend pas ce qui se passe : la « maladie étrange » déforme son visage et son corps. Son partenaire fait semblant de ne rien savoir et la laisse plonger dans les doutes. Outre qu'il l'a contaminée, il l'empoisonne encore, en lui faisant avaler des liquides noirs « pour sa protection ». Ainsi, la maladie en question ne peut pas être analysée dans l'optique de la pensée magicoreligieuse, ce qui rend impossible l'interprétation merveilleuse. Sa cause est expliquée rationnellement, ce qui exclut le fantastique. Le lecteur est donc laissé en face d'une réalité horrifiante : une relation violente, où la femme est torturée seulement pour le plaisir de son oppresseur.

En ce qui concerne la maladie psychique et les troubles mentaux, ils sont souvent expliqués à l'aide du surnaturel, comme nous l'avons montré dans les chapitres précédents. Bigué, l'héroïne d'*Aller et Retour*, a une mission étrange : retrouver sa « tête ». L'utilisation des guillemets par l'auteure suggère déjà que cet événement doit être interprété plutôt symboliquement que littéralement. Pourtant, sa description reste mystérieuse :

Ngoné souriait, en tenant toujours le bras de Bigué. Cette dernière lui parlait de Ndakaaru, comme elle l'avait connue avant d'aller à la confrontation, et comme elle l'avait retrouvée au retour, dans les années quatre-vingt. Bigué sortait de prison et dans le fourgon qui l'emmenait à l'aéroport pour le retour, elle avait enlevé l'étiquette de sortie sur sa valise, en avait fait une boule et l'avait avalée. Elle perdit alors sa « tête », qu'elle avait pourtant arrachée au Général.

Cette étiquette devait l'aider à la retrouver (BUGUL, 2013 : 22).

Les gens de sa connaissance conseillent à Bigué, si elle veut retrouver sa « tête », d'écrire l'histoire de sa vie, mais initialement elle n'arrive pas à le faire. Son retour à Dakar fait penser immé-

diatement au vécu de Ken Bugul, l'auteure, considérée folle par sa famille et ses amis après le retour d'Europe. L'expression « pays du Général » utilisée dans le roman se réfère au pays du Général Charles de Gaulle, donc à la France. Cela est visible plus loin dans le roman, quand la narratrice parle de l'indépendance du Sénégal. La « prison » fait penser à l'hôpital psychiatrique où Ken Bugul, l'auteure, a été mise par son compagnon. L'étiquette, retrouvée par Bigué à la fin du roman, atteste que l'héroïne a reçu « un bon de sortie ». En rentrant au Sénégal, la protagoniste arrache sa « tête » au Général, dans « une confrontation où elle avait affronté l'ogre, saccagé son antre, brisé la boule de cristal dans laquelle se trouvait sa "tête" et s'en était emparée » (BUGUL, 2013 : 96). Les similarités entre la vie de l'auteure et les expériences de la protagoniste permettent donc d'expliquer rationnellement les phénomènes insolites.

Tout comme l'auteure, Bigué n'est pas acceptée par les siens : elle est considérée comme folle. Quand elle veut participer au tournage d'un film, elle se retrouve tout à coup soumise à l'ostracisme. Après les événements du chantier, elle rencontre le premier comédien du film dans un café. Ce dernier s'adresse ainsi à elle :

- Tu sais très bien pourquoi je suis là... [...]
- C'est « quelqu'un qui voit », un devin qui l'a dit au chauffeur qui devait travailler pour le film. « Celui qui voit », lui a révélé que c'est à cause d'une femme qui fut possédée par « un esprit », un esprit « toubab »⁸, très puissant.
- C'est toi qui es allée au pays du Général.
- Depuis que tu es de retour, tu n'as plus ta « tête ».
- Certains disent même que tu es folle. À cause de toi le film ne peut pas se faire.
- Tu portes malheur ! Tu nous as porté malheur ! (BUGUL, 2013 : 164)

⁸ Mot employé couramment dans certains pays de l'Afrique de l'Ouest pour désigner un blanc.

Bigué devient la victime des croyances africaines sur l'Europe. Elle est « possédée par un esprit toubab » justement parce qu'elle a émigré en France et refusé de vivre de façon traditionnelle, comme ses compatriotes. Qui plus est, son émigration n'a pas été une réussite. Elle rentre à Ndakaaru sans sa « tête », donc sans argent, sans mari, sans enfants et sans perspectives. Dans une société traditionnelle, elle est donc quelqu'un qui porte malheur. Les autres personnages engagés dans le film se laissent facilement guider par leurs propres préjugés, ainsi que par les paroles des voyants. Bigué, comme Ken Bugul, reste donc en marge de la société et est perdue jusqu'à ce qu'elle commence à écrire et retrouve un guide spirituel. Nous prêterons plus d'attention aux motifs autobiographiques dans la seconde partie de notre étude, consacrée au réel. Néanmoins, un lecteur connaissant le vécu de l'auteure saurait interpréter les phénomènes décrits dans le roman comme étant une image métaphorique.

5.2. Rituel

La deuxième facette du phénomène étrange analysé dans le présent sous-chapitre est le rituel. Précédemment, nous avons établi son rôle important dans la société traditionnelle. Selon ABOSSOLO, les phénomènes surnaturels « ne produisent pas d'effet fantastique chez les initiés, ils sont pourtant vécus chez les non-initiés avec effroi et provoquent un certain malaise. En fait, chez ces personnages, il y a toujours une énigme qui embarrasse : le décodage des messages véhiculés » (2015 : 184). Dans un contexte fantastique, le rituel évoque l'hésitation du personnage qui se trouve entre les cultures occidentale et africaine. En ce qui concerne l'approche merveilleuse, il ne provoque aucune surprise ni malaise chez les héros. Il faut tout de même souligner que le fantastique et le merveilleux ont un aspect important en commun, à savoir l'existence des initiés, pour lesquels le rituel reste tout à fait ordinaire, puisqu'il fait partie

de leur monde. Du point de vue des divins, des marabouts et des féticheurs, le rituel est donc toujours légitime. Il sert à atteindre un but précis, comme envoûter quelqu'un, le soigner ou communiquer avec des ancêtres. Or, dans un contexte étrange, les initiés cessent d'exister : le rituel devient un simple outil de manipulation et d'es-croquerie.

L'exemple le plus pertinent de cet aspect reste *Rue Félix-Faure*. Il s'avère que le grand lépreux, dont le corps est trouvé le matin par deux policiers, a été un homme vicieux qui utilisait la naïveté des femmes pour assouvir ses convoitises perverses. Le grand lépreux prétend être un saint homme : il est censé mener les autres vers Dieu. Un excellent manipulateur, il encourage plusieurs membres de la communauté à lui raconter leurs problèmes sexuels. Il séduit des femmes qui ont « les moyens », pour ensuite leur demander de l'argent. La mère de Muñ témoigne : « Il m'avait dit que j'avais des problèmes d'impuretés et que je devais trouver de l'argent, beaucoup d'argent, qu'il devrait remettre à un astrophysicien qui allait modifier ma vie par la rectification de mon signe astrologique » (BUGUL, 2005 : 1708–1710). Pourtant, son pire acte est l'exploitation sexuelle des femmes, aussi pour des raisons de « purification ». Vers la fin du roman, nous apprenons que Muñ a aussi subi ce sort :

À un moment il s'était levé, était entre dans la salle de bains, et en était revenu avec une bouteille contenant un liquide noir. Il m'en avait enduit tout le corps qu'il avait auparavant dénudé en me demandant de ne pas m'en faire. Il passait ses mains sur mes seins, mon sexe et à un moment il a commencé à se déshabiller et il parlait comme s'il se parlait :

« Je dois faire mon devoir. Je dois m'occuper de toi. Tu es la fille de la femme que j'ai épousée. [...] Tu dois subir une purification, car tu es souillée et tu es possédée par le diable. Je vois, à travers les dons que mon dieu m'a donnés, un diable qui vient souvent faire l'amour avec toi. [...] Tu as aussi été victime de sorcellerie de la part d'une de tes tantes. [...] Il faut que je fasse quelque chose, je dois faire quelque chose » (BUGUL, 2005 : 3270–3281).

À la place du rituel, nous avons donc une escroquerie : le lépreux exploite la vulnérabilité des femmes en les violant. Muñ devient la victime typique d'un abus sexuel. Elle ne dit rien à personne, car son histoire est trop douloureuse pour la raconter. D'autres protagonistes, à savoir la mère de Muñ, la fille et la femme du coiffeur Tonio, la compagne du cinéaste Djib et Drianké, subissent le même sort. Plusieurs descriptions de ce rituel terrible, qui engage parfois d'autres hommes, prouvent que le grand lépreux est un psychopathe, dépourvu d'empathie. Pour reprendre les propos de la mère de Muñ : « Je l'entendais jouir et j'avais l'impression que quelqu'un d'autre était dans la pièce. Il s'était retiré de moi et le sexe qui était à présent en moi était différent du sien. Ce sexe était plus vigoureux. C'était peut-être le vrai Esprit saint » (BUGUL, 2005 : 1728-1729).

Notons au passage que ce motif du faux marabout est utilisé dans d'autres œuvres littéraires africaines écrites par des femmes. Dans son premier roman à caractère autobiographique, *Le Ventre de l'Atlantique*, l'écrivaine sénégalaise Fatou DIOME évoque un rituel qu'elle avait été obligée de passer quand elle était adolescente. Le marabout couche avec d'autres femmes de la maison et la protagoniste, collégienne à l'époque, est obligée de le stimuler avec la main. Comme elle le résume : « j'eus vite fait de comprendre que le seul pouvoir du marabout peul⁹ consistait en sa capacité à disséminer ses gènes au gré du vent, et que les esprits qu'il invoquait résidaient dans son pantalon » (2003 : 158). La vulnérabilité des filles et le manque d'éducation des femmes plus âgées deviennent des facteurs qui facilitent l'abus sexuel.

Le rituel est dépourvu de sens : le faux marabout profite de la naïveté des personnages. Xavier GARNIER signale le fait que le charlatan ne croit pas à son propre rituel : il est un « profiteur », parce que la magie devient un service dont le but est de gagner de l'argent (1999 : 45). Chez Ken Bugul, la motivation financière

⁹ Peuple d'Afrique occidentale.

reste également importante pour le faux marabout. Cependant, il est nécessaire de noter que *Rue Félix-Faure* ne constitue pas tout à fait un roman positiviste (rationnel) selon la classification de GARNIER. D'après le critique, qui analyse le roman togolais *Le fils du fétiche* de David Ananou : « le mot “superstition” est partagé par les missionnaires chrétiens et les administrateurs athées et positivistes. La croyance vraie, que les missionnaires appellent la “foi”, s'oppose à la superstition. Les positivistes rejettent les deux types de croyance du côté de la superstition en leur opposant la connaissance » (1999 : 45). Un « vrai » roman positiviste rejetterait donc définitivement le surnaturel, en le définissant comme faux et absurde. Or, dans le roman en question, il est souligné plusieurs fois que Dieu demeure très important pour les habitants de la rue Félix-Faure :

Et la grande majorité du peuple passait son temps dans les églises, dans les mosquées, dans toutes sortes de temples et lieux de prière pour prier un dieu qui était sourd, aveugle à leurs demandes. Dieu était sourd à ces demandes car [...] Dieu n'avait pas besoin de prières. [...] Mais les malins avaient pris Dieu comme bouc émissaire pour exécuter de basses besognes. Et sous le couvert de Dieu ils faisaient du mal. [...] Ainsi à travers les pays, de nouveaux temples, de nouvelles mosquées, de nouvelles églises, des lieux de prière pour des rencontres où la manipulation était la prière favorite étaient disséminés partout. Le peuple qui avait besoin d'exercer la notion de Dieu, l'idée de Dieu à travers l'amour s'était trouvé embobiné par des malins qui l'exploitaient dans son esprit, dans son mental, dans ses poches, dans son intimité. Alors que le peuple avait besoin de dispensaires, d'hôpitaux pour se soigner, d'écoles pour apprendre et enseigner, des maisons pour s'abriter, une rue comme la rue Félix-Faure pour être avec Dieu (BUGUL, 2005 : 1125–1137).

Le grand lépreux qui abuse des femmes symbolise donc tout un système dans lequel la notion de Dieu est exploitée pour le profit. Au lieu d'établir l'opposition entre la connaissance et la croyance (égale à la superstition), Ken Bugul oppose un « vrai Dieu », en majuscule,

qui est l'amour, à un « faux dieu », en minuscule, dont se servent les vicieux, les pervers et les charlatans. Cela rappelle la différentiation que fait Jean-Bruno RENARD entre les croyances religieuses, dont les objets sont abstraits, et les croyances merveilleuses concernant des objets, événements ou phénomènes qui se manifestent concrètement (2011 : 29). Ken Bugul ne se concentre pas sur une religion en particulier : elle dénonce le mécanisme de l'utilisation des pratiques religieuses pour de mauvaises raisons. Les habitants de la rue Félix-Faure ne s'opposent pas à la foi : à la différence du reste de la société, ils veulent mettre « l'amour de Dieu » en pratique. C'est également pour cette raison que le lépreux n'a pas de place parmi eux : il représente le vice, la fausse croyance.

Un autre exemple du rituel étrange peut être observé dans *La Folie et la Mort* : le patron de Mom Dioum fait des talismans avec des parties de corps des albinos. Xavier GARNIER note à ce sujet que « [l]es romans engagés sauront faire un usage plus large de cette notion de manipulation [des charlatans – A.S.] pour dénoncer l'exploitation de la superstition populaire à des fins politiques » (1999 : 46). La pratique barbare de la fabrication des talismans s'avère très populaire et lucrative. Mori, albinos travaillant sur le même bateau que Mom Dioum, explique :

- Tu sais pour trouver de l'argent, beaucoup d'argent, plus que la banque fédérale des Américains, il faut des crânes humains et du mercure et quand ces crânes et ce mercure sont enterrés dans des zones diamantifères, après quelque temps, ces crânes étaient incrustés de diamants et d'autres pierres précieuses. [...] Alors que les albinos eux, leur sacrifice donne l'immortalité et il n'y a pas un rêve, un désir plus fort que l'immortalité pour les Timoniers à vie. Après le sacrifice, les corps des albinos servent à fabriquer les talismans qui font devenir président ou ministre ou ambassadeur à vie (BUGUL, 2000 : 221-222).

D'un point de vue scientifique, l'albinisme est une anomalie génétique, héréditaire, se caractérisant par un déficit de production

de mélanine. Pourtant, dans l'Afrique subsaharienne, il existe une croyance répandue concernant les pouvoirs surnaturels des albinos. Parfois, ces derniers ne sont même pas considérés comme des êtres humains. Ils demeurent très vulnérables dans la société et font l'objet de plusieurs études sociologiques et médicales. Citons-en un exemple : « In Africa the lack of pigmentation makes the visible appearance of those with the condition markedly different to their dark skinned families and communities. The impacts of albinism are particularly acute in regions of the world where myths and superstitions surrounding the condition can lead to stigmatisation, discrimination and additional health issues such as cancers due to a lack of adequate sun protection and appropriate treatment of early pre-cancerous lesions. In the last 10 years there have been cases of violent assault and murder as PWA [People with Albinism – A.S.] are targeted for their body parts for use in witchcraft-related rituals to make charms believed erroneously to bring easy wealth and good fortune »¹⁰ (FRANKLIN et al., 2018 : s.p.). Dans *Aller et Retour*, Ken Bugul montre l'immense fossé qui sépare les blancs et les albinos :

L'image de la femme « blanche » était encore dans les têtes « greffées ». Les couvertures des magazines ne montraient que des femmes « *blanchies* ». La publicité ne montrait que des femmes « *blanchies* ». Les hommes du pays les préféraient aux noiraudes qui ne séduisaient

¹⁰ En Afrique, le manque de pigmentation rend l'aspect visible des personnes malades manifestement différent de celui de leurs familles et de leurs communautés à la peau foncée. Les impacts de l'albinisme sont particulièrement graves dans les régions du monde où les mythes et les superstitions concernant cette anomalie peuvent mener à la stigmatisation, à la discrimination et aux problèmes additionnels de la santé, comme les cancers dus à l'absence de protection adéquate contre le soleil et de traitement approprié de lésions précancéreuses précoces. Au cours des 10 dernières années, il y a eu des cas d'attaques violentes et de meurtres, puisque les personnes atteintes d'albinisme sont souvent ciblées pour leurs parties de corps utilisées ensuite pendant les rituels de sorcellerie pour en faire des talismans, considérés à tort comme fournissant des richesses faciles et portant bonheur [trad. A.S.].

que les toubabs. Si ce n'étaient de vraies toubabesses, les dirigeants ne prenaient que des femmes « *blanchies* ».

Alors pourquoi ne pas prendre des femmes albinos pour les couvertures des magazines et la publicité ?

Pourquoi ne pas épouser ces femmes albinos ? (BUGUL, 2013 : 95)

Dans un pays où les femmes de teint clair ou les « toubabesses » sont revendiquées par les hommes, il est surprenant que les femmes albinos demeurent stigmatisées et rejetées. En réalité, le harcèlement des albinos reste un grand problème, surtout dans des pays comme le Cameroun, le Burundi, le Congo-Kinshasa, le Mozambique et la Tanzanie. Dans le pays africain innommé de *La Folie et la Mort*, l'albinos est, pour reprendre les propos d'AZODO, « a hybrid that is neither white or black, the butt of social jokes and the "lamb" that bears the "sins" of the community »¹¹ (2009b : 229–230). Comme l'avoue Mom Dioum :

J'avais entendu l'histoire des crânes il y avait plusieurs années mais je n'y croyais pas, de même que les histoires d'albinos. Cela revenait épisodiquement mais comme tout le monde, je n'y croyais pas vraiment et là j'étais au cœur des crânes et des albinos. Moi-même, j'étais une extra-terrestre, un être surnaturel plutôt.

Je servais de mirage (BUGUL, 2000 : 222).

L'héroïne se retrouve dans un monde où les croyances deviennent réalité et sont même utilisées pour mettre à profit la naïveté des dirigeants. Mom Dioum passe d'un état où elle ne croit « pas vraiment » aux pouvoirs surnaturels des albinos ni aux mirages – donc de l'attitude fantastique – à une position d'« initiée », qui sait qu'un rituel est une escroquerie. Pour cette raison, quand Mori est assassiné par le patron, elle aussi est condamnée à mort : personne ne peut apprendre comment fonctionne le système.

¹¹ un hybride qui n'est ni blanc ni noir, un objet de moqueries sociales et « l'agneau » qui porte « les péchés » de la communauté [trad. A.S.].

Contrairement au fantastique et au merveilleux, les phénomènes étranges restent parfaitement explicables par la raison, la science et les lois qui gouvernent le monde. Ancrés dans le contexte africain, ils exposent l'état misérable de la société postindépendances et la vulnérabilité des personnages féminins. Pour explorer davantage cette thématique, le dernier sous-chapitre concernant l'étrange est consacré aux rôles du bourreau et de la victime, que les personnages adoptent dans une réalité insupportable.

6. Héros et héroïnes étranges

Jusqu'à présent, notre analyse a montré que le meurtre demeurait un élément important dans chacun des récits étudiés. Pourtant, à la différence du polar classique, les rôles de l'assassin et de la victime sont plus complexes : parfois, c'est le meurtrier qui a raison, et la personne tuée a mérité de mourir. La sympathie du lecteur se tourne vers les opprimés, à savoir les femmes, les filles et les albinos. En conséquence, ce n'est pas le meurtre qui constitue le crime ultime : c'est l'abus de pouvoir.

Nous proposons d'analyser cette dynamique bourreau-victime par rapport à la prise de parole et du silence. En parlant de la *prise d'écriture* des femmes africaines, Irène Assiba d'ALMEIDA évoque le terme du « vide du silence », originellement créé par l'auteure camerounaise Calixthe Beyala. D'après d'ALMEIDA : « Silence represents the historical muting of women under the formidable institution known as patriarchy, that form of social organization in which males assume power and create for females an inferior status »¹² (1994 : 1). Cette approche, appartenant au discours féministe, est

¹² Le silence représente le musellement historique des femmes en vertu de l'institution terrible appelée le patriarcat, cette forme d'organisation sociale dans laquelle les hommes s'attribuent le pouvoir et créent pour les femmes un statut inférieur [trad. A.S.].

applicable non seulement à des auteures africaines, mais aussi à leurs personnages. Même si le silence peut aussi être intentionnel, rebelle, dans les trois récits analysés, ce sont les bourreaux qui parlent, tandis que les victimes restent muettes. En revanche, la prise de parole reste un acte libératoire, qui change complètement le rapport de force. En nous penchant sur cet aspect, nous verrons aussi les mécanismes gouvernant le comportement des personnages et les raisons qui les poussent au crime.

6.1. Bourreau

En premier lieu, nous analyserons les bourreaux : les hommes qui exercent leur autorité sur les femmes en leur défendant de parler. C'est ainsi que commencent les comportements abusifs dont les effets peuvent s'avérer tragiques. Dans les trois récits analysés, les événements étranges s'expliquent quand le lecteur saisit le contexte et la raison du meurtre.

Le cas le plus pertinent est l'antihéros de *Rue Félix-Faure*, puisque le rapport entre la parole et le silence reste la source de sa perversité. Cet homme vicieux au gros ventre et petit sexe prend d'abord du plaisir en faisant taire les femmes. Comme en témoigne la mère de Muñ :

Ce que je trouvais étrange c'était que tous les jours, tu ne me parlais que de ta vie. Comme si moi je n'avais pas de vie ! Il fallait que je t'écoute parler. De toutes les façons, tu ne supportais pas que je parle. Je n'avais qu'à être là et t'écouter parler. Quand je te disais que je ne pouvais pas placer un mot, tu me disais que je n'écoutais pas les autres parler ! Je m'étais tue. Définitivement (BUGUL, 2005 : 2279–2281).

La mère de Muñ est constamment muselée par son partenaire. Ce processus commence quand ils se retrouvent seuls. Puisque le lépreux ne veut pas de rapport d'égal à égal, il fait taire sa femme,

en la réduisant ainsi à un objet. Elle doit seulement l'écouter passivement, sans avoir droit d'exprimer ses propres expériences ou opinions. Puis, le lépreux commence à inviter d'autres femmes chez eux. Le rôle de la mère de Muñ se réduit alors à celui de servante muette. Elle avoue : « J'étais comme la petite bonniche qui ne devait rien dire, rien remarquer. Dès que je voulais dire quelque chose ou poser une question, c'était considéré comme un harcèlement » (BUGUL, 2005 : 2729). Le rapport de force est donc établi dès le début, et puis la situation devient de plus en plus insupportable pour la victime.

En effet, le grand lépreux réduit les héroïnes au silence, mais il ne s'arrête pas là : il assouvit ses instincts pervers surtout en écoutant les femmes parler. La bouche de la femme devient un fétiche :

Quand le soir tu me racontais tes entrevues avec les jeunes gens, tu bandais. Et certains soirs, tu me demandais de raconter des faits similaires et j'en inventais et tu commençais à bander. Tu ne pouvais bander qu'ainsi. Ton sexe était dans tes oreilles. Le soir tu ne pouvais pas te coucher tant que tu n'avais pas regardé les dernières informations à la télévision. Tu guettais les speakerines, pour te masturber. Tu exigeais que je sois là aussi devant la télévision. C'était les femmes qui avaient la bouche qui s'ouvrait dans une certaine forme qui t'excitaient (BUGUL, 2005 : 2782-2785).

Le grand lépreux contrôle chaque aspect de la parole : le silence ainsi que les mots des femmes servent seulement à l'apaiser. Il dit à ses victimes de parler pendant des rapports sexuels et les « rituels » qui constituent la dernière étape de l'abus. Son pouvoir est donc avant tout celui de la parole : il est capable de manipuler chaque héroïne du roman, sauf Muñ.

Après sa mort, il ne peut plus parler, mais ses yeux sont dans un état étrange. Après avoir trouvé le corps, Muezzin le remarque et en parle au Chef de la police qui, à son tour, y attire l'attention du Philosophe :

« C'est extraordinaire ! Venez voir, avait-il dit au Philosophe. Regardez ses yeux. On dirait que ses yeux ne sont pas morts. On dirait que ses yeux bougent. Approchez-vous encore ! »

Le Philosophe s'était approché un peu plus et s'était baissé sur la tête du grand lépreux sectionnée à la racine du cou.

« Oui, ses yeux ne sont pas morts. C'est étrange. Vous voyez ! avait dit le Philosophe en se relevant. Je vous disais qu'il y avait une histoire dans ce forfait. Ce n'est pas un crime. C'est une histoire. Une histoire à connaître » (BUGUL, 2005 : 2646–2650).

Effectivement, l'image des yeux du grand lépreux qui « bougeaient encore » et « semblaient vouloir confesser quelque chose », domine les premières pages du récit. Son importance est encore renforcée par le style anaphorique ; la phrase : « Les yeux du grand lépreux découpé en gros morceaux » se répète quatorze fois à la même page (BUGUL, 2005 : 187–195). Le personnage subit une métamorphose intéressante et radicale : le rapport de force change dramatiquement. Le bourreau qui dominait les femmes devient silencieux : ses yeux veulent raconter son histoire, qui appartient désormais aux femmes. Ses yeux restent également le motif qui clôt le récit : à la morgue, ses paupières ne peuvent pas se fermer. Un employé de la morgue prononce la phrase qui constitue l'excipit du récit : « Elles t'ont bien eu ! » (BUGUL, 2005 : 335).

En ce qui concerne *La Folie et la Mort*, le patron de Mom Dioum a aussi le « monopole de la voix », pour reprendre le terme de d'Almeida. Quand la protagoniste arrive sur le bateau, elle a peur en entendant ses propos :

– Tu veux boire quelque chose ? me dit-il.

Je fus surprise par sa familiarité soudaine. Il venait de me tutoyer et cet homme que je prenais pour quelqu'un de distingué parut à mes yeux comme tous les autres.

Et là je commençai à paniquer. [...]

– [...] Tu as peur ?

Non, tu n'as pas à avoir peur.

Tu es en mains sûres avec des amis qui vont te rendre riche, heureuse, tout ce que tu voudras. [...] Il parlait comme s'il se parlait à lui-même avec de grands gestes de la main, sûr de lui (BUGUL, 2000 : 211-212).

Devant l'autorité de l'homme, Mom Dioum se tait. Arrivée sur le bateau, elle se retrouve tout de suite dans une position d'infériorité. En écoutant les propos du patron, qui l'assure qu'elle reste libre et peut partir à tout moment, Mom Dioum tombe dans son piège. Effectivement, le patron contrôle chaque aspect de sa vie. Il lui demande de faire attention à Mori, l'albinos, en prétendant qu'il peut constituer un danger pour elle. Après son assassinat, Mom Dioum comprend que sa vie ne sera plus jamais la même : la radio annonce qu'elle est « recherchée pour meurtre sur la personne d'un albinos qui était au service de Son Excellence, le grand gourou du Président de la République, notre cher Timonier, le grand gourou dont la connaissance, la sagesse, la grande foi en Dieu, avaient fait le tour du monde » (BUGUL, 2000 : 226). Le décret sur les fous, prononcé contre Mom Dioum, sort le lendemain. Par conséquent, comme dans *Rue Félix-Faure*, les bourreaux ont le « monopole de la voix », pour employer le terme utilisé par d'Almeida dans un autre contexte. Pourtant, tandis que les femmes de *Rue Félix-Faure* réussissent à vaincre leur oppresseur, Mom Dioum se retrouve écrasée par un système impitoyable. Le discours du pouvoir ne se limite pas à un seul individu : il affecte tous les personnages moins privilégiés. Dans *Aller et Retour*, Bigué est aussi victime du discours oppresseur de sa famille :

De temps à autre, comme les éclairs d'un flash, elle revoyait l'étiquette de sortie de prison. Pour ses proches, elle ne devait pas sortir de la prison du Général. Et en revenant au pays, elle devait en ramener son drapeau. Elle leur fit savoir qu'elle en avait fait un cerf-volant et l'avait lâché... Horrifiés, ses proches la traitèrent de folle et la chassèrent (BUGUL, 2013 : 62).

Celui qui contrôle le discours contrôle le monde. Bigué est exclue de la société, puisqu'elle n'est plus conforme à ses valeurs. Au lieu

d'apporter la splendeur et la richesse à sa famille, la protagoniste revient les mains vides, sans aucun projet de vie. La parole de l'héroïne ne vaut pas grand-chose : ce n'est pas en parlant qu'elle retrouvera sa « tête ». Elle refuse de s'engager dans une confrontation ouverte avec le comédien du film qui lui reproche de leur avoir « porté malheur ». Or, pendant que les bourreaux dominent le discours, leurs victimes trouvent d'autres moyens pour se libérer et mettre fin à l'oppression.

6.2. Victime

Le lien étrange entre les personnages féminins de *Rue Félix-Faure* se dévoile au fur et à mesure que le récit progresse. Chacune des héroïnes, quel que soit son âge, sa situation économique ou amoureuse, a été à un certain moment victime du grand lépreux. Selon BRINKER : « Tous ces récits enchâssés ont des points communs qui fonctionnent comme autant d'indices. Dans toutes les histoires, on trouve ainsi la relation mère-fille, l'idée de faux dévot, la maladie, les verbes “exploiter” et “servir”, puis des indices de plus en plus précis : la description de l'homme (grande taille, gros ventre, cicatrice), la ville d'Hogbo. On comprend petit à petit que cette esthétique de la répétition et de l'accumulation par les récits enchâssés a une cohérence interne, toutes ces femmes seront les meurtrières du même homme, le lépreux découpé en morceaux trouvé rue Félix-Faure un matin de novembre. Mais le lecteur refuse d'y croire, refuse de croire à l'énormité de la solution de l'énigme » (2007 : s.p.).

Certaines héroïnes, comme la fille du coiffeur Tonio, finissent par se suicider, incapables de survivre à ce traumatisme. D'autres, par exemple la femme de Tonio, également manipulée pour participer à de faux rituels, deviennent folles et se taisent définitivement. Le lépreux n'a aucun scrupule : il est capable d'abuser de la mère et de la fille en même temps. Comme nous l'avons déjà vu, à l'exemple de

Muñ, les héroïnes sont doublement muselées : l'horreur de l'abus est renforcée par la honte et par le besoin de protéger d'autres femmes.

Dans le cas de Drianké, la propriétaire de la cantine, qui chante du blues, la rencontre avec le lépreux lui a littéralement fermé la bouche. Jeune fille, Drianké avait été fiancée à lui : à un homme croyant, qui la trompait avec ses amies d'enfance, ses sœurs et ses cousines, avant de l'abandonner. C'est ainsi qu'elle s'est retrouvée rue Félix-Faure, incapable de parler de son passé :

Une fois elle avait raconté à des clients, qui avaient entendu parler de son blues de la nuit, qu'elle avait chanté dans un orchestre quand elle était jeune. Mais elle n'avait pas pu aller plus loin parce qu'elle avait eu un problème dans sa vie. Elle s'arrêtait toujours là. Drianké avait aussi une histoire à raconter. Drianké avait une histoire qui peut-être était la raison pour laquelle elle n'avait pas pu devenir une grande chanteuse de blues. Mais l'histoire de Drianké, personne ne la racontera, avant un matin de novembre. Drianké ne voulait pas parler de cette histoire (BUGUL, 2005 : 2526–2530).

La voix de Drianké est cassée : elle siffle toujours le blues, mais elle reste bloquée par ses expériences douloureuses. Plus tard, le lecteur apprend qu'elle chante plus souvent depuis que la masse d'ombre – le lépreux – a commencé à passer les nuits chez elle. L'héroïne a une « lueur étrange » qui brille dans ses yeux. Le blues de Drianké est comme un tonnerre lointain avant l'orage : il exprime une colère étouffée dont les conséquences seront graves. De son côté, Muñ reste complètement muette :

Muñ, à chaque fois qu'elle entendait Drianké chanter, rêvait de chanter le blues comme elle. Muñ avait remarqué que Drianké semblait détendue quand elle chantait le blues, mais dans ses yeux, toujours cette lueur étrange. Une lueur mystérieuse, qui faisait prendre d'autres teintes à ses yeux. C'étaient les rares fois aussi où Muñ prenait aussi du répit dans la fièvre intérieure qui la brûlait. Muñ aurait aimé chanter le blues pour se dégager de cette chose qui était enfermée dans sa poitrine. Cette chose

était une haine violente. Une haine née un jour devant sa mère. Elle avait tout essayé, mais cette haine était là (BUGUL, 2005 : 1188–1192).

D'après Drianké, Muñ est une fille très étrange : elle apparaît un jour et demande du travail, sans rien dévoiler sur elle-même ou ses origines. Elle avoue seulement que sa mère est malade, mais refuse de raconter quoi que ce soit à sa patronne, qui meurt de curiosité. Muñ ne fréquente personne, ne sort pas la nuit, ne se fait pas d'amis. Comme le remarque Drianké : « Muñ n'était pas bavarde. [...] Elle faisait son travail, se concentrait sur tout ce qu'elle faisait. [...] Les gens la voyaient là, c'était tout. Muñ ne parlait à personne » (BUGUL, 2005 : 1160–1165). Le seul plaisir de Muñ consiste à s'enfermer dans les toilettes pour y lire le tapuscrit contenant l'histoire de sa mère. En attendant que justice soit faite, les personnages féminins de *Rue Félix-Faure* restent silencieux, mais la communication entre eux s'établit sans mots.

Enfin, le meurtre du grand lépreux est un moment de libération collective pour toutes les femmes opprimées :

Une force contenue depuis tant d'années ! Une force entretenue depuis tant d'années ! La masse d'ombre s'était tordue de douleur, mais aucun cri n'était sorti de sa bouche. La masse d'ombre était à présent débarrassée des habits qui la couvraient, par les formes voilées. [...]

« Tu te disais beau garçon, séducteur, crâneur, sportif, seigneur, tigre, chasseur ! Tu te prenais pour un dieu, un moquadem d'une voie religieuse, alors que tu n'étais qu'un homme vil avide de pouvoir et de puissance ! » (BUGUL, 2005 : 3334–3354).

En effet, le meurtre devient un spectacle : il ressemble aux rituels traditionnels de purification. Les femmes voilées récupèrent leurs voix : elles expriment toute leur rage envers le grand lépreux. Leur libération se manifeste également par le chant. Drianké, accompagnée de toutes les autres héroïnes, « psalmodie » le blues (cf. BUGUL, 2005 : 3366–3367). La joie des personnages affecte le lecteur, qui

assiste au spectacle avec une étrange satisfaction. À la différence des autres romans buguliens analysés, dans lesquels le mal reste omnipotent et incontrôlable, la chute du grand lépreux constitue un dénouement optimiste.

En ce qui concerne la protagoniste d'*Aller et Retour*, elle retrouve sa « tête » et, par cela même, sa voix dans l'écriture – tout comme l'auteure elle-même. La scène qui se passe après la conversation avec le comédien est insolite :

Quand Bigué se calma, elle sentit comme une boule dans sa bouche. Elle la chercha du doigt et la retira... C'était l'étiquette de sortie de prison qui était restée intacte au fond d'une de ses joues, comme le faisait le petit singe que sa mère lui avait un jour acheté au village. Il avait toujours une réserve de nourriture dans une de ses joues. Elle récupéra alors « sa tête », et sentit son crâne se remplir de son vrai contenu. Elle n'était plus « possédée » par l'esprit du Général. Elle s'en était « dépossédée » en sortant de sa prison. L'étiquette sur sa valise en attestait comme « bon de sortie » (BUGUL, 2013 : 165–166).

Tout comme la description de la « confrontation », le passage cité ci-dessus reste vague pour un lecteur qui ne connaît pas la trajectoire de Ken Bugul, l'auteure. Les guillemets indiquent une certaine distance par rapport aux événements narrés et le fragment suivant explique que Bigué a trouvé l'équilibre « grâce à celui à qui Bamba avait donné le nom de Khassim, celui qui avait le sens du partage » (BUGUL, 2013 : 166). L'interprétation autobiographique devient donc évidente : après son retour au Sénégal, Ken Bugul a rencontré et s'est mariée à un guide spirituel, qui l'a aidée à se rétablir et à récupérer sa place dans la société. L'explication rationnelle du dénouement d'*Aller et Retour*, basée sur la biographie de l'auteure, semble alors la plus pertinente.

Enfin, l'exemple de Mom Dioum montre que certaines héroïnes doivent subir des conséquences graves pour s'être exprimées librement. *La Folie et la Mort* frappe par son ambiance sombre et sa vi-

sion pessimiste de la société. Azodo cite l'entretien de Rénée Mendy-Ongoundou avec Ken Bugul, dans lequel l'auteure parle ainsi de son œuvre : « C'est la folie ou la mort ! C'était d'ailleurs le titre initial de mon livre. Amidou Dia [un ami de l'auteure qui a donné l'un de ses manuscrits à l'éditeur – A.S.] m'a dit que j'étais optimiste, car c'est plutôt la folie et la mort ! En Afrique, nous vivons des situations catastrophiques, mais il n'y a pas d'alerte. On donne l'impression que c'est bien et normal » (cité par Azodo, 2009b : 245). En conséquence, les motifs étranges du récit inquiètent vraiment le lecteur, surtout quand la réalité devient plus effrayante que les phénomènes surnaturels.

* * *

Les éléments fantastiques, merveilleux et étranges, jusqu'à présent peu étudiés dans le romanesque bugulien, s'avèrent très importants dans l'analyse complexe de la totalité de son œuvre. Notre travail, comprenant l'étude des aspects tels que : la structure de la diégèse, les objets, les êtres, les phénomènes et les personnages, permet de classer et de comparer ces éléments, afin de démontrer leur structure et leur fonction dans le texte. L'approche théorique occidentale rend possible l'établissement du cadre de cette analyse ; cependant, ce cadre doit être modifié et enrichi d'une perspective postcoloniale et africaine pour rendre compte des soubassements culturels qui échappent souvent au lecteur européen. Certains récits, comme *La Pièce d'or* ou la « Pré-histoire de Ken » dans *Le Baobab fou*, regorgent d'éléments merveilleux ; d'autres, par exemple *De l'autre côté du regard* ou *Cacophonie* contiennent plus de motifs fantastiques ; d'autres encore, comme *Rue Félix-Faure*, font penser à l'étrange. Parmi les romans analysés, *La Folie et la Mort* attire notre attention comme un texte polyvalent, où les éléments fantastiques, merveilleux et étranges s'interpénètrent pour créer une vision du monde originale et novatrice. Or, dans la plupart des récits étudiés, le lecteur peut retrouver des facettes variées du surnaturel. Parfois,

l'interprétation d'un même motif comme fantastique ou merveilleux dépend des expériences du personnage : de son vécu, de son éducation et des influences africaines ou occidentales qu'il a subies. Chez Ken Bugul, le fantastique traduit souvent le malaise de l'héroïne déchirée entre deux mondes. Le merveilleux nous introduit dans un univers traditionnel, où les héros croient aux rituels ancestraux, ou bien dans un monde tout nouveau, science-fictionnesque ou féérique. Quant à l'étrange, le moins exploité par l'auteure, il nous oblige à faire face à une réalité impitoyable. En bref, la présence des motifs surnaturels ouvre de nouvelles pistes d'analyse et permet au lecteur d'approfondir sa connaissance de l'héritage et de la réalité sénégalais, ainsi que des conflits culturels qu'endurent les personnages.

RÉEL :
FRAGMENTATION ET PLURALITÉ DU SUJET

Le réel et son rapport avec la littérature ont été l'objet de plusieurs débats et études. Tout comme le surnaturel, le réel est un terme bien vaste. Ces deux notions restent en opposition fondamentale, puisque le réel représente le « naturel », donc ce qui ne bouleverse aucunement les lois gouvernant le monde rationnel. Le réel est ce qui existe, ce qui arrive, sa représentation dans la littérature s'avère donc complexe. À ce propos, Roland BARTHES note : « La résistance du “réel” (sous sa forme écrite, bien entendu) à la structure, est très limitée dans le récit fictif, construit par définition sur un modèle qui, pour les grandes lignes, n'a d'autres contraintes que celles de l'intelligible ; mais ce même “réel” devient la référence essentielle dans le récit historique, qui est censé rapporter “ce qui s'est réellement passé” » (1968 : 87). Afin d'établir un cadre théorique pour étudier le réel bugulien, nous présentons ci-dessous les approches du réel dans les littératures occidentale et africaine.

1. Réel et littérature occidentale¹

Quant au rapport entre le réel et la littérature, la réflexion à ce sujet est menée en Occident depuis la Grèce antique jusqu'à nos jours. La question a déjà été posée par PLATON dans le livre X de *La République*, dans lequel il évoque l'imitation liée à l'art de l'écriture. Comme le résume Diana Marcela PATIÑO ROJAS, pour le philosophe, « le fait d'imiter fournirait une image dégradée de ce qui n'est qu'une impression de l'artiste, c'est-à-dire, le reflet d'une idée. Pour Platon donc, la démarche littéraire qui cherche à imiter la nature humaine n'atteint pas la vérité mais ne saisit que des apparences » (PATIÑO ROJAS, 2016 : 202). L'artiste est placé au troisième rang, comme celui qui imite la création de l'artisan qui, à son tour, crée

¹ Nous sommes bien consciente que cette problématique est très vaste. Nous signalons seulement ces aspects qui nous paraissent importants pour notre étude.

des objets conformes à l'idée formée par dieu. La création artistique devient alors une illusion, un « simulacre de simulacre ». Le philosophe condamne sévèrement les poètes, en partant du principe « de n'admettre en aucun cas la poésie imitative » (PLATON, 1991 : 625).

ARISTOTE s'oppose aux propos de son maître, en mettant en valeur l'imitation – la *mimèsis*. Dans sa *Poétique*, il constate : « La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre » (1990 : 110). L'imitation mène donc à la *catharsis*, en suscitant une réaction émotionnelle chez les spectateurs. La *mimèsis* selon ARISTOTE se trouve au cœur de la conception de la littérature et de l'art. Il en distingue deux types : la simple imitation de la nature et la stylisation de celle-ci. Pour reprendre les propos de Christine MONTALBETTI : « La mimèsis assurait le pouvoir épistémologique de la fiction grâce au double mouvement de la mise en évidence des nécessités internes et sous-jacentes, et du travail de la ressemblance qui me forçait au mouvement de l'identification de l'objet imité » (2001 : 45). La conception aristotélicienne serait donc à l'origine des interrogations sur le rapport entre le réel et la littérature.

C'est au XIX^e siècle que le réalisme, suivi du naturalisme, connaît son essor en tant que courant littéraire. Colette BECKER rappelle que « [l]e plus souvent, on les associe comme s'ils désignaient deux manifestations successives d'un phénomène continu qui aurait débuté vers 1850, le Réalisme se développant sous le Second Empire, le Naturalisme l'affirmant et l'exagérant après 1870. Ou on les assimile comme le fit Zola, un des premiers qui, en 1881, regroupa sous son drapeau, dans l'armée des "romanciers naturalistes", Balzac, Stendhal, Flaubert, les Goncourt, Daudet, c'est-à-dire ceux qu'on reconnaît comme les initiateurs et les maîtres du roman réaliste,

et les grands noms du roman naturaliste » (1992 : V) La mission du réalisme serait donc d'exprimer le plus fidèlement possible la réalité, quelle qu'elle soit. C'est dans *Le Rouge et le Noir* que nous retrouvons la phrase célèbre de STENDHAL, qui définit le roman comme « un miroir qui se promène sur une grande route » (1830 : 19). Pourtant, le réalisme en tant que courant littéraire suscite toujours les débats des critiques. Guy LARROUX (1995 : 37) évoque trois réalismes français du XIX^e siècle. Le premier s'identifie à la figure fondatrice de Balzac et de sa création romanesque ; le deuxième correspond à la génération des Goncourt et de Flaubert, tandis que le troisième s'identifie à une école – le naturalisme. Dans sa *Mimèsis*, publiée pour la première fois en 1946, Erich Auerbach, philologue, comparatiste et critique littéraire, donne la définition suivante de l'œuvre réaliste : « une œuvre sérieuse, qui mêle les registres stylistiques, qui n'exclut la description d'aucune classe ni d'aucun milieu, qui intègre l'histoire des personnages dans le cours général de l'histoire » (cité par LARROUX, 1995 : 39).

2. Réel et littérature africaine

La littérature africaine a été longtemps perçue comme une écriture engagée, témoignant d'abord de la colonisation et puis des changements sociaux après les indépendances. Comme le reconnaît Justin BISANSWA, la littérature africaine commence à se développer quand le structuralisme et la sémiotique dominent dans la critique française. D'un côté, il y a donc la « mort de l'auteur » et du sujet ; de l'autre, l'ethnologie et l'anthropologie connaissent leur essor. BISANSWA observe que « [d]e ce fait, la critique s'appliquant à la littérature africaine se fera souvent ethnologique, culturaliste, attirée par l'exotisme, attentive à tout ce qui paraît constituer la différence avec la culture occidentale. Des concepts comme l'identité, la tradition, la parenté, l'ethnie (ou l'ethnicité), l'oralité, la religion traditionnelle, le rythme africain, la communion des vivants et des morts,

la solidarité... fonctionnent comme des outils d'analyse ; selon cette tradition critique, le contexte d'émergence socio-historique du texte est le miroir fidèle de la société africaine dont il faut rendre compte au travers d'un texte devenu prétexte » (2006 : 68–69).

BISANSWA critique la lecture « mimétique » qui perçoit une œuvre uniquement dans sa relation avec le monde réel. En effet, cette approche est très souvent utilisée dans l'analyse des textes africains. Dans son ouvrage célèbre, *La littérature nègre*, Jacques CHEVRIER énumère, classe et analyse des manifestations littéraires africaines en langue française, de 1921 à 1984. Selon lui, dans l'Afrique traditionnelle, il n'y a pas de disjonction entre l'art et la vie : la littérature doit donc manifester les valeurs de la communauté, renforcer la solidarité de ses membres et évoquer des émotions (1984 : 49). CHEVRIER remarque que les premiers romans africains et antillais d'expression française, comme *Batouala*, véritable roman nègre de René Maran (1921), *Karim* d'Ousmane Socé (1935), *Doguiçimi* de Paul Hazoumé (1938) et *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain (1944) marquent « un début de prise de conscience de la réalité coloniale » (1984 : 26). Il classe les romans africains en cinq catégories : les romans de la contestation, les romans historiques, les romans de formation, les romans de l'angoisse et les romans du désenchantement. Outre l'avant-dernière catégorie, « à mi-chemin du réel et du fantastique » (1984 : 115), la plupart des textes analysés par Chevrier demeurent profondément réalistes. De même, comme le remarque Odile CAZENAVE, dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, le roman africain d'expression française « exprime son désenchantement général face au tableau inquiétant d'une Afrique postcoloniale marquée par les abus des régimes, l'indécision et la corruption globales, les guerres civiles, les conflits de pouvoir entre générations, [...] et les difficultés de l'enseignement » (1996 : 9).

En ce qui concerne les romans écrits par les femmes, comme Mariama Bâ, Aminata Sow Fall ou Nafissatou Diallo, leur rapport au réel reste également le principal centre d'intérêt des critiques.

Selon CAZENAVE, jusqu'aux années quatre-vingt « les œuvres mettaient en scène une protagoniste dans l'acte de prise de parole sous forme auto- ou semi-autobiographique : elle témoignait de ses peines, notamment de sa souffrance en regard de problèmes de couple, de vie en structure polygamique, également de stérilité » (1996 : 13). Kembe MILOLO parle de la littérature « au niveau du simple constat », en admettant que « [n]e dépassant pas ce stade, les auteurs féminins réagissent, certes, mais sans pour autant envisager une nouvelle orientation du roman féminin. À partir de telles données, il faudra résolument chercher les remèdes adéquats, car il ne suffit pas de condamner "les structures sociales", mais l'urgence s'impose de trouver des solutions aux problèmes et de chercher un nouvel art de vivre » (1986 : 269).

Dans son article critiquant l'approche « mimétique » de la littérature africaine, BISANSWA propose de « méditer sur les rapports entre les littératures mondiales et sur les relations qui existent entre ces littératures et les rapports entre les nations » (2006 : 73). Tout en restant réalistes, les romans contemporains africains ne se limitent pas à un simple témoignage ni à une contestation : ils créent un nouvel espace entre des mondes différents. La théorie postcoloniale, « qui se veut à la fois critique, histoire et théorie, se pose comme un espace mixte qui fait entrer en dialogue diverses disciplines des sciences sociales et humaines, et lit surtout la thématique de l'identité, mais une identité qui se veut attestation de son identité et culte de la différence » (BISANSWA, 2006 : 73). En conséquence, les notions du décentrement et de l'identité hybride ainsi que les approches théoriques propres à la littérature africaine commencent à apparaître dans la critique.

Qui plus est, la thématique de la migration et du retour au pays natal devient primordiale. Le terme de *migritude*, attribué à Jacques CHEVRIER, qui est un mélange des mots « *négritude* » et « *migration* », signifie « le désir et le fait de migrer, mais aussi le désir et le fait de retourner au pays natal » (MALONGA, 2006 : 169). La

littérature de migritude est une écriture de soi, où il existe « une intensité osmotique entre les auteures et leurs personnages féminins » (MALONGA, 2006 : 170). D'après Alpha Noël MALONGA, la publication du *Baobab fou* de Ken Bugul marque le début de cette tendance littéraire.

En ce qui concerne l'écriture des femmes, elle est de nos jours loin d'être un simple constat de la réalité. Comme le résume Odile CAZENAVE, parce que les écrivaines « sont en marge ou se sont mises en marge de la société, elles se trouvent dans une position paradoxalement privilégiée qui leur permet une introspection et une analyse beaucoup plus fine des problèmes de la société, et un regard frais, non seulement sur les hommes, mais aussi sur les femmes, leurs parents et leurs enfants. À partir de là, elles se donnent les moyens de procéder à une exploration provocante (à plusieurs titres) de zones inexplorées, déclarées jusqu'ici taboues ou considérées comme triviales ou marginales » (1996 : 25). Le terme introduit par Irène Assiba d'ALMEIDA – la *prise d'écriture* par les femmes-écrivains depuis les années 1980, est suivi, d'après Jeanne de LARQUIER, par la *prise de conscience*, *prise de parole*, *prise de position* et enfin la *prise d'action* (LARQUIER, 2009a : 327). Pour conclure, la critique contemporaine des littératures africaines accorde une place importante au réel, en évitant tout de même de le réduire à un exotisme ou à une approche trop anthropologique. L'attitude réaliste face à la prose africaine (y compris bugulienne) est justifiée, car les auteurs africains dénoncent souvent les problèmes de la société ou s'inspirent de leur propre vécu, ce qui résulte d'une relation particulière entre l'écrivain et le protagoniste.

3. Réel bugulien : problématique de recherche

La critique littéraire a longtemps étudié l'écriture bugulienne principalement en fonction de son rapport avec le réel. L'auteure

elle-même admet qu'elle « écrit sa vie comme elle veut » (cité par AZODO, 2001 : s.p.), en témoignant de ses expériences difficiles au Sénégal et en Occident. Ses trois premiers romans, à savoir *Le Baobab fou*, *Riwan ou le Chemin de sable* et *Cendres et Braises* sont très souvent appelés sa « trilogie autobiographique ».

Pourtant, le terme « autobiographique » pour caractériser ces œuvres buguliennes (ainsi que les œuvres postérieures, comme *Mes hommes à moi* ou *De l'autre côté du regard*) semble diviser les critiques : il est souvent utilisé par les uns et fortement discrédité par les autres. Christopher HOGARTH préfère la notion féministe de *herstory*, en citant Nicki Hitchcott, chercheuse et spécialiste de la littérature africaine francophone, qui argue que l'autobiographie féminine africaine ne remplit pas les critères de la définition occidentale de l'autobiographie (cf. HOGARTH, 2013 : 46). Dans la culture occidentale, l'autobiographie est définie par Philippe LEJEUNE comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (1975 : 14). Or, Hitchcott remarque que l'écriture bugulienne assume une polyphonie de voix dans les récits qui sont censés être individualistes (cité par HOGARTH, 2013 : 46). D'autres critiques occidentaux, comme Georges GUSDORF, constatent que l'autobiographie est un moyen pour l'auteur de découvrir la vérité sur lui-même : cette forme d'écriture consiste à interpréter les expériences du passé afin de les comprendre. GUSDORF dit : « L'autobiographie est un moment de la vie qu'elle raconte ; elle s'efforce de dégager le sens de cette vie, seulement elle est elle-même un sens dans cette vie. Une partie de l'ensemble prétend refléter l'ensemble, mais elle ajoute quelque chose à cet ensemble dont elle constitue un moment » (1956 : 118). En créant sa propre histoire, l'auteur définit son identité et se sauve de l'oubli : GUSDORF compare ce processus au stade du miroir lacanien (1956 : 109). Cependant, le théoricien insiste sur la nature occidentale de l'autobiographie, en alléguant qu'« il ne semble pas que

l'autobiographie se soit jamais manifestée en dehors de notre aire culturelle; on dirait qu'elle traduit un souci particulier à l'homme d'Occident, souci qu'il a pu apporter avec lui dans sa conquête méthodique de l'univers, et communiquer à des hommes de civilisation différente [...] » (1956: 105). Cette vision adopte le point de vue de l'homme blanc occidental, en marginalisant d'autres formes d'écriture de soi.

Au sujet des approches occidentales, Karine GENDRON note aussi que les œuvres buguliennes dites autobiographiques ne respectent pas entièrement le pacte autobiographique proposé par Lejeune. Selon elle, « [l]es premières œuvres de Ken Bugul auraient pu donner lieu à une communication littéraire basée sur d'autres règles que celles du pacte référentiel, notamment celles du pacte fantasmatique, puisqu'elles comportent non seulement un témoignage, mais aussi la mise en valeur du doute, la projection des pensées d'autrui et la fabulation » (2016: s.p.). Or, les critiques comme Ada Uzoamaka AZODO (2009a: 1), Cecilia W. FRANCIS (2009: 27), Amy L. HUBBELL (2009: 82), Jeanne-Sarah de LARQUIER (2009a: 123) et plusieurs autres, utilisent le terme « autobiographie » en analysant les œuvres buguliennes en question, en particulier *Le Baobab fou*. Dans un contexte plus vaste, Janós RIESZ remarque deux préjugés concernant l'autobiographie africaine: son absence totale ou sa prédominance, et suggère l'existence de plusieurs genres autobiographiques (1996: 10).

La solution à ce problème peut être apportée par l'emploi de la notion de l'autofiction, de plus en plus populaire dans la critique littéraire et utilisée aussi par rapport au romanesque de Ken Bugul. Pareillement à l'autobiographie, ce terme reste ambigu. Il est utilisé pour la première fois dans le roman *Fils* de Serge Dubrovsky (1977); puis, il est sujet à plusieurs débats critiques. Gérard GENETTE évoque de « vraies autofictions », dont le contenu narratif est authentiquement fictionnel, comme celui de *La Divine Comédie*, et de « fausses autofictions, qui ne sont “-fictions” que pour la douane: autrement

dit, autobiographies honteuses » (1991 : 86–67). Cette définition, tout en indiquant que certains auteurs « se cachent » derrière la fiction, devient trop catégorique par rapport à des formes littéraires ambiguës. D'après Jacques LECARME, qui emploie ironiquement le terme de « mauvais genre », en parlant de l'autofiction, c'est « d'abord un dispositif très simple : soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman » (1992 : 227). Le chercheur ajoute aussi que « le pacte autofictionnel se doit d'être contradictoire » (1992 : 242). Selon Vincent COLONNA, l'autofiction « est une pratique qui utilise le dispositif de la fictionnalisation auctoriale pour des raisons qui ne sont pas autobiographiques » (1989 : 257), « l'anithèse précise du roman personnel, de la fiction d'inspiration autobiographique » (1989 : 9). Philippe GASPARIINI s'oppose à cette vision, en constatant que c'est plutôt un « texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience » (2008 : 311). Dans cette optique, l'autofiction ne serait donc pas un genre littéraire à part, puisque « son domaine juxte celui du roman autobiographique, avec lequel il lui arrive de se confondre » (GASPARIINI, 2004 : 24).

Enfin, Karen FERREIRA-MEYERS évoque la définition jugée la plus courante à nos jours : « auto-fiction is a genre that is defined by an oxymoronic pact or contradictory contract involving two opposite types of narratives: it is a narrative based, as autobiography, on the principle of the three identities (the author is also the narrator and main character), which however claims to be fiction in its narrative and in terms of its peritextual allegations (title, back cover) »²

² L'autofiction est un genre qui est défini par un pacte oxymorique ou un contrat contradictoire impliquant deux types opposés du récit : comme l'autobiographie, l'autofiction s'appuie sur le principe de trois identités (l'auteur, le narrateur et le protagoniste), pourtant, elle se prétend fictionnesque par son récit et sur le plan de ses allégations peritextuelles (titre, quatrième de couverture) [trad. A.S.].

(2015 : 203–204). En effet, les œuvres dites « autobiographiques » de Ken Bugul ont le mot « roman » sur leurs couvertures. L'autofiction se distingue de l'autobiographie également par le fait qu'elle n'est pas forcément écrite d'une façon rétrospective. Comme le résume FERREIRA-MEYERS : « Autofiction is distinguished from autobiography mainly by the fact that it is not written at the end of life by someone good or great and known or shown, but can be written at any time in the life of anyone. It is different also because it does not intend to write life as a whole, in one go, it rather gives fragments of life, not necessarily in a chronological order. Auto-fictional authors also "allow" themselves to reverse dates, to "forget" "true" items, to interfere with the objective truth and to describe a subjective Self, without "feeling guilty" about doing so because they are not "bound" by the autobiographical pact »³ (2015 : 214).

En effet, le roman « autobiographique » bugulien se caractérise par un haut degré de fabulation, la fragmentation, parfois un manque de chronologie, et il n'est pas écrit à la fin de la vie de l'auteure. Pour ces raisons, il nous semble plus pertinent de parler d'autofiction. Cependant, nous demeurons consciente du caractère hybride et polyphonique de l'écriture bugulienne. Pour reprendre les propos de Christian ANIHOU : « Le texte bugulien ne s'écrit pas en fonction d'une catégorie littéraire. C'est un art qui se produit dans la combinaison jouissive des divers genres qui le font » (2017 : 115). Comme nous l'avons montré dans la première partie de la présente étude, l'écriture bugulienne est multidimensionnelle : *Le Baobab*

³ L'autofiction se distingue de l'autobiographie principalement par le fait qu'elle n'est pas écrite à la fin de la vie de quelqu'un de bien, d'important ou de connu : elle peut être écrite à tout moment de la vie de qui que ce soit. En plus, elle est aussi différente parce que son but n'est pas de décrire la vie dans son ensemble, d'un seul coup – mais plutôt de donner des fragments de la vie, pas forcément dans l'ordre chronologique. Les auteurs d'autofiction se « permettent » également de changer les dates, d'« oublier » de « vrais » éléments, d'interférer avec la vérité objective et de décrire un Moi subjectif, sans « se sentir coupable » de le faire, puisqu'ils ne sont pas « liés » par le pacte autobiographique [trad. A.S.].

fou, l'œuvre communément qualifiée d'autobiographie, s'ouvre par un chapitre saturé d'éléments mythiques, qui commence avant la naissance de la protagoniste. Après avoir analysé le surnaturel dans l'écriture bugulienne, nous constatons qu'un même roman contient parfois des motifs fantastiques, merveilleux et étranges. De même, nous retrouvons des motifs inspirés de la vie de l'auteure dans la plupart de ses romans ; pourtant, ils sont plus ou moins dilués dans la fiction. Cette perspective s'accorde à ce que l'auteure déclare elle-même au sujet de son écriture. Dans l'entretien avec Jeanne-Sarah de LARQUIER, elle répond ainsi à la question concernant *Mes hommes à moi* : « But, just as I did in my previous semi-autobiographical books, I interject fiction into pure autobiography, out of modesty, and the two are mingled in such a way that it would be difficult to distinguish the elements of autobiography from those of fiction. That's my strategy »⁴ (cité par LARQUIER, 2009b : 329). D'après Ken Bugul, aucun de ses romans (jusqu'à l'année 2009) ne constitue une autobiographie *sensu stricto*. Elle dit : « I have not yet written my autobiography. If all goes well, that will be my last novel. For the time being, I write on issues that impose themselves on me. Later, I will begin my autobiography »⁵ (cité par LARQUIER, 2009b : 325).

Comme nous l'avons mentionné antérieurement, le rapport entre le réel et l'écriture bugulienne a déjà suscité l'intérêt de la critique. Pourtant, peu d'études comparent les motifs récurrents à travers plusieurs romans buguliens, qui, selon nous, constituent des éléments clés de la compréhension de ses œuvres. L'œuvre bugulienne échappe à une classification claire et précise : l'auteure revient sur les mêmes motifs en énonçant des opinions contradictoires, ce qui

⁴ Mais, comme je l'ai déjà fait dans mes romans semi-autobiographiques précédents, je mets de la fiction dans une autobiographie pure, par modestie, et les deux sont mélangées de telle sorte qu'il serait difficile de discerner les éléments autobiographiques de ceux fictionnelles. C'est ma stratégie [trad. A.S.].

⁵ Je n'ai pas encore écrit mon autobiographie. Si tout se passe bien, ce sera mon dernier roman. Pour l'instant, j'écris sur les problèmes qui s'imposent à moi. Plus tard, je commencerai mon autobiographie [trad. A.S.].

empêche de la « ranger » dans une seule catégorie. Selon Christian ANIHOU, Ken Bugul « procède par la rupture ou cisaillement du sujet pour en faire un sujet pluriel et pouvoir passer entre les diverses possibilités de points de vue qui tiennent pour sa défense ou son traitement » (2017 : 29). En partant de ce constat, très significatif pour notre propos, nous voudrions proposer une lecture comparative des romans suivants : *Le Baobab fou*, *Riwan ou le Chemin de sable*, *Cendres et Braises*, *De l'autre côté du regard*, *Mes hommes à moi* et *Cacophonie*. Notre objectif principal est de montrer la structure de la protagoniste autofictive bugulienne – vecteur important du réel – qui évolue au fil des années dans ses comportements et ses convictions, mais qui reste toujours le même personnage profondément traumatisé et défini par ses traumatismes. Nous voudrions montrer le « cisaillement » de l'héroïne bugulienne dans des environnements différents : les protagonistes de ses romans à caractère autofictif subissent toutes les mêmes épreuves et font partie d'un ensemble hétérogène et polyphonique.

Nous avons choisi de partager la présente partie en deux chapitres. Dans le premier, nous étudions les relations familiales, intimes et sociales de l'héroïne autofictive dans l'espace sénégalais, et dans le second, nous analysons les mêmes aspects dans le contexte de l'émigration. Le critère géographique s'avère pertinent chez les écrivaines africaines migrantes. Pour reprendre les propos d'Irène Assiba d'ALMEIDA, « même au sein de la mondialisation qui vise à réduire l'espace à néant, le lieu d'où l'on parle affecte souvent ce dont on parle et la manière dont on parle » (1999 : 35). La migration change complètement la perspective de l'auteure et de ses personnages. Selon Odile CAZENAVE, « chez les écrivains femmes, une première analyse montre que l'identité du sujet est liée étroitement à sa condition géographique avec ce que cela signifie en termes de modification de son statut en fonction de son sexe » (1999 : 50). Dans l'entretien avec Jeanne-Sarah de LARQUIER, Ken Bugul affirme : « I am in perpetual exile. Surely, I do not live anywhere. I carry

my life with me »⁶ (cité par LARQUIER, 2009b : 329). En résultat, les expériences de la protagoniste bugulienne, qui ne se sent nulle part chez elle, sont différentes selon le contexte social. Dans notre analyse, nous nous penchons, entre autres, sur l'identité hybride, le traumatisme, le rôle social de la femme et les diverses formes d'oppression auxquelles l'héroïne bugulienne doit faire face.

⁶ Je suis en exile permanent. Certes, je ne vis nulle part. Je porte ma vie avec moi [trad. A.S.].

Protagoniste bugulienne au Sénégal

1. Famille

Les liens familiaux sont d'une importance primordiale sur le continent africain où la société reste collective, à l'opposé de la société occidentale individualiste. Au Sénégal, différents groupes ethniques ont leurs propres traditions, mais la famille élargie constitue la base de l'organisation sociale, surtout dans les villages.

Interrogée sur ses origines, Ken Bugul s'identifie comme Saloum-Saloum, ce qui est défini par Ousmane KANE comme un natif de la région de Saloum au centre du Sénégal (2011 : 254). Elle appartient donc à la culture wolof, dont nous examinons les éléments ci-dessous. Ses protagonistes autofictives sont toujours originaires du même type de famille : un père très âgé, respecté au village ; une mère, qui est sa deuxième femme, et plusieurs frères et sœurs, tous plus âgés que l'héroïne. L'environnement familial traditionnel, musulman, ne constitue cependant aucun soutien pour la protagoniste – elle se retrouve toujours en marge, solitaire et indépendante. Dans le présent sous-chapitre, nous analysons la structure familiale dans les romans buguliens, en nous concentrant particulièrement sur les personnages de la mère, du père et du frère, afin de déterminer la nature des premiers traumatismes de la protagoniste autofictive, ainsi que les raisons de son manque d'enracinement.

1.1. Mère

La figure de la mère constitue l'un des motifs les plus importants dans l'écriture bugulienne. Dans le chapitre consacré au fantastique, nous avons étudié la voix de la mère défunte, qui apparaît sous l'eau de pluie et fait hésiter la protagoniste. En lui parlant, l'héroïne peut apaiser ses besoins affectifs, inassouvis depuis son enfance. Cependant, ces besoins reviennent dans les romans autofictifs postérieurs : le départ et l'attitude distante de la mère constituent un traumatisme originel qui marque la protagoniste pour toujours⁷. Marie dans *De l'autre côté du regard* le résume ainsi :

Je ne fais que survivre, depuis la rupture.
Je ne fais que semblant depuis.
Je fais semblant de vivre.
Je fais semblant d'être.
Je fais semblant de jouir de la vie.
La seule chose avec laquelle je ne fais pas semblant c'est l'amour.
Je cherche l'amour depuis le départ de la mère.
Hélas ! (BUGUL, 2003 : 172–175)

La relation de la protagoniste bugulienne avec sa mère peut être divisée en deux étapes : l'enfance et l'âge adulte, après le retour de l'émigration. Nous tâcherons de démontrer que ce rapport constitue l'une des sources les plus importantes des problèmes affectifs de l'héroïne.

1.1.1. Enfance : négligence et abandon

Dans *Le Baobab fou*, la mère de Ken s'avère négligente dès le début. La petite fille non surveillée, dont nous avons déjà parlé dans

⁷ Comme le remarque Béatrice DIDIER, les auteurs-femmes écrivent souvent des romans à caractère autobiographique, dans lesquels elles reviennent à leur enfance, aux souvenirs de la maison familiale et à leurs mères (1981 : 24).

le chapitre concernant le merveilleux, enfonce une perle d'ambre dans son oreille. La partie intitulée « Histoire de Ken » dévoile au lecteur que la narratrice, la protagoniste et la petite sont en fait une seule et même personne. La rancune de Ken s'exprime par l'exclamation suivante : « Comme je voudrais dire à la mère de ne pas me laisser seule à deux ans jouer sous le baobab ! » (BUGUL, 2009 : 36). Cet épisode est suivi par le départ de la mère, ce qui constitue le premier traumatisme dans la vie de la protagoniste, âgée d'à peine cinq ans :

Je ne me souvenais pas beaucoup de la vie à la maison, dans le village depuis la perle d'ambre dans l'oreille. La chambre de la mère se vidait de ses meubles. Il ne restait plus qu'un lit. Tout était emballé. Quand je demandais à la mère si elle partait, elle me répondait toujours non. Mais alors pourquoi tout avait l'air d'un départ ?

Mon cœur battait tous les jours très fort. Une boule me nouait la gorge et le ventre. Je n'avais plus ni faim, ni soif et je dormais de moins en moins, tant j'appréhendais que ma mère partît discrètement sans me réveiller.

Je m'angoissais et j'avais peur, car je voyais bien que je n'étais pas du départ : mes affaires n'étaient pas emballées (BUGUL, 2009 : 97).

Le passage cité montre le manque de communication total entre la mère et l'enfant. Quand la petite Ken demande à la mère si elle s'apprête à partir, cette dernière lui ment ou laisse ses doutes sans aucune réponse. Le sentiment d'isolement résulte d'une anxiété immense de la protagoniste, visible dans les réactions de son corps⁸.

⁸ La destruction du lien entre la mère et l'enfant est liée au concept du « ravage » lacanien, développé par Marie-Magdeleine LESSANA qui constate : « Le ravage entre fille et mère n'est pas un duel, ni le partage d'un bien, c'est l'expérience qui consiste à donner corps à la haine torturante, sourde, présente dans l'amour exclusif entre elles, par l'expression d'une agressivité directe » (2000 : 12). La complexité des sentiments de la mère par rapport à sa fille est également abordée par Élisabeth BADINTER, qui note : « L'amour maternel n'est qu'un sentiment humain. Et comme tout sentiment, il est incertain, fragile et imparfait. Contrairement aux idées reçues, il n'est peut-être pas inscrit profondément dans la nature féminine »

La petite Ken cesse de se sentir en sécurité et de faire confiance à celle qui était censée la protéger. Le jour du départ de la mère, la protagoniste est toute seule, dans un désespoir total :

Je maudissais tout le monde, le père, la première femme du père, les frères et les sœurs qui tous lui avaient dit au revoir, gaiement me semblaient.

Et l'enfant hurlait à la mort !

On était obligé de me tenir, car je voulais entrer dans le train à côté de ma mère, lui prendre la main et la regarder. J'avais couru longtemps derrière le train, sur les rails (BUGUL, 2009 : 99).

Cette image déchirante, de l'enfant qui court le long des rails en appelant sa mère, revient dans tous les romans autofictifs buguliens. L'histoire demeure la même : le départ était dû à la naissance de la nièce de Ken Bugul, dont sa mère voulait s'occuper, puisque la sœur de Ken n'avait que quinze ans. Selon Christian ANIHOU, c'est à partir de ce moment-là que Ken Bugul, l'auteure, tombe dans un mutisme profond (2013 : 35). Le manque de communication entre la mère et la fille est visible à plusieurs reprises. Ken avoue : « La mère et moi ne nous parlions jamais. Nous parlions de choses et d'autres, mais nous ne nous sentions point mère et fille. Je m'enfermais plus en moi-même depuis mes premières menstrues. Aucune complicité » (BUGUL, 2009 : 157). L'abandon, qui dure une année entière, ne finit pas quand la protagoniste rejoint enfin sa mère. Dans *De l'autre côté du regard*, Marie révèle :

C'est toujours avec tristesse que je me souviens du jour où je rejoignais ma mère.

J'avais couru vers ma mère dans un train.

Un train que j'aimais parce qu'il m'emportait vers ma mère.

Quand j'étais arrivée pleine d'espoir, je reçus le choc de ma vie.

(1980 : 11). Ce thème devient un leitmotiv dans l'écriture de Ken Bugul qui ne s'est jamais sentie aimée par sa mère, tout comme ses protagonistes.

Ma mère n'avait pas couru à ma rencontre.
 Ma mère ne m'avait pas prise dans ses bras. [...]
 Ma mère n'était plus ma mère.
 Elle était devenue la mère de ma nièce Samanar.
 Elle était devenue la mère et non plus ma mère (BUGUL, 2003 : 691–698).

Le retour, si longtemps attendu par cette enfant abandonnée, n'apaise aucunement sa solitude. L'utilisation de l'article défini « la » au lieu de l'adjectif possessif « ma » marque la distance entre les deux héroïnes : l'enfant revient auprès d'une femme presque inconnue, qui continue de la rejeter. Une phrase pareille est utilisée dans *Le Baobab fou* : « Ce fut ainsi que quand je suis arrivée, *ma* mère n'était plus. Il ne me restait plus que *la* mère. Ce fut le silence » (BUGUL, 2009 : 158). Cependant, dans *De l'autre côté du regard*, l'adjectif possessif « ma » est plus souvent utilisé. D'après Jeanne-Sarah de LARQUIER : « From the impersonal characterization of her mother as “la mère” [the mother] where the definite article suggests distance in *Le Baobab fou*, to an excessive use of possessive adjective (“ma mère” [my mother]) in *De l'autre côté du regard*, the narrator has come a long way; she now embraces her ties with the family »⁹ (2009b : 125–126). Il est vrai que la narratrice-protagoniste réclame sa famille et essaie de renouer le contact avec sa mère. Pourtant, le traumatisme originel revient dans les œuvres postérieures. Dior, la protagoniste de *Mes hommes à moi*, raconte sa vie à un inconnu rencontré dans un bar. En parlant de son enfance, elle utilise un vocabulaire presque scientifique :

Un enfant a besoin de son père et de sa mère pour construire et développer le sentiment. Je n'avais pas encore sept ans. [...] Je n'avais pas emmagasiné des sensations, des sentiments et des émotions utiles pour la

⁹ De la caractérisation impersonnelle de sa mère comme « la mère », dans *Le Baobab fou*, où l'article défini suggère la distance, à l'utilisation excessive de l'adjectif possessif (« ma mère ») dans *De l'autre côté du regard*, la narratrice a beaucoup évolué ; maintenant, elle accepte ses liens avec sa famille [trad. A.S.].

survie socio-affective et la nostalgie qui servait de rempart dans la vie, quand les sens reprenaient le dessus (BUGUL, 2008 : 87).

On s'aperçoit que la narratrice-protagoniste parle du traumatisme d'une façon moins émotionnelle qu'auparavant. Cependant, elle en souffre tout le temps. Elle dit :

J'avais la blessure ouverte de mon enfance brisée à Niani avec le départ de ma mère et j'étais fragilisée. À Mbada, j'avais définitivement perdu le lien avec ma mère. Personne ne m'avait tenu la main pour me reconforter. J'avais l'air normale mais je camouflais une grande souffrance (BUGUL, 2008 : 138).

À son tour, *De l'autre côté du regard* montre une autre image significative. Une nuit, Marie, âgée alors de sept ans, éprouve le besoin de téter et de tenir le sein de sa mère, manifestant ainsi une régression au stade de nourrisson. Malheureusement, la mère la repousse et continue à dormir. Laissée seule, l'enfant, plongée dans une profonde tristesse, contemple le corps de sa mère. Le sein ne représente pas la nourriture, mais l'affection. Comme le résume Jean LABBÉ : « Contrairement à Freud qui soutenait que le nourrisson s'attache à sa mère parce qu'elle satisfait son besoin d'alimentation, Bowlby relie l'attachement au besoin de contacts sociaux. L'enfant naît social et se construit au moyen des relations avec les personnes significatives qui l'entourent. Il se sent plus ou moins en sécurité dépendant de la façon dont on répond à ses besoins » (s.d. : 1). Dans le cas de toutes les protagonistes autofictives, leurs mères s'avèrent froides et distantes. Pour reprendre les propos de Marie :

Et moi j'étais sevrée de ma mère, alors que je n'avais pas assez tété.
J'étais sevrée alors que je n'avais pas assez touché ma mère.
J'étais sevrée alors que je n'avais pas assez senti ma mère.
J'étais sevrée alors que je n'avais pas assez aimé ma mère.
Je souffrais ainsi toutes les nuits pendant des années (BUGUL, 2003 : 708–710).

Parfois, l'attitude de la mère envers sa fille cadette est véritablement hostile. Dans *De l'autre côté du regard*, Marie décrit comment sa sœur, la mère de sa nièce, lui passe un fer à repasser sur l'épaule. Cette scène choque par sa cruauté. L'enfant devient la cible de la violence des femmes adultes :

Ma mère m'avait raconté qu'un jour, ma sœur Assy était en train de repasser.
 Pendant ce temps, ma mère tenait sa fille dans ses bras.
 Je me trouvais à côté et ma sœur Assy avait dit qu'elle allait me brûler.
 Ma mère lui avait répondu qu'elle n'oserait pas.
 Je devais avoir, je le rappelle, trois ou quatre ans au plus. [...]
 Et ma sœur Assy, froidement, avait posé le fer à repasser brûlant sur mon épaule. [...]
 Qu'avait-fait ma mère ?
 Elle m'avait dit qu'elle l'avait insultée.
 Ce fut tout ?
 Et vous voulez que j'oublie cette cicatrice ?
 Cette cicatrice est toujours là.
 Je la porterai jusqu'à la mort (BUGUL, 2003 : 950–961).

La cicatrice dont parle Marie rappelle les mots de Dior, la narratrice-protagoniste de *Mes hommes à moi*, qui a une « blessure ouverte » depuis le départ de sa mère. Plus tôt, le motif de la mutilation du corps avec la perle d'ambre apparaît dans *Le Baobab fou*. Dès son enfance, l'héroïne bugulienne ressent donc la douleur physique et émotionnelle. Julie C. NACK NGUE propose de lire *Le Baobab fou* comme une écriture thérapeutique d'un sujet fragmenté et traumatisé, en remarquant que « the amber bead is never fully expelled, but remains deep within the intimate spaces of body »¹⁰ (2009 : 65). L'enfant apprend une solitude profonde, pareille à la mort, dans laquelle sa mère n'est jamais présente pour la consoler.

¹⁰ La perle d'ambre n'est jamais entièrement expulsée, elle reste profondément dans les espaces intimes du corps [trad. A.S.].

Les autres personnages féminins ne sont pas capables de remplacer la figure maternelle. Les petites Ken, Marie et Dior sont donc laissées sans le repère le plus important pour elles – leur mère qui les aurait initiées à la vie dans une société traditionnelle. La répétition excessive et obsédante de ce motif dans tous les romans autofictifs buguliens montre que cette « blessure ouverte » ne se cicatrise pas avec le temps.

1.1.2. Âge adulte et retour

La relation de la protagoniste bugulienne avec sa mère change au fil du temps. Adolescente, l'héroïne se révolte contre l'ordre traditionnel que sa famille veut parfois lui imposer. Comme le relate Ken du *Baobab fou* : « Par moments, la mère avait voulu m'accrocher et je refusais. Je ne pouvais pas accepter et me satisfaire d'un secours émotionnel de compromis. Plongée dans mes fantasmes, je rejetais la mère par mes références occidentales » (BUGUL, 2009 : 175). De même, Dior avoue :

Ma mère ne me maîtrisait pas. Je lui avais échappé avec l'école, même si elle nourrissait secrètement l'espoir qu'un jour, elle pourrait me récupérer, afin que je puisse rentrer dans le giron de la tradition et des réalités de ma communauté. Comment entrer dans ce giron que je ne connaissais pas, auquel je n'étais pas initiée ? (BUGUL, 2008 : 87–88)

Cette révolte sera à l'origine de l'idéalisation de l'Occident, à laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant. Adulte, l'héroïne bugulienne vit plusieurs expériences douloureuses en Europe et rentre au Sénégal quelques fois pour ensuite repartir. Dans *Cendres et Braises*, nous la retrouvons âgée de vingt-cinq ans, isolée de la société traditionnelle encore plus que pendant son enfance. La mère et la fille ne se parlent toujours pas, hormis les conversations sur la vie quotidienne. Marie observe la mère soigneusement, mais en

cachette : « Je regardais la Mère toujours à la dérobée. Je n'ai jamais osé la regarder vraiment » (BUGUL, 1994 : 108). Le manque de proximité entre les protagonistes est traduit par le passage suivant :

Cette impression que la Mère était un symbole, faisait que je ne la situais presque pas dans le temps. Je ne la considérais pas comme un être temporel.

La Mère ne pouvait pas avoir d'âge.

La Mère, elle était la Mère. Rien d'autre. [...]

Dire que la Mère et moi, nous ne nous étions pas beaucoup connues. Elle était la Mère et maintenant, presque trente ans après, je la découvrais (BUGUL, 1994 : 13).

Le manque de lien émotionnel est à nouveau exprimé par l'article défini : *la* mère reste toujours distante et la narratrice-protagoniste ne souhaite que lui parler et la regagner. En tant qu'enfant abandonnée, qui conclut qu'elle ne mérite pas l'amour, Marie se culpabilise en raison de cette distance. Elle dit : « Cet être était en face de moi et j'avais envie de pleurer. Je savais que c'était de ma faute. Je n'arrivais pas à "m'adapter" à la Mère. Et je le devais, pour survivre, sinon j'étais perdue pour toujours » (BUGUL, 1994 : 109). L'héroïne réagit comme une enfant : la mère représente la sécurité et la protection, sans lesquelles il est impossible de survivre.

La blessure ouverte de l'enfance ne peut pas être guérie, puisque la communication entre les deux femmes reste bloquée. Dans *De l'autre côté du regard*, Marie demande finalement à sa mère pourquoi elle l'a abandonnée à l'âge de cinq ans. La réponse s'avère évasive et peu convaincante. Au lieu de parler de la nièce de Marie, la mère parle de son frère :

Je voulais croire que ma mère m'ait aimée.

Je voulais croire que ma mère s'était retrouvée dans une situation difficile.

Qu'elle devait absolument partir pour quelque temps !

Je voulais que ma mère n'ait pas eu de choix.

Oui, je préférais croire à cela.

Je ne voulais pas croire que ma mère m'a abandonnée à cause de Samanar.

Ni de mon frère Bacar Ndaw.

Trente-trois ans après, je lui avais demandé pourquoi elle m'avait laissée à Hodar ?

Elle m'avait rapidement répondu que c'était à cause de mon frère Bacar Ndaw.

Il devait aller à l'école à Nguinguini où habitait ma grand-mère. [...]

Je n'avais pas pu la croire.

Je ne pouvais pas imaginer que toutes mes souffrances venaient de là (BUGUL, 2003 : 1024–1031).

La répétition du verbe « croire » indique un manque de certitude : la protagoniste cherche la preuve que sa mère l'aime. Pourtant, elle ne reçoit pas d'explication qui la satisfasse. Comme elle le précise ensuite, son frère fréquentait à l'époque une école coranique qui ne se trouvait pas à Nguinguini : l'explication de sa mère n'est donc pas très claire. Tout de même, l'éducation du frère s'avère plus importante que celle de la protagoniste, l'unique fille de la famille, qui fréquentait l'école française. Cela l'isole aussi du reste des femmes : la protagoniste ne se sent pas aimée de sa grand-mère, qui s'oppose à son éducation. Le manque de communication entre la mère et la fille se transforme parfois en un déchaînement violent d'émotions. Un après-midi, l'héroïne, âgée de trente-cinq ou trente-six ans, se fait insulter par sa mère devant sa nièce, Soxna. La mère utilise des expressions grossières, vulgaires, intraduisibles dans le dialecte Saloum-Saloum. Marie est choquée par ses propos et voit soudainement un autre visage de sa mère, comme si elle était une inconnue :

Pourquoi ma mère avait-elle voulu m'humilier ?

Pourquoi ?

Bon sang !

Que lui avais-je fait ?

Était-ce parce que je ne travaillais pas ?

Était-ce parce que je n'étais pas mariée ?
Était-ce parce que je n'avais pas d'enfants ?
Était-ce parce que je n'étais pas comme les autres ? (BUGUL, 2003 : 1341–1344)

Encore une fois, après tant d'années, une indifférence ostensible cache l'hostilité de la mère, qui a honte de sa fille. Cet aspect apparaîtrait aussi plus tôt dans *Cendres et Braises*, où ces mêmes questions trouvent une seule réponse :

[...] je pensais à tout ce que la Mère avait enduré et endurait sûrement encore à cause de moi.
"Elle n'est pas mariée ?"
"Non."
"Elle a des enfants ?"
"Non."
"Elle travaille ?"
"Non."
"Elle est saine d'esprit ?"
"Non".
Pourquoi n'allais-je pas parler à la Mère ? Oh ! Dieu, aidez-moi (BUGUL, 1994 : 22).

La mère doit faire face à des questions indiscretes, puisque sa fille n'appartient pas aux structures traditionnelles. D'ailleurs, la mère aussi rejette la protagoniste rentrée de l'émigration : ce motif a été exploité dans *Aller et Retour*. Quand l'héroïne adulte reste avec la mère, elle prétend vouloir s'accrocher à elle et retrouver les repères de son enfance. Cependant, en analysant *Riwan ou le Chemin de sable* sous cet angle, Kerith EDWARDS remarque l'ambivalence dans l'attitude de la protagoniste envers sa mère. Au lieu de rester avec elle et d'essayer d'établir des liens émotionnels, l'héroïne fuit vers la concession du Serigne, le saint homme dont elle devient ensuite l'épouse. Selon EDWARDS : « The truth is that Ken does not know the Mother. Theirs is a trauma-bond; the Mother personifies

a culture and destiny that Ken continuously rejected throughout her youth in reaction to the Mother's abandonment of her. Thus, the women share neither emotional nor social bonds, as they have lived entirely separate lives »¹¹ (2009 : 212). De même que Marie des *Cendres et Braises*, Ken préfère percevoir la mère comme un symbole, un être irréel, au lieu d'essayer de la connaître vraiment. Dans la perspective de notre analyse précédente de la voix de la mère morte en tant que phénomène fantastique, cette explication s'avère pertinente. La protagoniste autofictive bugulienne ne peut faire la paix qu'avec la mère symbolique, qui est en quelque sorte contrôlable. Le lien, rompu dans l'enfance, n'est jamais vraiment rétabli avec la mère vieillissante, en chair et en os, un être vivant si différent de l'image que la protagoniste garde à l'esprit. L'abandon, ce traumatisme primal, fait souffrir l'héroïne même dans les œuvres postérieures à *De l'autre côté du regard*. EDWARDS note : « Ken's life is defined by that first event – her sexuality, her intimacies with both men and women, her sense of self, and her capacity for love and joy – all marked by the Mother's original betrayal »¹² (2009 : 220). Cette observation s'accorde avec notre constat que les conséquences du départ de la mère sont perceptibles dans chaque aspect de la vie de la protagoniste. Cependant, nous voudrions démontrer que les problèmes affectifs de l'héroïne résultent également de sa relation avec les personnages moins analysés par les théoriciens que la mère, à savoir le père et le frère.

¹¹ La vérité est que Ken ne connaît pas la Mère. Leur lien est traumatique ; la Mère personnifie la culture et le destin que Ken rejette constamment pendant sa jeunesse en réagissant à être abandonnée par la Mère. Ainsi, les femmes ne sont pas unies par des liens émotionnels ni sociaux, puisqu'elles ont vécu des vies entièrement séparées [trad. A.S.].

¹² La vie de Ken est définie par ce premier événement – sa sexualité, sa vie intime avec les hommes et les femmes, sa conscience de soi, et sa capacité d'amour et de joie – tout cela est marqué par la trahison originelle de la mère [trad. A.S.].

1.2. Père et frère

Les personnages masculins les plus importants qui ont influencé la vie de la protagoniste bugulienne sont le père et l'un de ses frères, Bacar Ndaw, dont nous apprenons le nom dans *De l'autre côté du regard*. L'auteure elle-même ne cesse pas de répéter qu'elle cherche un homme qui ressemblerait à la fois à son père et à son frère. Cette attitude est ensuite transférée à ses héroïnes. En analysant les figures du père et du frère, nous essaierons de montrer comment ils ont contribué à la structuration de la protagoniste toujours insatisfaite dans ses recherches de l'amour et du plaisir.

1.2.1. Père : idéalisation et distance

Isaac BAZIÉ prétend que « dans les œuvres [des] écrivaines de l'Afrique subsaharienne, la figure du père se décline suivant deux modalités essentiellement : d'une part, c'est une figure prédatrice et insouciante de la femme-objet dont la maternité est une conséquence non souhaitée ; [...] [d]'autre part, la deuxième modalité de la figure du père [...] est celle du père martyr ; il s'expose et expose sa vie à la violence meurtrière du système pour sauver sa fille et savoir ce qu'est devenue la mère de celle-ci » (2016 : 22). En analysant les romans de Mariama Bâ et de Calixthe Beyala, BAZIÉ montre l'image d'un père violent, qui abuse de sa femme et de sa fille. En revanche, l'œuvre de Tanella Boni intitulée *Matins de couvre-feu* (2005) présente un père qui se sacrifie pour sa famille, en luttant contre le système. Aucune de ces images n'apparaît dans l'écriture bugulienne, où le père, souvent idéalisé, reste une figure symbolique, distante et complètement détachée de la réalité.

Dans *De l'autre côté du regard*, le père de l'héroïne est un personnage presque mythique, un patriarche, fondateur du village et ami des djinns. Une telle image peut être retrouvée dans *Le Baobab fou*, « L'Histoire de Ken » :

Nous étions une famille traditionnelle musulmane. Le père, le guide temporel et sacré, s'était installé dans le Ndoucoumane par amitié pour un grand homme. Ils s'étaient jurés l'un à l'autre de ne jamais s'abandonner et le pacte fut signé un crépuscule. L'heure crépusculaire, quand les esprits montaient la garde. Ensemble, ils se consacrèrent à la Connaissance jusqu'à la Vision. Dans les vertus de l'Islam, dans le dépôt de connaissances qui était le Coran (BUGUL, 2009 : 178).

Cependant, le caractère mythique du père introduit aussi la distance entre lui et la protagoniste. Quand l'héroïne est née, il a déjà environ quatre-vingt-cinq ans. Bientôt, il perd la vue et devient entièrement dépendant de son entourage. À notre avis, l'aspect le plus frappant du père bugulien reste le manque de communication entre lui et le monde, y compris avec sa fille benjamine. L'héroïne passe son enfance en le prenant pour son grand-père, puisqu'elle entend d'autres enfants l'appeler grand-père. Quand elle réalise la vérité, cela change leur relation. Dior affirme : « J'attendais beaucoup de lui à l'époque où je le prenais pour mon grand-père. J'attendais tout. [...] Quand je le regardais en grand-père, je le trouvais marrant. Quand je le découvris en père, je l'admirai, le respectai et voulus qu'il soit heureux » (BUGUL, 2008 : 197). Aucun roman bugulien n'explique comment la protagoniste a su que son « grand-père » était en réalité son père. Cependant, cette situation inhabituelle souligne encore plus le silence qui l'entoure, ainsi que le manque de proximité entre la mère et le père. La maison familiale n'est pas un ménage polygame typique, que nous retrouvons par exemple dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ. Une fois partie, la mère ne revient jamais à la maison du père : la relation entre les parents reste donc invisible, comme si elle n'existait point. Le thème de jalousie entre coépouses, fréquent dans les romans africains féminins, n'apparaît pas dans le contexte de la maison familiale de l'héroïne bugulienne. Comme le résume Dior : « Ma mère était en quelque sorte isolée. [...] Il ne s'agissait pas de savoir si elle aimait son mari ou si ce dernier l'aimait. Elle était conditionnée au rôle d'épouse et de mère » (BUGUL, 2008 : 207).

Quand la mère s'apprête à partir, le père n'est pas présent du point de vue émotionnel pour consoler la fille ou pour lui expliquer la situation. Ken dit : « Et je ne pouvais rien tirer du père qui conservait un mutisme total. Père n'était pas le genre disponible pour les situations de ce monde. Père était toujours concentré sur son cha-pelet » (BUGUL, 2009 : 97). L'abandon devient donc double : dans sa grande famille, la petite Ken se retrouve complètement seule. Après le départ de la mère, le père commence même à mentir à l'enfant :

Que pouvais-je faire d'autre que de retourner à la maison qui désormais n'était plus familiale. J'étais avec des gens qui soudain m'étaient devenus étrangers. J'étais allée voir le père et lui demander à quand mon départ. Maintenant, ce n'était plus pourquoi la mère partait, c'était à quand mon tour ? « Demain », me répondit-il. Mais il n'en fut rien. Les adultes se rendaient-ils compte que seul l'enfant sait souffrir ? (BUGUL, 2009 : 99)

De nouveau, il semble que la narratrice-protagoniste se remet dans la position d'une enfant, en se rappelant cet événement traumatique. Cette transition est marquée par l'utilisation du présent dans la dernière phrase. Le sentiment d'isolement et de manque d'affection revient encore plus loin dans le roman, quand elle se demande : « Lors du départ de la mère, pourquoi le père ne m'avait-il pas serrée fort dans ses bras ? Ce père entièrement consacré à la prière et à Dieu » (BUGUL, 2009 : 175). Ici, la piété du père est plutôt un reproche : ce père, incarnation de l'ordre patriarcal, n'assume pas le rôle de pourvoyeur de soins. Pour reprendre les propos d'Irène Assiba d'ALMEIDA : « Bugul could not substitute a relationship with her father for her mother's absence; he's busy being a man of God and neglects her daughter's emotional needs »¹³ (1994 : 49).

¹³ Bugul n'a pas pu substituer la relation avec son père à l'absence de sa mère ; il est occupé à être un homme de Dieu et néglige les besoins affectifs de sa fille [trad. A.S.].

Cependant, à la différence de l'attitude de la mère, la négligence du père n'est pas souvent mentionnée. La protagoniste bugulienne a plus de compréhension pour le père, très âgé et aveugle. Dans *Mes hommes à moi*, Dior avoue : « J'étais née de parents âgés et ils ne pouvaient pas vraiment s'occuper de moi et me chérir, même si le sentiment, le vœu et tout ça y étaient. En tout cas je l'espérais » (BUGUL, 2008 : 86–87). Comme dans le cas de la mère, la protagoniste bugulienne veut croire que le père l'aimait. En effet, ce dernier est affectueux envers elle, comme il l'est envers tout le monde. La rancune qu'éprouve l'héroïne après le départ de la mère disparaît dans les ouvrages postérieurs. *Mes hommes à moi* nous présente l'image d'un père idéalisé, sans un seul défaut :

Je le trouvais vulnérable, bien que fort par son érudition, sa sagesse, sa sérénité qu'il diffusait tout autour de lui. Je ne connaissais pas grand chose de mon père, car j'étais la benjamine. Je ne l'avais pas connu quand il était jeune, il devait être très beau. [...] J'avais quitté la maison familiale très jeune et ce n'était que périodiquement pendant les vacances scolaires que je voyais mon père. Était-ce pour cette raison que je le cherchais partout ? (BUGUL, 2008 : 152)

Hormis quelques passages du *Baobab fou* cités ci-dessus, l'absence émotionnelle du père ne semble pas affecter l'héroïne autant que le départ de sa mère. À ce propos, Kerith EDWARDS constate : « that absence is barely represented and is not established as the source of Ken's anguish »¹⁴ (2009 : 209). En analysant les relations familiales dans l'écriture bugulienne, les critiques se concentrent principalement sur la mère, ne consacrant que quelques lignes à l'absence émotionnelle du père. Or, la vie adulte de la protagoniste et surtout ses relations avec les hommes en restent affectées. Le silence de l'héroïne bugulienne face au manque de proximité avec son père peut être expliqué par la vulnérabilité de ce dernier. C'est quelqu'un

¹⁴ cette absence est à peine représentée et n'est pas établie comme une source de l'angoisse de Ken [trad. A.S.].

de très âgé, aveugle, et la protagoniste veut s'occuper de lui. Une autre raison est la structure familiale traditionnelle, mythologisée par l'héroïne surtout après son émigration. En parlant de la famille africaine, Léopold Sédar SENGHOR (1964 : 268) affirme que ce n'est pas le ménage nucléaire, mais tout le clan, comprenant les défunts et les ancêtres. Chez Ken Bugul, cet aspect reste paradoxal : même si la famille est grande, personne ne fait attention à l'enfant abandonné. Qui plus est, SENGHOR souligne l'importance de la mère, qui, selon lui, occupe en Afrique noire la première place : « La femme, parce que "permanente" de la famille et donneuse de vie, a été promue en source de force vitale et gardienne de la maison, c'est-à-dire dépositaire du passé et garante de l'avenir clanique » (1964 : 269). Cette vision négritudienne de la femme est partagée par Ken dans *Le Baobab fou* :

Le père n'était plus la présence qui tissait le lien émotionnel de la référence filiale, qui donnait structure à la fonction de situation de l'être et de son entourage, le repère. La femme était le témoin. La tâche de la femme était essentiellement le respect de ce rôle et avec quel zèle elle s'y appliquait.

La dimension de la femme noire à cette époque, était d'assumer le rôle de la source de vie, du symbole de continuité, de zone de refuge complétant sa nécessité par la notion de générosité de sa fonction.

Pourquoi la mère était-elle partie ? (BUGUL, 2009 : 178)

Il devient donc évident que dans la famille traditionnelle, c'est surtout la mère qui est censée subvenir aux besoins affectifs de ses enfants. En partant, elle met en question toute l'existence de cette famille et change à jamais la vie de la protagoniste. Dans *Mes hommes à moi*, Dior affirme : « Moi, je n'avais pas de famille traditionnelle. Je n'avais pas de famille » (BUGUL, 2008 : 92). Le père, lui, peut être « absous » de son absence émotionnelle, car son rôle social reste différent. Cependant, comme nous le verrons plus tard, l'héroïne bugulienne ressent également ce vide et essaie de le combler

dans ses relations avec les hommes. Quand elle voit son père pour la dernière fois, avant de partir en Belgique, elle se demande :

Comment pouvais-je dire à mon père tout ce que j'avais vécu avec des hommes ?

Comment lui dire qu'aucun homme ne me satisfaisait ?

Comment lui dire qu'il était le seul homme que j'aimais ? (BUGUL, 2008 : 201)

Le silence entre le père et la protagoniste avec des sentiments de respect et d'admiration permettent de comprendre sa fascination pour le mode de vie traditionnel, ainsi que son besoin de retrouver son père dans d'autres hommes âgés.

1.2.2. Frère : protection et vengeance

En analysant la famille dans le romanesque bugulien, il est nécessaire de mentionner encore un personnage, à savoir l'un des frères, Bacar Ndaw. Il n'est nommé que dans *De l'autre côté du regard*. De trois ans l'aîné de l'héroïne, il est également le fils de sa mère. Tandis que la protagoniste n'est en proche relation avec aucune de ses sœurs aînées (et certaines d'entre elles, comme nous l'avons vu antérieurement, lui sont hostiles), celle avec son frère influence ses rapports avec les hommes.

Dans *De l'autre côté du regard*, nous apprenons que son frère se moquait de l'héroïne pendant toute son enfance. Ce motif revient également dans *Mes hommes à moi*, mais d'une façon plus précise. Tandis que dans *De l'autre côté du regard* son frère taquine Marie en raison de son aspect physique, dans le deuxième roman le même personnage rappelle à Dior un incident douloureux, quand elle a uriné dans son slip en classe. Cette moquerie rend la protagoniste très vulnérable :

Toutefois, quand je voulus ranger ce drame quelque part, loin dans mon subconscient, le seul qui me le rappela fut mon frère. Cela, je ne pouvais le supporter. Ce fut la faille dans nos relations. Lui qui m'avait défendue au prix de sa propre vie était là, à me rappeler cette histoire et il riait. Mon frère s'était beaucoup moqué de moi, et cette moquerie était très douloureuse. [...] Quand il me le rappelait, il était content et, cela, je ne lui pardonnerai jamais (BUGUL, 2008 : 209).

Selon Dior, les moqueries de son frère constituent une source de ses pulsions de vengeance, qui déterminent ensuite son attitude envers les hommes. Un autre élément négatif de la relation avec le frère est la jalousie : leur mère protège son fils fragile, en affirmant que sa fille cadette est forte, indépendante et capable de survivre par elle-même. La protagoniste se révolte contre cette constatation, puisqu'elle réclame aussi l'attention et l'affection de sa mère.

Or, le fragment cité ci-dessus montre également l'amour que le frère porte à la protagoniste : il la défend contre les moqueries des autres garçons. Dans *De l'autre côté du regard*, Marie avoue : « J'aime tant mon frère alors que je l'ai tant traité de tous les noms » (BUGUL, 2003 : 42). Cette phrase résume le paradoxe de l'amour fraternel. Ce qui est intéressant pour nous dans cette relation, c'est le fait que la protagoniste apprend à manipuler son frère et à exploiter son côté fragile. Elle lui en veut d'être parti de la maison familiale, de ne pas avoir subi les mêmes épreuves qu'elle. Traditionnellement, elle doit le respect à son frère aîné. Pourtant, malgré les moqueries de ce dernier, c'est elle qui s'avère réellement plus forte sur le plan émotionnel :

Mon frère avait ce côté fragile que j'avais exploité dans nos rapports. Il m'aimait et moi je le manipulais. Je lui faisais du chantage affectif. Je jouais avec lui. Je faisais de la comédie avec lui. Mon frère avait été ce garçon que je prenais comme mon petit frère. Il se laissait faire. Il aimait que je le manipule. [...] Je devais respecter mon frère selon la tradition. Je respectais l'individu qu'il était. Mais j'avais besoin de le dominer, de lui faire faire ce que je voulais. Il s'y complaisait. Quand je ne

le manipulais pas, il se posait des questions. Il était malheureux (BUGUL, 2008 : 206).

À côté de la mère et du père, le frère reste donc un personnage primordial pour ce qui concerne les relations que la protagoniste bugulienne entretient avec autrui dans sa vie d'adulte. Dans ses rapports avec les parents, l'héroïne ne peut rien contrôler : elle se sent isolée, souvent ignorée et incomprise. Même à l'âge adulte, cette distance ne diminue pas. Quand la mère l'insulte dans *De l'autre côté du regard*, Marie reste muette. Par contre, avec le frère, elle se défend et, qui plus est, elle assume le rôle dominant dans leur relation. Ce comportement de la protagoniste rappelle le concept d'*agency*, développé par Judith Butler dans l'optique des études du genre. Pour citer Monique HAICAULT : « Née de la question repensée par Butler des différences sexuelles de genre, *agency* concerne donc l'humain, sa capacité à agir par-delà les déterminismes [...], sa capacité à se conformer certes, mais également celle de résister, de jouer et déjouer, de transformer » (2012 : 12). La relation de la protagoniste bugulienne avec son frère reste subversive : elle ne se conforme pas à l'ordre familial traditionnel. Ainsi, l'héroïne ne fait que chercher à remplacer son père : elle a également besoin de quelqu'un de manipulable et fragile.

Pour conclure, les premières relations de la protagoniste bugulienne, celles avec la famille, se caractérisent par un manque de communication : l'hostilité et le désamour de la mère, la distance du père, la moquerie du frère. Même s'il y a des aspects positifs dans les rapports analysés, ils déterminent le caractère dépressif et anxieux de la protagoniste, qui n'a pas de place bien définie dans le cadre familial. Sa recherche incessante d'amour – au Sénégal et à l'étranger – résulte de ses besoins inassouvis d'appartenir, d'être importante.

2. Relations intimes

Le deuxième type de relations de la protagoniste bugulienne que nous allons analyser sont les relations intimes. Les thèmes de l'amour et du sexe sont souvent exploités par l'auteure, bien que son rapport à ceux-ci reste « étrange ». Ken Bugul s'exprime ainsi à ce propos : « My relationship with sexuality is strange. I do not like sex, yet throughout my entire life, I have been entangled in the sexual environment by being a little girl, a young woman, a woman. I preoccupy myself with sexuality and love because I know neither. I continue to pursue both »¹⁵ (LARQUIER, 2009b : 323). Cette déclaration, étonnamment honnête, résume également l'attitude de sa protagoniste, dont les rapports avec les hommes sont souvent violents ou, dans le meilleur des cas, dépourvus d'émotions. Le présent sous-chapitre est consacré à l'analyse de deux aspects des relations intimes dans l'écriture bugulienne. Le premier est le « jeu de la séduction » que l'héroïne mène consciemment dès l'adolescence – nous retrouvons ce motif dans *Le Baobab fou*, *De l'autre côté du regard* et *Mes hommes à moi*. Le second est le mariage polygame de *Riwan ou le Chemin de sable*.

2.1. Jeu de la séduction

Dans le sous-chapitre précédent, nous avons étudié les relations familiales difficiles de la protagoniste bugulienne. Les traumatismes vécus dans l'enfance ainsi que le manque d'affection et le sentiment d'isolement influencent considérablement les relations que l'héroïne

¹⁵ Ma relation avec la sexualité est étrange. Je n'aime pas le sexe, mais pendant toute ma vie, j'ai été empêtrée dans l'environnement sexuel, comme une petite fille, une jeune femme, une femme. Je me préoccupe de l'amour et de la sexualité, car je ne connais ni l'un, ni l'autre. Je continue à poursuivre les deux [trad. A.S.].

entretient avec les hommes. Pendant l'adolescence, avant de partir en Belgique, elle se révolte contre les rares essais entrepris par sa mère de la réintégrer dans les structures sociales traditionnelles. Pour aller au lycée, elle doit souvent changer de logement et habiter chez différents membres de sa famille élargie. Cet environnement déstabilisant et le manque de repères affectifs ont aussi un impact sur ses relations intimes. En cherchant un homme qui ressemblerait à son père et à son frère, elle devient une « misovire », pour reprendre le terme de Werewere Liking, écrivaine et artiste camerounaise, donc « une femme qui n'arrive pas à trouver un homme admirable » (cité par d'ALMEIDA, 1999 : 36).

Dior de *Mes hommes à moi* découvre sa sexualité avec Bocar, fils de sa marraine. Âgée de quinze ans, maladroite dans ses tentatives de se comporter comme une femme, la protagoniste va à un bal au lycée. Bocar apparaît au bon moment : l'héroïne n'a pas de partenaire pour danser un *slow*. Sa gêne est manifeste : elle a mis beaucoup de temps aux préparatifs à la fête, jusqu'à se brûler les cheveux avec un fer à défriser (BUGUL, 2008 : 114) pour se conformer aux standards de beauté occidentaux. Bocar se comporte comme un chevalier : il vient au secours de Dior, ravie d'être au centre de son attention. Il l'appelle affectueusement « ma mère », ce qui peut sembler étrange au lecteur occidental dans un contexte de séduction. Pourtant, cela s'explique par le fait que Dior porte le prénom de la mère de Bocar ; de plus, les appellations familiales comme « ma sœur » ou « mon frère » sont souvent utilisées en Afrique même pour s'adresser à des inconnus. Bocar plaît à Dior, elle observe : « Il ressemblait même à mon frère. Ils avaient le même teint, les mêmes lèvres lippues, la même maigreur, le même côté frêle, mais déterminé » (BUGUL, 2008 : 120). Le couple finit la soirée dans la chambre de Bocar et c'est là que l'héroïne se laisse embrasser pour la première fois. Surprise au début, elle finit par se laisser faire. Son comportement après ce premier baiser traduit son manque de sentiments envers le garçon :

Rien ne m'intéressait plus. Tout ce que je voulais à présent, c'était qu'il me laisse tranquille. Je lui demandai en cours de chemin de me quitter un peu avant la maison. Je ne voulais pas qu'il m'accompagne jusqu'à ma tante. Je ne saurais l'expliquer, mais j'avais besoin de marcher seule le reste du trajet. Je voulais réaliser ce qui m'était arrivée.

Bocar ressemblait à mon frère et m'appelait « ma mère » (BUGUL, 2008 : 127).

Même si le couple continue de se voir et de s'embrasser, Dior ne tombe pas amoureuse de Bocar. Elle constate : « Peut-être croyait-il que j'étais amoureuse de lui alors que ce que j'éprouvais pour lui était un mélange de familiarité, de curiosité, de découverte » (BUGUL, 2008 : 128). L'héroïne a seulement besoin d'expérience et de sensations. C'est ainsi qu'elle commence à chercher les hommes lui rappelant son frère pour les séduire avant de les laisser tomber. Ce sont les garçons de son entourage, mais aussi les Français : ses professeurs au lycée et un jeune soldat. Dior commence graduellement à éprouver peu à peu le désir sexuel, qui n'est pourtant jamais durable : son attirance pour chacun des hommes disparaît complètement après qu'il a été séduit, et cède parfois la place à un sentiment de dégoût. L'héroïne est surprise par son propre comportement, mais en même temps elle se sent forte. Elle déclare : « J'allais devenir une grande séductrice. Je compris dès ce moment comment séduire les hommes. Je compris que je ne devais plus attendre les hommes. J'allais les chercher quand je voulais » (BUGUL, 2008 : 128). Ce motif apparaît aussi dans *De l'autre côté du regard* dont l'héroïne, Marie, affirme qu'à vingt ans, elle n'a jamais eu de rapport sexuel avec un homme :

Personne ne voulait le croire ni l'imaginer.

J'étais si provocante, si sensuelle, si désirable, si séduisante.

Le jeu de la séduction était mon jeu favori.

Les hommes me voulaient et je le sentais.

J'étais aussi vive, cultivée et j'avais le sens de la répartie (BUGUL, 2003 : 3381-3384).

Pour l'héroïne bugulienne autofictive, le jeu de la séduction devient une arme contre la déception et le vide affectif. Pour citer Jean BAUDRILLARD : « Il y a une sorte de cruauté mentale dans le jeu de la séductrice, envers elle-même aussi bien. Toute psychologie affective est faiblesse en regard de cette exigence rituelle. Pas de quartier dans ce défi, où le désir et l'amour se volatilisent. Pas de répit non plus : cette fascination ne peut s'arrêter sous peine de n'être plus rien. La vraie séductrice ne peut être qu'en état de séduction : hors de là, elle n'est plus femme, ni objet, ni sujet de désir, elle est sans visage, sans attrait – c'est que sa seule passion est là. La séduction est souveraine, c'est le seul rituel qui éclipse tous les autres, mais cette souveraineté est cruelle, et cruellement payée » (1979 : 118–119). Si l'adolescence constitue le plus souvent la période où les jeunes filles tombent follement amoureuses et où les sentiments sont les plus intenses, la protagoniste garde son sang-froid, en utilisant les garçons pour ses propres expériences. L'héroïne est « sans corps propre, et sans désir propre » (BAUDRILLARD, 1979 : 119), puisqu'elle ne croit pas au désir : elle en joue. Dior traite Bocar comme « une cobaye » (BUGUL, 2006 : 128) : l'utilisation de ce mot indique un manque de relation affective. Selon la protagoniste de *Mes hommes à moi*, cette exploitation des hommes traduit ses pulsions de vengeance : elle utilise les garçons ressemblant à son frère à cause des moqueries qu'elle a subies de sa part pendant son enfance (BUGUL, 2006 : 128).

À notre avis, le comportement de la protagoniste peut également être expliqué par sa relation avec la mère. L'héroïne bugulienne se révolte contre l'ordre traditionnel que la mère veut lui imposer, ainsi que contre le mariage arrangé. Son attitude diffère de la position qu'Obioma NNAEMEKA appelle le « négoféminisme », c'est-à-dire le féminisme sans égo ou le féminisme de négociation. Pour reprendre les propos de la chercheuse : « African feminism (or feminism as I have seen it practiced in Africa) challenges through negotiation and compromise. It knows when, where, and how to

detonate patriarchal land mines ; it also knows when, where, and how to go around patriarchal land mines. In other words, it knows when, where, and how to negotiate with or negotiate around patriarchy in different contexts »¹⁶ (2004 : 378). Or, la jeune héroïne bugulienne rejette complètement les traditions africaines en raison d'un manque de repères affectifs. Elle refuse d'épouser le garçon pour lequel elle est « retenue » : elle préfère expérimenter et vivre sa propre vie. Néanmoins, elle regrette parfois de ne pas être d'une famille castée¹⁷. Elle dit : « Plus tard, je me suis dit que j'aurais aimé appartenir à une famille castée. Les gens castés avaient des échelles de valeur homogènes, le sens de la solidarité, de la famille, et ils étaient différents. Ne pas être casté était comme être quelconque » (BUGUL, 2008 : 137). L'héroïne veut des racines, mais en même temps elle est trop blessée pour faire confiance aux structures traditionnelles, puisqu'elle ne s'était jamais sentie en sécurité dans le cadre familial. Ainsi, séduire les hommes devient un moyen de se sentir puissante : l'enfant rejeté par sa mère se retrouve désormais en position de pouvoir.

Le jeu de la séduction sera pratiqué par la protagoniste pendant toute sa vie. Encore au lycée, elle décide de perdre sa virginité et

¹⁶ Le féminisme africain (ou le feminism comme je l'ai vu pratiquer en Afrique) défie par négociation et compromis. Il sait quand, où et comment détoner les mines patriarcales ; il sait aussi quand, où et comment contourner les mines patriarcales. Autrement dit, il sait quand, où et comment négocier avec ou négocier autour du patriarcat dans différents contextes [trad. A.S.].

¹⁷ La société wolof demeure hiérarchisée et divisée en castes endogames, résistant à l'islam et à la modernisation. Selon Mamadou DIOUF, « la société *wolof* se partageait, au cours de la période précoloniale, en *goor* (hommes libres) et en *jaam* (esclaves). Les premiers se subdivisaient en *garimi* (aristocratie), *njambuur* (notables) et *badoolo* (paysans libres). Au couple d'opposition politique *goor/jaam*, se combine sur le plan social l'opposition binaire *ñeeño/geer*. Les premiers, considérés comme inférieurs, sont les artisans (*jëff lekk*) – ceux qui “travaillent” [*jëff*] le fer (forgerons et bijoutiers), le bois (boisseliers), les peaux (cordonniers), les fils (tisserands), pour “manger” [*lekk*] – ainsi que les griots (*sabb lekk*), c'est-à-dire ceux que la parole/la voix/la bouche [*saab*] fait manger [*lekk*]). Les seconds, les *geer*, constituent les sans-castes : ils ne sont définis que de manière négative » (2001 : 78–79).

de séduire son professeur blanc. Cet événement est décrit dans *Le Baobab fou* d'une façon très réservée, comme si Ken s'en détachait :

C'est cette année-là que je me suis fait « dévierger » par mon professeur d'histoire.

Expérimentant avec le corps, je n'en avais pas tiré ce que j'attendais des lectures, des propos tenus par les autres. La sexualité ne m'avait pas apporté l'orgasme.

Quand j'entendais parfois les femmes mariées parler de rapports sexuels, j'avais l'impression que l'acte d'amour était l'ultime sensation de vie et de mort. Les femmes mariées ou divorcées en parlaient quand elles se retrouvaient, jamais en présence des hommes. Je cherchais vraiment la sensation, mais je ne jouissais pas (BUGUL, 2009 : 200–201).

Tout comme le premier baiser, le premier rapport sexuel n'a rien à voir avec les sentiments : il constitue simplement l'étape suivante du jeu, ce qui est visible dans le laconisme de la description et dans l'utilisation des termes techniques. Cette image fait penser à la définition de la séduction comme « quelque chose qui s'empare de tous les plaisirs, de tous les affects et représentations, qui s'empare des rêves eux-mêmes pour les renverser à autre chose que leur déroulement primaire, à un jeu plus aigu et plus subtil, dont l'enjeu primaire n'a plus ni fin ni origine, ni celle d'une pulsion, ni celle d'un désir » (BAUDRILLARD, 1979 : 171). La curiosité de la protagoniste n'est pas satisfaite : elle ne trouve pas la sensation si longtemps recherchée. À son tour, en parlant de cette même expérience, Dior utilise l'expression « me décoincer » (BUGUL, 2008 : 171) et « me débarrasser de ma virginité » (BUGUL, 2008 : 187). Elle profite de son image de fille émancipée et libérée pour séduire un homme qui ne l'attire pas spécialement. La description de l'événement est plus longue et plus détaillée ; pourtant, c'est aussi le manque de plaisir qui est mis en évidence :

Après ce qui fut une épreuve pour tous les deux, je m'habillai rapidement et retournai chez mon autre grand frère. Je n'avais rien ressenti, ni

émotionnellement, ni physiquement. C'était un acte gratuit qui n'avait aucun sens pour moi. Il n'y eut qu'une conséquence. Cet acte m'avait ouvert les portes du rapport sexuel (BUGUL, 2008 : 172).

L'initiation sexuelle s'avère donc neutre : ni positive, ni négative. Désormais, le rapport sexuel constituera l'élément du jeu : Dior offre son corps aux hommes, comme « une offrande aux divinités antiques » (BUGUL, 2008 : 174). Parfois, elle invite les hommes dans la maison de son frère ou de sa mère, en remettant ainsi en question les mœurs traditionnelles. Le jeu de la séduction s'avère parfois nocif pour la protagoniste : quand elle commence à coucher avec un homme violent et tombe enceinte, il l'oblige à avorter. Le plaisir dans les rapports sexuels est inexistant : Dior se concentre sur la douceur des draps ou la grandeur du lit plutôt que sur les réactions de son corps. Il n'y a pas de communication entre elle et ses partenaires, ni de sentiments, ni de projets d'avenir : l'héroïne se laisse faire sans penser.

Un autre aspect intéressant du jeu de la séduction concerne le plaisir sexuel. Dior prétend n'avoir jamais connu d'orgasme dans ses rapports avec un homme : c'est sur cette frustration que commence le roman. Cependant, le plaisir est ressenti dans les rapports avec une fille qui passe les nuits chez la tante de Dior, quand la protagoniste est encore au lycée. Ces mêmes rapports sont décrits très différemment dans *Le Baobab fou*, *De l'autre côté du regard* et *Mes hommes à moi*. Dans le premier roman, cet aspect est montré sans émotions et brièvement. Ken confesse :

La fille avec qui je dormais n'allait pas à l'école et ne me laissait pas longtemps vagabonder en imagination. Elle m'écartait les jambes et se frottait sur moi. J'essayais de refuser, alors elle me pinçait très fort et je n'osais pas crier, car la tante était couchée sur le lit d'en face (BUGUL, 2009 : 164).

Le lecteur n'apprend rien sur les émotions de Ken : ce qui est mis en évidence, c'est la violence et le comportement de la fille qui uti-

lise Ken pour son propre plaisir. Quant à *De l'autre côté du regard*, Marie décrit ces rapports-là d'une façon plus élaborée, en analysant ses réactions :

La nuit cette petite fille au teint jaune me montait dessus par la force.
Elle relevait mon pagne, arrachait mon slip, avec violence.
Et elle frottait son sexe volumineux sur le mien jusqu'à la jouissance.
Je résistais parce qu'elle me dégoûtait.
À cause de son teint jaune et sa manière de manger.
Cette fille me violentait pour avoir du plaisir.
Peu à peu je commençais à aimer cette violence.
Mais la répugnance était toujours là.
Et je passais du dégoût à la jouissance (BUGUL, 2003 : 576-580).

Cette description révèle les sentiments ambivalents de la protagoniste : elle ressent du plaisir, bien qu'elle soit agressée et réduite au silence. Une réaction de cette sorte n'est pas rare chez les victimes de viol, dont le corps répond de diverses manières à l'agression. Marie n'a pas d'autre choix que de s'y soumettre, même si elle ne veut pas avoir de rapports avec la fille. Pourtant, la réaction de son corps la surprend, ce qui crée un mélange d'émotions contradictoires. Ce qui est étonnant, c'est que la violence de ce rapport est complètement absente de *Mes hommes à moi* :

Une nuit, dans l'obscurité, elle avait retroussé mes vêtements de nuit, avait arraché mon slip et était monté à califourchon sur moi. Je m'étais laissée faire. Elle avait écarté mon sexe et avait frotté son clitoris sur le mien jusqu'à la jouissance. Là, j'avais ressenti vraiment du plaisir. Comme si de rien n'était, nous nous étions endormies sans nous parler (BUGUL, 2008 : 173).

Le passage cité ci-dessus se distingue beaucoup des deux précédents : c'est le plaisir qui y est mis en avant. La dernière phrase indique même une certaine complicité entre les deux filles. Puisque *Mes hommes à moi* constitue le dernier roman qui évoque ses rap-

ports, nous pouvons nous douter que le souvenir s'est transformé au cours des années et l'auteure en retient surtout l'aspect positif. Dans tous les cas, la jouissance entre femmes et celle par la masturbation sont les seules que l'héroïne bugulienne connaisse. Les relations avec les hommes ne lui apportent aucune satisfaction sexuelle, ce qui constitue une source de sa frustration.

L'image du père revient aussi dans le contexte de la séduction. Dior avoue : « Je n'avais jamais couché avec un homme mais j'aimais qu'un homme touche mon corps. Cela me rappelait mon père qui ne me voyait pas et à qui je faisais toucher mon corps pour qu'il sache combien j'avais grandi » (BUGUL, 2008 : 169). La relation avec le père n'est nullement incestueuse, mais le lien entre les deux indique les besoins affectifs de l'héroïne, qu'elle cherche à assouvir dans sa vie adulte. En idéalisant le père, Dior idéalise également les hommes qui lui ressemblent, sans se rendre compte que leur comportement est loin d'être parfait. Quand elle rencontre un médecin dont la délicatesse lui rappelle son père, il lui avoue qu'il est marié. La réaction de l'héroïne est significative : elle continue à faire le parallèle entre le caractère de son amant et celui de son père. Elle avoue : « Peut-être le fait qu'il ne m'ait pas menti avait encore renforcé mon attirance pour lui. Cela me rappelait mon père. Mon père n'avait jamais menti » (BUGUL, 2008 : 195). L'idéalisation du père engendre un manque de réalisme dans sa façon de percevoir tous les hommes qui lui ressemblent en quelque sorte. Même si leur comportement s'avère douteux du point de vue éthique, la protagoniste l'interprète toujours en leur faveur. Dans le sous-chapitre suivant, nous nous penchons sur l'ultime retour à la maison du père, à savoir le mariage de l'héroïne avec le Serigne.

2.2. Mariage polygame

En comparaison avec les deux premières œuvres buguliennes, *Riwan ou le Chemin de sable* apparaît comme un roman à thèse,

qui fait les louanges de l'union polygame et critique vivement le mariage à l'occidentale. La protagoniste rentre d'Europe, après avoir vécu une relation violente, pour devenir la vingt-huitième épouse du Grand Serigne. La trame a été tirée de la vie personnelle de l'auteure qui avoue dans l'entretien avec Jeanne-Sarah de LARQUIER : « Regarding legal polygamy, personally speaking, I prefer it to a monogamous marriage where the husband has one or a couple of mistresses, sometimes for a lifetime. I cannot stand that life of lies. I do not like lies. That is yet another problem from my childhood. Men are all polygamous. They cheat on their wives in one way or another, either by their behavior, their attitude, or even as they watch television. Polygamy in Senegal, for instance, is a choice, or an option »¹⁸ (cité par LARQUIER, 2009b : 324). Bien que la polygamie soit une alternative au mariage à l'occidentale, nous tâcherons de montrer que le choix de la protagoniste de *Riwan ou le Chemin de sable* constitue plutôt un choix par défaut, auquel s'ajoute un effort de la protagoniste pour retrouver sa place dans la société. En démontrant l'idéalisation du Serigne, qui rappelle beaucoup à l'héroïne son père, nous donnerons aussi quelques explications sur le contexte culturel de l'œuvre.

La figure du Serigne apparaît d'abord dans *Cendres et Braises*, où Marie utilise le terme « Marabout ». En wolof, le Serigne est un titre donné à un guide spirituel ou à un maître coranique, et dans ce cas précis, il s'agit de la confrérie des mourides¹⁹, dont la protagoniste

¹⁸ En ce qui concerne la polygamie légale, personnellement, je la préfère au mariage monogame où le mari a une ou parfois plusieurs maîtresses pendant sa vie. Je ne supporte pas une telle vie de mensonges. Je n'aime pas les mensonges. C'est encore un autre problème de mon enfance. Tous les hommes sont polygames. Ils trompent leurs femmes d'une manière ou d'autre, par leur comportement, leur attitude, ou même quand ils regardent la télévision. La polygamie au Sénégal, par exemple, est un choix, une option [trad. A.S.].

¹⁹ Mouridisme (ou *mouridiyya*) est une confrérie soufie, fondée par Cheikh Amadou Bamba au XIX^e siècle, qui reste ancrée dans la culture sénégalaise. D'après Jean-Pierre DOZON, le mot « confrérie » n'est pas suffisamment vaste pour le définir, car « aussi bien l'organisation que ce mouvement s'est donnée, après la mort de

et toute sa famille font partie. Ce personnage offre une simple issue à l'héroïne traumatisée par ses expériences à l'étranger. Comme elle l'explique :

Je venais de découvrir grâce à ma rencontre avec le Marabout une possibilité de m'accepter à nouveau. Même si matériellement, je n'arrivais pas à reconstruire avec lui ce vécu qui me pesait et me poursuivait, je compris tout de suite qu'il m'offrait une façon de m'exorciser sans regrets, sans drame, sans refaire un chemin de croix. Tout naturellement je me dégageais. Je me sentais de plus en plus libre avec lui (BUGUL, 1994 : 164).

Au lieu d'essayer de comprendre et de surmonter ses traumatismes résultants d'une relation violente avec un Français (à laquelle nous revenons dans le chapitre suivant), la protagoniste choisit de se métamorphoser de nouveau, cette fois-ci en acceptant entièrement les règles gouvernant sa société d'origine. Ken Bugul, l'auteure, rencontre le Serigne après des mois passés dans la rue, ce qu'elle dévoile dans un entretien (DIENG, 2013 : s.p.). Le marabout est de presque cinquante ans son aîné : il a plus de quatre-vingts ans quand leur relation commence. Pendant notre rencontre à Dakar, l'écrivaine a également souligné la pertinence de cette relation, en prétendant que le Serigne lui avait sauvé la vie. De même, il reste

son fondateur (et quitte à lui être infidèle) autour d'un califat héréditaire et d'une imposante cité cultuelle (Touba) située au cœur du pays wolof, que l'ampleur de son expansion en de multiples domaines (agricole, artisanal, commercial, urbain, migratoire, etc.) et la place tendanciellement hégémonique qu'il semble de plus en plus occuper dans l'économie politique sénégalaise, en font une réalité sociale dont rend assez mal compte la notion de confrérie » (2010 : 860). Dans le contexte de la crise de la société wolof et de la conquête coloniale française, Cheikh Amadou Bamba et son disciple Cheikh Ibra Fall (dont les adeptes s'appellent les Baye Fall) introduisent des réformes immenses, en valorisant le travail comme aussi important que la prière, et en mettant l'accent sur la relation entre le maître (le marabout) et le disciple (le talibé) (cf. DOZON, 2010 : 860). Un autre élément significatif de la culture mouride est le « magal » (pèlerinage) à la mosquée de Touba, qui célèbre l'exil du Cheikh Amadou Bamba au Gabon. Même si les mourides ne sont pas la plus importante confrérie du Sénégal, ils ont une grande influence politique, économique et religieuse.

un personnage très important pour ses héroïnes. Dans *Mes hommes à moi*, Dior note : « Le sage que j'avais retrouvé aux origines absolues effaça, comme par miracle, tous les mauvais souvenirs de ma mémoire. J'étais guérie de mon désir de vengeance sur les hommes qui ressemblaient à mon frère » (BUGUL, 2008 : 214). Elle ajoute ensuite : « Ce sage avait tué chez mon frère ce qui faisait de lui un garçon comme ceux de Mbada qui m'avaient humiliée. Mais il n'avait pas tué mon père, parce qu'il était mon père et mon grand-père » (BUGUL, 2008 : 215). Le dernier passage montre bien le rôle du Serigne, qui devient pour l'héroïne un père de substitution.

Le mariage polygame présenté dans *Riwan ou le Chemin de sable* n'est pas typique. Premièrement, le Serigne n'est pas un homme ordinaire : au Sénégal, où la polygamie est légale, il est permis d'avoir au plus quatre épouses. Comme l'explique Ken Bugul dans l'entretien avec LARQUIER, les femmes suivantes du Serigne sont appelées « taras » : rejetées par la société, elles retrouvent leur place et leur dignité par leur mariage avec le saint homme (cité par LARQUIER, 2009 : 323). C'est bien le cas de la protagoniste, la trentenaire qui rentre de France sans argent, sans mari ni enfants. Pour cette raison, elle est rejetée par les siens et traitée comme une folle. Ainsi, le mariage avec le marabout lui permet de se réhabiliter et d'être acceptée à nouveau par la société. Le Serigne est très respecté au village en conséquence du principe de Ndigueul, défini par Ousmane KANE comme les instructions données par un cheikh soufi à ses disciples (cf. 2011 : 254). C'est en suivant le Ndigueul, principe primordial dans la doctrine mouride, que les disciples peuvent avoir la Baraka (la bénédiction) et aller au paradis : obéir au maître spirituel signifie se soumettre à la volonté de Dieu.

Bien que le roman soit censé défendre l'union polygame et l'ordre traditionnel, il devient clair que la narratrice-protagoniste reste toujours enfermée dans ses traumatismes. Elle souligne plusieurs fois sa liberté de choix, qui la différencie des autres épouses. Pour la citer : « Privilégiée parce que je n'étais pas remise, privilégiée parce

que je n'étais plus une petite fille, privilégiée parce que peut-être j'avais connu d'autres hommes, privilégiée parce qu'ayant connu autre chose, mon choix d'être une épouse du Serigne avait plus de valeur » (BUGUL, 1999 : 172). Cette liberté de choix lui permet de se sentir supérieure à ses coépouses qu'elle appelle « femmes-enfants » (BUGUL, 1999 : 212). N'habitant pas dans la concession du Serigne, elle peut sortir et rentrer quand elle le veut. De plus, son expérience et son niveau de connaissances la placent à une position bien différente de celles des autres femmes. Elle affirme : « J'étais déjà une grande personne depuis des années et personne n'exerçait sur moi aucune réelle autorité » (BUGUL, 1999 : 152). Pourtant, Ayo A. COLY remarque que l'héroïne n'a aucune alternative à part celle de rentrer au Sénégal après son échec en Europe (cf. 2010 : 25). La protagoniste le confirme : « J'étais revenue parce que j'étais épuisée. Épuisée d'avoir erré partout » (BUGUL, 1999 : 162). Son choix d'épouser le Serigne et de se soumettre au Ndigueul l'exonère de la responsabilité de sa propre vie. La narratrice observe : « Le Ndigueul suivi dégageait de toute autre responsabilité. La personne qui donnait le Ndigueul prenait en charge et l'acte et les conséquences de l'acte, même devant Dieu » (BUGUL, 1999 : 149). Au dire d'Ayo A. COLY : « By deferring the responsibility of her actions to somebody else, the Ndigueul allows the narrator to avert the ideological repercussions and implications of her choices. This exposes her uneasiness with her new home because her homecoming entails that she embrace a lifestyle and occupy a place she is not ideologically comfortable with. The narrator's ideological discomfort surfaces in her various attempts to come to terms with her polygamous lifestyle »²⁰ (2010 : 27-28). Par exemple, la narratrice note :

²⁰ Reportant la responsabilité de ses actions sur quelqu'un d'autre, le Ndigueul permet à la narratrice d'éviter les répercussions idéologiques et les implications de ses choix. Cela révèle son mal-être dans son nouveau foyer, car son retour à la maison implique qu'elle adopte un style de vie et qu'elle occupe une place où elle ne se sent pas à l'aise. L'inconfort idéologique de la narratrice se manifeste par ses multiples tentatives d'accepter son style de vie polygame [trad. A.S.].

J'étais rongée par l'inquiétude de me trouver en présence d'un époux que je n'avais ni choisi, ni recherché ni même essayé. [...]

Je n'avais plus le choix. J'étais là parce que je ne savais plus où aller. La disponibilité que j'avais pour recommencer, pour apprendre, pour être, pour vivre, m'avait aussi permis d'accepter que tout d'un coup on m'annonçât que j'étais mariée à un homme à mon insu, un homme qui était un Serigne, le Grand Serigne, un homme qui fut avant tout un ami et un confident (BUGUL, 1999 : 145–146).

Ainsi, le choix est libre, puisque l'héroïne a le droit de refuser le mariage. Pourtant, en pratique, cela signifierait encore une fois s'opposer ouvertement à l'ordre gouvernant la société dont la protagoniste veut désormais faire partie. COLY remarque la gêne de la narratrice, qui essaie de rationaliser son choix et de se convaincre elle-même en disant : « On ne refusait rien au Serigne. / Je ne pouvais pas me refuser au Serigne. / Je voulais le Serigne. » (BUGUL, 1999 : 152). Ces trois phrases montrent le changement dans la façon de penser de la protagoniste, qui, par manque d'alternatives, décide de se soumettre entièrement à l'ordre traditionnel, contre lequel elle s'était révoltée pendant toute sa vie.

Par conséquent, elle adopte une vision simpliste – presque enfantine – du monde. La narratrice regrette de n'avoir pas voulu appartenir à une société et elle se voit être « une poupée brisée, abandonnée dans une poubelle, un soir, dans une rue déserte » (BUGUL, 1999 : 154). Tout comme le père, le Serigne est idéalisé, autant par la narratrice que par ses coépouses. Le roman entier ne contient pas un seul mot critique concernant le marabout, le portrait demeure donc, comme le remarque Catarina MARTINS, trop euphorique pour ne pas être polémique (2015 : 800). Au début, la narratrice noue un lien intellectuel avec le Serigne : la relation lui permet d'être écoutée et comprise. Pour reprendre ses propos :

Ah, cet homme me plaisait, parce que je pouvais parler avec lui d'autre chose.

C'était de cela dont j'avais besoin.

Quelqu'un avec qui parler d'autre chose (BUGUL, 1999 : 19).

Le Serigne, tout comme le père de la protagoniste, est très âgé et respecté par tout le monde. En lui parlant, elle peut alors enfin satisfaire son besoin d'être écoutée, d'être au centre d'attention. Puisqu'elle ne s'était jamais sentie guidée ni protégée, la narratrice retrouve la sécurité en se soumettant à l'ordre traditionnel. Le lecteur sait bien que cette relation n'est pas basée sur l'égalité : c'est plutôt une relation qui existerait entre un adulte et un enfant. Tout de même, la narratrice est jalouse quand le Serigne prend encore une autre épouse. Elle explique ainsi sa tristesse : « le Serigne qui était mon ami, ne m'en avait pas parlé, lui qui ne me cachait rien » (BUGUL, 1999 : 190). Ensuite, elle apprend à gérer sa déception, en acceptant la réalité : l'union polygame et la coexistence avec plusieurs femmes auraient dû la libérer de la jalousie. Pourtant, la narratrice se met toujours dans une position privilégiée par rapport à ses coépouses. Un jour, le Serigne lui avoue : « Si tu avais été la première femme que j'avais connue, je n'en aurais pas pris d'autre, tu es la somme de toutes mes épouses plus toi-même » (BUGUL, 1999 : 191). Par conséquent, l'héroïne continue à occuper une place spéciale dans cette union avec un homme qu'elle partage avec d'autres femmes. Le paradoxe veut qu'elle critique vivement les relations à l'occidentale, tout en voulant le Serigne pour elle toute seule. De surcroît, comme l'observe Jacqueline COUTI, en empruntant l'expression à Kandiora Dramé, chercheur sénégalais, la narratrice séduit le marabout grâce à sa « bouche lyrique », donc à son intellect et à son éloquence (2009 : 165). Ses avantages par rapport aux autres femmes viennent donc de son éducation occidentale. Cependant, le mariage monogamique est dans le roman une union profondément mensongère, dépourvue d'affection et oppressive pour la femme. La narratrice déclare :

Pour la femme qu'on avait voulu faire de moi, la relation était basée sur la possession exclusive. Une conception capitaliste, décadente, de la relation et du sentiment. Alors ce « nous unique » prenait le gouvernail de la vie et manipulait deux êtres dans un tourbillon de concessions qui tuaient un moi pas toujours si haïssable, n'en déplaise au philosophe. Pendant toutes ces années passées au village, je n'avais jamais entendu une seule femme se plaindre d'une relation insatisfaite (BUGUL, 1999 : 184).

Les relations polygames traditionnelles, critiquées par les auteures comme Mariama Bâ, sont idéalisées par l'héroïne, qui choisit d'ignorer leurs défauts. D'après Rangira Béa GALLIMORE, « la narratrice semble reproduire le schéma du discours négritudien présenté par des écrivains comme Senghor et Camara Laye auquel les féministes africaines se sont catégoriquement opposées » (2009 : 197). En plus, le roman contient l'histoire de Rama, une jeune fille de seize ans, offerte au Serigne par son père. Bien que ce motif ne constitue pas le sujet de notre analyse, l'importance accordée à Rama dans le texte contredit l'image idéalisée de l'union polygame : la plupart des femmes n'épousent pas le Serigne par leur propre volonté. En outre, l'histoire de Rama est une légende racontée dans le village de Ken Bugul, ce qu'elle évoque dans l'entretien avec Boniface MONGO-MBOUSSA (cf. 2000 : 104). Cette histoire finit mal : Rama commet l'adultère avec un jeune homme, quitte le Serigne et puis meurt dans un incendie qui ravage sa maison familiale. Dans le dénouement de l'oeuvre, la narratrice résume : « Nul n'en parla plus. / Rama n'avait jamais existé. » (BUGUL, 1999 : 222). Ce mutisme collectif exprime les conséquences de la révolte : la transgression de l'ordre traditionnel est punie par la mort. Nous pouvons nous douter que la narratrice mélange l'histoire de Rama avec ses propres expériences pour avertir le lecteur et souligner davantage l'importance de se soumettre aux principes de la société. Or, comme le remarque Catarina MARTINS (2015 : 801), le Serigne, cet homme parfait et éthique, n'a aucun problème à accepter des dons d'ado-

lescentes comme la preuve de la foi de ses disciples. Il est donc hors de doute que le Serigne est l'actant principal de l'ordre patriarcal, dans lequel les femmes, bien qu'elles vivent dans la richesse et sans autres obligations que celle de plaire à leur mari, restent dans une position bien inférieure à celle des hommes.

Outre la bonté et l'intellect du Serigne, l'héroïne souligne la satisfaction sexuelle qu'enfin elle éprouve dans leur relation. Elle a peur d'offrir au marabout « un corps meurtri par des amours sauvages, ce corps blessé par les griffes d'une vie tumultueuse, d'une vie de recherches, de quête, d'identification, d'abandon, de retrouvailles manquées » (BUGUL, 1999 : 154). Pourtant, le Serigne l'accepte sans conditions et sans poser de questions. L'héroïne découvre la satisfaction sexuelle avec un homme :

J'avais dormi d'un sommeil profond et bienfaisant, un sommeil réparateur de toute une vie de tourments, après avoir connu enfin le vrai et pur plaisir. [...] Depuis longtemps que je cherchais, c'était la première fois qu'un homme m'avait fait l'amour avec tant de tendresse. [...] Tout ce que j'avais connu, c'était l'amour discuté, expliqué, analysé, planifié. Je m'allongeai sur mon lit, et regardai le plafond de ma chambre. La sensation de mon corps et de mon plaisir du moment me semblait une première. Jamais avant je n'avais senti autant de douceur chez un homme. Et combien de fois j'avais joué au jeu de la jouissance, comme des milliers de femmes, qui, comme moi, jouaient aux femmes émancipées, aux femmes modernes (BUGUL, 1999 : 164–165).

Encore une fois, le plaisir sexuel est opposé à l'amour à l'occidentale, où c'est la satisfaction de l'homme qui importe, tandis que la femme doit faire un effort considérable pour assouvir ses fantasmes. Dans *De la séduction*, Jean BAUDRILLARD évoque l'existence des cultures « pour qui la sexualité n'a pas ce sérieux mortel d'une énergie à libérer, d'une éjaculation forcée, d'une production à tout prix, d'une comptabilité hygiénique du corps », qui « préservent de longs processus de séduction et de sensualité » et dans lesquelles l'acte amoureux n'est « que le terme éventuel de cette réciprocité scandée

selon un rituel inéluctable » (1979 : 58). La protagoniste bugulienne, fatiguée par la technicité et le manque d'amour en Occident, trouve finalement le plaisir, seulement quand elle cesse de le chercher. La tendresse, dont il est question dans le passage cité, fait penser à la figure du père, que l'héroïne de *Mes hommes à moi* mentionne à chaque fois dans un contexte semblable²¹. Il est aussi intéressant qu'aucun des romans postérieurs à *Riwan ou le Chemin de sable* ne parle du plaisir sexuel que la narratrice éprouve avec le Serigne. Dans *Mes hommes à moi*, ce dernier est seulement désigné comme le maître spirituel de Dior : leur relation intime n'est point notée et la protagoniste se plaint de n'avoir jamais connu d'orgasme avec un homme. On peut en conclure que l'union polygame ne change pas

²¹ En analysant l'importance de la figure du père et son impact sur la sexualité de l'enfant, les théoriciens évoquent souvent les recherches de FREUD, pionnières pour cette problématique. Le complexe d'Œdipe, donc le vœu sexuel incestueux envers le parent du sexe opposé et l'envie meurtrière envers le parent rival en amour, demeure la notion clé pour son approche. Pourtant, l'universalité de ce complexe a déjà été questionnée par les chercheurs comme Bronisław MALINOWSKI (1932) et les ORTIGUES (1966), qui ont étudié les cultures matrilineaires et collectives, dans lesquelles la famille n'est pas nucléaire. De même, le caractère fallocentrique de la théorie freudienne a été contesté par des chercheuses psychanalystes et féministes comme Nancy CHODOROW (1978, 1980), Juliet MITCHELL (1974) ou Dorothy DINNERSSTEIN (1976). Dans le cas de la protagoniste bugulienne, la figure du père a une grande influence sur son développement émotionnel et sexuel. Or, la relation distante entre ses parents n'entraîne pas de rivalité : après le départ de la mère, c'est elle qui est sollicitée par la protagoniste et non pas le père. De surcroît, la frustration de l'héroïne ne se manifeste pas par l'agression envers la mère, mais à travers des pulsions de vengeance concernant le frère et la nièce, qui, selon elle, ont causé son abandon. Cela s'accorde avec les observations de Jean-Pierre VALLA qui examine le complexe d'Œdipe dans les cultures africaines. Il est d'avis que : « Lorsque la rupture de la relation mère/enfant est due à la naissance d'un nouvel enfant, elle n'est pas directement le fait du père : sur le moment, le nouveau-né est en général beaucoup plus important que le père aux yeux de la mère. Qui plus est, le sevrage est dû aux contraintes biologiques imposées par le nouvel arrivant et non au père. Enfin, le nouveau-né remplace physiquement l'enfant précédant au sein maternel. C'est donc au nouveau-né, et non au père, que l'enfant sevré attribue son éviction du sein maternel » (2014 : s.p.). Chez Ken Bugul, l'impuissance de la protagoniste devant sa nièce est d'autant plus grande que cette dernière n'est pas l'enfant de sa mère.

la vie de la protagoniste bugulienne pour toujours : cette expérience ne constitue qu'une étape dans sa quête.

Nous voudrions analyser encore un autre aspect important du mariage polygame, à savoir l'influence de la mère et les relations entre les coépouses. Le leitmotiv de l'écriture bugulienne – l'abandon par la mère et ses conséquences pour la protagoniste – revient dans *Riwan ou le Chemin de sable* d'une façon plus subtile. Kerith EDWARDS remarque que la narratrice, bien qu'elle revienne à la maison, auprès de sa mère, ne reste pas avec la personne qui lui a tellement manqué, mais se rend chez le Serigne. De surcroît, la cour de la concession du Serigne, qui constitue un espace exclusivement féminin, devient pour l'héroïne un deuxième chez-soi, et les coépouses se révèlent réellement ses mères de substitution. Ce processus est déjà visible dans *Cendres et Braises* où Marie avoue : « En arrivant au village, je ne pensais pas retrouver le Marabout, je pensais retrouver la Mère. Il me permit de la retrouver, de la découvrir, de l'aimer, de la reconnaître » (BUGUL, 1994 : 113). À ce propos, EDWARDS note : « Ken bypasses her mother and goes directly to the Serigne's home, where she discovers his collection of women, gathered together like the huge imminent body of a calm, contented mother. The gathering of women symbolizes the Mother – but the Mother made benign and charged with sexual and emotional significance – and Ken's fascination with and sexualization of the women represents her obsession with the Mother and the desire to effect a happy and pleasurable reunion with her mother's body »²² (2009 : 214). Tout en étant consciente que le prénom « Ken » ne devrait pas être utilisé ici, puisqu'il n'apparaît pas dans le roman en

²² Ken contourne sa mère et va directement à la maison du Serigne où elle découvre la collection de ses femmes, rassemblées comme un corps énorme et imminent d'une mère calme et contente. Ce rassemblement des femmes symbolise la Mère – mais la Mère devenue bienveillante, chargée de signification sexuelle et émotionnelle – tandis que la fascination de Ken pour les femmes et leur sexualisation représentent son obsession de la Mère ainsi que son désir d'effectuer des retrouvailles heureuses et agréables avec le corps de sa mère [trad. A.S.].

question, nous citons ce passage, car il résume parfaitement l'état émotionnel de la protagoniste. La concession du Serigne constitue avant tout un espace de sécurité, où l'héroïne peut se sentir de nouveau comme une enfant. Qui plus est, au début, sa mère est contre ce mariage, mais elle reste impuissante devant la volonté du Serigne. La narratrice explique :

Que pouvait-elle faire devant cette décision du Serigne ? L'histoire et la légende en auraient répercuté les échos retentissants pendant plusieurs générations. Vous souvenez-vous de la dame maudite et un peu folle qui jadis osa faire annuler l'union de sa fille avec le Serigne qui l'avait librement voulu ?

Qui oserait ? (BUGUL, 1999 : 153-154)

Cela peut constituer encore un argument en raison duquel la protagoniste accepte d'épouser le marabout : cette fois-ci, au lieu de se réfugier dans la culture occidentale, elle désobéit à sa mère d'une façon inattendue. Considérée folle par la société, l'héroïne met sa mère dans une situation impossible : si elle s'opposait au Serigne, elle serait aussi ostracisée par sa communauté. Il est donc visible que l'union avec le marabout a un certain rapport avec la relation difficile entre les deux femmes.

Même si l'héroïne est Sénégalaise et a grandi au village, le contexte culturel dans lequel elle se trouve n'est pas « naturel » pour elle. Cela résulte du manque de repères affectifs et de son enfance mal vécue. Elle ne s'intègre pas entièrement à la communauté de femmes ; au contraire, elle semble toujours être à côté et observer l'entourage avec étonnement :

Ce qui me frappait ici, dans cette cour, c'était l'apparente sérénité qui y régnait.

Comment huit, douze femmes, pouvaient-elles partager la même chambre et le même homme ?

Moi qui appartenais à la classe de celles qu'on disait allées à l'école des Autres, je ne pouvais pas comprendre cela et encore moins l'admettre (BUGUL, 1999 : 35).

Le Serigne est comme un père pour toutes ces « femmes-enfants » et la sérénité de la concession rappelle à la protagoniste son enfance perdue. Or, outre la dimension émotionnelle, cet environnement est aussi chargé d'érotisme. Les coépouses se respectent, mais elles sont avant tout des rivales : chacune doit attendre son tour pour être appelée par le Serigne, qui, d'ailleurs, prend une nouvelle femme tous les deux ans. Celles qui sont oubliées par leur mari doivent trouver un moyen pour assouvir leurs propres besoins sexuels. Dans le cadre nocturne, la cour des femmes constitue un espace libre :

Elles exécutaient des danses qui imitaient l'acte sexuel et à qui mieux mieux, des mouvements lents et denses qui faisaient traîner le plaisir aux mouvements saccadés qui menaient à la jouissance rapide et foudroyante. Après ces séances de défoulement secret et nocturne, elles s'endormaient essouffées, les sens apaisés et le lendemain, reprenaient leurs attitudes de poupées sages et douces (BUGUL, 1999 : 89).

Quant à la protagoniste, ces expressions d'érotisme féminin ont une grande influence sur elle. Le comportement des femmes, qui dansent et font rapidement voir leur sexe, lui donne « des envies secrètes et inavouables » (BUGUL, 1999 : 184). Secrètes, puisque ces actes libres ne sont permis qu'entre femmes, pendant la nuit : ce n'est pas un comportement digne d'une Sokhna – une femme du Serigne. Inavouables, car dans ce monde fortement patriarcal, toute forme d'homosexualité est strictement taboue²³. Les épouses du

²³ Même de nos jours, l'homosexualité est illégale au Sénégal et reste sévèrement condamnée par la majorité de la société. L'article 319 du code pénal sénégalais, alinéa 3, issu de la loi n° 66-16 du 12 février 1966 affirme : « sera puni d'un emprisonnement d'un à cinq ans et d'une amende de 100 000 à 1 500 000 francs, quiconque aura commis un acte impudique ou contre nature avec un individu de son sexe. Si l'acte a été commis avec un mineur de moins de 21 ans, le maximum de la peine sera toujours prononcé ». Les actes homosexuels constituent un « crime contre les mœurs » dans l'État sénégalais et entraînent, dans le meilleur des cas, l'ostracisme social. Dans le cadre de notre études, il faut donc souligner que, selon la loi traditionnelle et musulmane, les actes homosexuels entre les femmes sont strictement interdits.

Serigne, y compris la narratrice, atteignent un équilibre délicat entre leurs propres besoins et les règles gouvernant la société. Grâce aux danses érotiques exécutées en cachette et à la provocation qui s'arrête toujours à un point précis, elles peuvent à la fois satisfaire leurs élans et ne pas transgresser l'ordre patriarcal : ce qui n'est pas fait ouvertement, n'a pas d'importance. Cette expérience de faire partie d'une communauté de femmes est positive pour la protagoniste, même si elle cherche constamment à démontrer son individualisme. Selon Catarina MARTINS, « she deepens her self-knowledge with the women in the harem and is able to overcome rivalries, enhance the sense of autonomy and reinforce her self-esteem »²⁴ (2015 : 801). Nous sommes d'accord aussi avec Kerith EDWARDS qui souligne le problème suivant : « What the narrator finally shows us is that she has a tremendous desire to be loved by women and to find herself capable of loving them back »²⁵ (2009 : 219). Nous pouvons donc conclure que la narratrice cherche l'amour de sa mère et de son père, en essayant de le revivre dans des relations intimes adultes.

3. Individu dans la société : école coloniale

Le dernier aspect analysé dans le chapitre concernant le contexte sénégalais sera celui de l'individu dans la société. Puisque nous avons déjà parlé de la protagoniste dans l'union polygame et dans la famille, nous nous concentrerons sur un autre environnement important, à savoir l'école française. L'héroïne bugulienne, tout comme l'auteure, commence son éducation pendant la coloni-

²⁴ elle approfondit sa connaissance de soi avec les femmes du harem et est capable de surmonter les rivalités, développer le sens de l'autonomie et renforcer son estime de soi [trad. A.S.].

²⁵ Ce que nous montre finalement la narratrice, c'est qu'elle a un immense désir d'être aimée des femmes et de se trouver capable de les aimer en retour [trad. A.S.].

sation. La première et unique fille de sa famille formée à « l'école des Autres », elle y trouve un refuge, mais y subit également des traumatismes. Nous examinerons donc *Le Baobab fou* et *Mes hommes à moi* sous l'angle de l'éducation coloniale, pour démontrer l'influence que le colonialisme exerce sur la mentalité d'un enfant. Pour le faire, nous nous servirons des travaux théoriques de Frantz Fanon, Homi Bhabha et Ari Gounongbé.

L'école coloniale des années cinquante est un environnement violent et profondément inadapté aux réalités africaines. Comme le résume GOUNONGBÉ, « les informations culturelles que le petit Africain détenait resteront sous forme de traces non-intégrées à un modèle culturel cohérent. Elles resteront à un état fragmentaire, inachevées dans leur sens » (1995 : 25). Le chercheur rappelle qu'au début, les enfants africains apprenaient des mêmes livres scolaires que les élèves français : avec l'accent mis sur l'histoire de France, le discours idéologique positif concernant la colonisation et l'image du Noir comme inférieur au Blanc (1995 : 63–70). Dans *Le Baobab fou*, Ken résume ainsi une énorme différence dans la présentation des enfants noirs et blancs dans ses manuels scolaires :

Dans tous les manuels scolaires que j'avais eus, le Noir était ridiculisé, avili, écrasé : *Toto a bu du dolo, Toto est malade, Toto a la diarrhée, Toto pleure* ou bien les Noirs étaient mis les uns contre les autres : *Toto tape Pathé, Pathé tape Toto*.

On les représentait à l'encre de Chine la plus opaque et ils étaient laids et sans lumières. À eux les bêtises, les sottises, les maladroites, comme dans *Mariétou, Sabitou et le chien*. (Mariétou et Sabitou rentrent du marché, s'engueulent en cours de route et le chien intervient en mangeant la viande qu'elles avaient achetée) (BUGUL, 2009 : 129).

Une telle image du Noir dans le cadre de l'école coloniale perturbe le développement de l'identité de l'enfant. D'après Homi BHABHA, « identity is always a function of identification that requires the role of external objects and hence cannot be simply "self"-originating

and/or original »²⁶ (Hook, 2005 : 709). Le système éducatif colonial met l'enfant noir dans une position inférieure. Selon Frantz FANON, qui analyse l'identité du Noir martiniquais, dans chaque société, il existe une *catharsis collective* donc « un canal, une porte de sortie par où les énergies accumulées sous forme d'agressivité, peuvent être libérées » (1952 : 118). Dans les livres et les bandes dessinées pour enfants de l'époque, le Noir représente toujours le mal, la sauvagerie et la stupidité, ce qui fait que l'enfant colonisé cherche à s'identifier au Blanc. À ce propos, FANON observe : « [C]omme il y a toujours identification avec le vainqueur, le petit nègre se fait explorateur, aventurier, missionnaire "qui risque d'être mangé par les méchants nègres" aussi facilement que le petit Blanc » (1952 : 119). Le chercheur note également qu'aux Antilles « le jeune Noir, qui à l'école ne cesse de répéter "nos pères, les Gaulois", s'identifie à l'explorateur, au civilisateur, au Blanc qui apporte la vérité aux sauvages, une vérité toute blanche » (1952 : 120). Au Sénégal, où le contexte est différent, le processus reste tout de même semblable : l'héroïne bugulienne veut ressembler à « ses ancêtres les Gaulois ». Elle prétend que le colonialisme « avait créé la distorsion des esprits pour engendrer la race des sans repères » (BUGUL, 2009 : 104). La première fois qu'elle va à l'école, c'est une révolution :

Au début j'avais pris les choses comme un jeu pouvant faire partie des mille jeux que m'offrait la brousse qui couvrait mon village. Mais tout expira avec le son de la première lettre française que l'instituteur prononça et écrivit sur le tableau noir : « i ».

Ce son bref et aussi soudain, quand je le prononçai, je le hurlai presque les joues fendues. Je sentis le sang couler dans tout mon corps et remonter à ma tête. [...]

L'école française qui allait bouleverser mille mondes et mille croyances qui se cachaient derrière les baobabs médusés en prenant des formes humaines (BUGUL, 2009 : 140).

²⁶ L'identité est toujours fonction de l'identification qui requiert le rôle des objets externes et par conséquent ne peut pas être simplement de « soi » et/ou originale [trad. A.S.].

La petite Ken découvre un autre monde : celui de la langue et de la culture française. Cette éducation résulte avant tout d'un clivage identitaire qui sera visible quand la protagoniste partira à l'étranger. La façon occidentale de s'habiller, de se comporter et de vivre est transmise aux enfants comme le modèle à suivre. Les expériences de Dior sont les mêmes :

Quand j'allais à l'école pendant la période coloniale, la première chose que j'avais assimilée, c'était le comportement, l'allure, l'attitude. Je devais me tenir d'une certaine façon, marcher d'une certaine façon, m'asseoir d'une certaine façon. Ce qui plus tard avait coïncé ma conscience première. Je pensais comme je me tenais. Je marchais d'une manière rigide, j'avais perdu la souplesse et le rythme du mouvement. J'étais comme un automate, comme un robot. Ma conscience fonctionnait de même. Mais ce qui m'avait le plus affligée, plus tard, c'était la conception que j'avais des choses qui, dans le contexte où je vivais, détonnait outrageusement (BUGUL, 2008 : 86).

Puisque les Noirs sont toujours représentés d'une manière négative, l'enfant à l'école coloniale apprend à les mépriser. Ainsi, il commence à imiter les Occidentaux. En Afrique, l'apprentissage de la culture qui n'est pas la sienne résulte de la formation des jeunes qui se comportent à l'occidentale. Chez Ken Bugul, cela se manifeste dans la façon de s'habiller que les filles adoptent pour ressembler aux canons de beauté venus d'Occident, aussi dans le fait de sortir avec les garçons et de parler entre elles en *toubab*, donc en français. Au village, où la plupart des membres de sa famille n'a jamais fréquenté l'école coloniale, l'héroïne passe pour une « évoluée ». En conséquence, le fossé entre elle et les siens devient de plus en plus large.

L'héroïne bugulienne entre dans un monde nouveau de l'école coloniale sans aucun soutien de la part de sa famille. Même si ses résultats scolaires sont exceptionnels, personne ne s'y intéresse : c'est son éducation de femme qui importe à la famille. La solitude de Dior est visible quand à la fin de l'année scolaire, elle reçoit tous

les prix en tant que la meilleure élève. Elle en parle ainsi : « La fierté des lauréats m'était, pour l'occasion, inconnue. Une absence totale d'émotion succédait à une année vécue en solitaire. De plus, j'avais le vif sentiment qu'on se servait de moi pour frustrer les autres » (BUGUL, 2008 : 168). La protagoniste fait des connaissances, mais elle reste quand même enfermée dans son mutisme et ne s'approche pas trop de qui que ce soit. Voici comment Ken le résume :

La distance que j'avais maintenue avec les autres élèves du lycée, qui était le seul endroit où je parlais, n'était nullement prétentieuse et ils le savaient. La communication ne pouvait pas s'établir avec des êtres qui avaient une famille, qui avaient soudé des liens, des êtres qui avaient une enfance et s'en souvenaient.

Je n'avais pas de souvenirs. Je me fabriquais des souvenirs et ils étaient intenses (BUGUL, 2009 : 195).

L'entrée à l'école coloniale constitue donc une étape révolutionnaire dans la vie de l'héroïne. Dépourvue de repères familiaux, elle peut désormais devenir quelqu'un d'autre : l'occidentalisation la transforme en une individualiste et une intellectuelle. C'est elle maintenant qui rejette la mère et tout l'environnement traditionnel, en s'identifiant à l'Occident et à sa culture. Cependant, en tant qu'enfant et adolescente, elle ne peut pas encore se rendre compte de l'influence dévastatrice que l'école coloniale a sur son identité. Le même motif peut être retrouvé dans *Mes hommes à moi*, où Dior avoue :

Pour moi, c'était l'école qui était ma famille. Apprendre des choses, connaître des choses, même si elles n'avaient rien à voir avec mes réalités et étaient en totale déconnexion avec le milieu dans lequel je vivais. Et je m'étais accrochée à cette école avec désespoir. À travers les lectures et les magazines, je me fabriquais un personnage fictif (BUGUL, 2008 : 89).

En conséquence, le monde familial et celui de l'éducation coloniale restent nettement séparés. Dior rejette l'image traditionnelle de

la femme, en disant : « Je n'avais pas reçu d'éducation familiale. Je ne connaissais que l'école et à l'école où j'avais acquis des connaissances, aucun professeur ne m'avait jamais parlé de mariage et de relations entre hommes et femmes » (BUGUL, 2008 : 178). En s'accrochant à l'éducation à la française, elle renonce à tout un modèle de vie et à sa famille qui l'avait rejetée auparavant. À l'école, elle peut se construire un personnage nouveau et cela constitue son premier jeu avec les conventions. La création libre de sa propre identité devient un mécanisme de défense que l'héroïne bugulienne utilise pendant toute sa vie. Dior, qui ne connaît pas sa date de naissance exacte, s'en invente une pour répondre aux attentes de l'« école coloniale avec ses dates, ses chiffres, son horloge » (BUGUL, 2008 : 95). Les informations de cette sorte, primordiales dans la culture occidentale, n'ont pas la même importance dans l'environnement traditionnel sénégalais. Dior, consciente de ce fait, en profite pour s'inventer la date de naissance qui lui plaît le plus. Pour reprendre ses propos : « J'ai vécu ainsi une grande partie de ma vie sans savoir où me situer dans le temps. Cela m'a laissé une espèce de flou, une espèce d'incertitude qui a affecté un peu ma vie » (BUGUL, 2008 : 98). Cette même attitude est visible dans le style d'écriture bugulien : les événements et les dates se mélangent souvent et il n'est pas toujours possible de distinguer la fiction de la réalité.

L'école française reste un endroit violent même quelques années après les indépendances. La violence psychologique, qui constituera pour la protagoniste une source de malheur pendant l'émigration, n'est pas la seule forme d'abus. En plus d'être victimes du racisme, conditionnés à mépriser leur propre culture, les élèves restent impuissants devant la cruauté des enseignants. *Le Baobab fou* dévoile le sadisme de ceux qui étaient censés protéger les enfants :

L'instituteur de ma classe était arrivé un matin, avait demandé aux élèves s'il y avait quelqu'un parmi eux qui lui aiguiserait son couteau et il l'égorgerait ensuite.

Je ne savais pas si je voulais mourir ou si j'étais certaine qu'il ne m'égorgerait pas, mais quand j'ai vu tous mes camarades dans ces attitudes inconfortables que créait la terreur, je levai la main. J'avais peut-être appris déjà que le plus important ce n'était pas de naître, de vivre dans le cycle humain, mais de mourir (BUGUL, 2009 : 189).

Cette scène, frappante par sa brutalité, démontre un manque total de sécurité dans l'environnement scolaire. L'enseignant sadique n'est contrôlé par personne : quand le directeur voit Ken aiguïser le couteau dans les escaliers, il la gifle, demande des explications et puis continue son chemin. L'attitude de la protagoniste traduit son besoin de faire quelque chose dans cette situation insupportable : elle préfère toujours agir qu'attendre. Ce comportement autodestructif devient plus tard une manière pour elle de gérer les situations dangereuses. Finalement, au lieu de l'égorger, l'enseignant cache le couteau et ordonne à tous les élèves de se déshabiller pour les frapper avec une lanière :

J'étais là devant une quarantaine de garçons et de filles, aux torsos nerveux de frayeur. Ces enfants à moitié nus, ils avaient gardé seulement les culottes, et les bouts de leurs seins ressemblaient à un quatrième regard. Ces torsos aux côtes saillantes. Ces ébauches d'humanité. Comment le maître oserait-il toucher à un millimètre de ces peaux frêles ? Il les frappa tous à sang, pour assouvir sa soif de les faire souffrir. Quel enseignant ! Il faisait partie de cette génération d'instituteurs de l'époque coloniale, imbus de leur puissance. Instituteur était le premier métier de l'homme noir colonisé : enseigner la langue coloniale, la poésie coloniale, le rêve colonial. Avec quelle ardeur l'exerçait-il ! (BUGUL, 2009 : 191)

Les enfants n'ont aucun droit dans l'école française de cette époque. Il y en a, surtout les filles, qui, ne pouvant pas tenir dans cet environnement impitoyable, arrêtent leur scolarité. L'héroïne, même si elle est giflée et vit dans la terreur comme tous les autres, n'est pas autant physiquement abusée que ses camarades. Pour

reprendre ses propos : « Dieu me préserva de ces tortures, je fus la seule » (BUGUL, 2009 : 192). D'ailleurs, *Le Baobab fou* demeure le seul roman bugulien qui évoque la violence physique à l'école : *De l'autre côté du regard* et *Mes hommes à moi* mentionnent seulement qu'un instituteur faisait très peur à la protagoniste. Cet environnement hostile ne transforme pas Ken en une personne violente envers les autres. Au contraire, il renforce ses comportements auto-destructifs ; enfant, l'héroïne apprend que le monde est hostile et que personne ne viendra à son secours.

L'école coloniale devient donc une autre source de traumatisme dans la vie de l'héroïne bugulienne. Ken en parle ainsi : « L'Afrique m'appelait à elle par ses élans, ses instants de poésie et ses rites. Mais je tenais bon le lien avec les valeurs apportées par la colonisation. Je ne pouvais plus retourner sur mes pas, ni même jeter un coup d'œil en arrière » (BUGUL, 2009 : 175). La protagoniste ne peut qu'avancer vers un futur incertain, en recherchant continuellement la sécurité et l'amour.

* * *

Le manque d'enracinement dans la société d'origine et cette « épidermisation de l'infériorité », pour utiliser l'expression de FANON (1952 : 8), constituent pour l'héroïne bugulienne la source d'une dissonance cognitive profonde. Déjà au Sénégal, son pays natal, elle se sent comme une étrangère, isolée et incomprise. À ce propos, Ken du *Baobab fou* constate : « Chez moi, cela m'avait manqué toute ma vie » (BUGUL, 2009 : 96). Le seul moment où la protagoniste revient aux valeurs traditionnelles constitue son union avec le Serigne. Cependant, cette période ne met pas fin à son errance : c'est seulement une tentative de rentrer à la maison. Dans le chapitre suivant, le dernier de la présente étude, nous analyserons donc le parcours de l'héroïne à l'émigration qui, au lieu d'apporter une réponse à tous ses espoirs, a un effet dévastateur sur son psychisme.

Protagoniste bugulienne émigrée

Pour l'héroïne bugulienne, l'émigration n'est pas un événement singulier : elle part en Europe et revient plusieurs fois au Sénégal, puis, après la mort du Serigne, elle vit également dans d'autres pays africains. Son émigration en Occident demeure pourtant un sujet complexe. À ce propos, Ayo A. COLY note : « Ken Bugul does not view her journeys to Europe as temporary or cyclical movements, along the lines of an immigration, exile, or expatriation. Her relocations are meant to be permanent settlements »¹ (2010 : 12). Comme nous le verrons, cette tentative de permanence n'est pas réussie. Les deux premiers romans témoignent de ses efforts de renaître dans la culture occidentale et avec une nouvelle identité, tandis que le retour en Afrique est à chaque fois une conséquence de circonstances insupportables. En analysant *Le Baobab fou*, COLY remarque : « Ken Bugul does not choose to return to Africa, nor does she choose Africa as a home. She is instead assigned Africa as home by Europe »² (2010 : 15). Le thème de l'émigration en Occident, traumatique pour la jeune protagoniste, revient dans *Mes hommes à moi*, cette fois-ci abordé de la perspective de l'héroïne âgée de soixante ans.

¹ Ken Bugul ne considère pas ses voyages en Europe comme des mouvements temporaires ou cycliques, au sens de l'immigration, de l'exile ou de l'expatriation. Ses déménagements sont censés être des installations permanentes [trad. A.S.].

² Ken Bugul ne choisit pas de retourner en Afrique, elle ne choisit pas non plus l'Afrique pour sa maison. Elle se voit plutôt assigner l'Afrique comme maison par l'Europe [trad. A.S.]

En ce qui concerne l'émigration dans d'autres pays africains, surtout au Bénin, ce sujet demeure beaucoup moins étudié par la critique. Dans *De l'autre côté du regard* et *Cacophonie*, l'héroïne essaie de s'adapter à des cultures qui ne sont pas siennes pour des raisons familiales. Ci-dessous, nous examinons les mêmes aspects que dans le chapitre précédent, à savoir la famille, les relations intimes et l'individu dans la société, afin de démontrer le parcours identitaire de la protagoniste. Les traumatismes d'enfance, toujours présents, déterminent plusieurs de ses choix, puisque l'héroïne bugulienne – une « Autre » éternelle – reste toujours à la recherche des rapports humains, tout en évitant l'intimité.

1. Famille

Les relations familiales, déjà fragiles au Sénégal, s'affaiblissent encore avec chaque départ de la protagoniste. En Europe, les souvenirs du pays natal mythologisé deviennent un soutien pendant les moments difficiles, mais la solitude de l'héroïne persiste. Nous tâcherons de montrer que la famille d'origine et les traumatismes vécus durant l'enfance sont toujours mis en évidence dans le romanesque bugulien, tandis que son rôle en tant que femme et épouse reste à l'arrière-plan. Le présent chapitre montrera également que le parcours identitaire de la protagoniste n'est pas linéaire, mais plutôt cyclique : les mêmes motifs reviennent à maintes reprises, cette fois-ci dans le contexte d'émigration. Tout d'abord, nous analyserons donc comment le cadre familial originel change quand l'héroïne part à l'étranger. En second lieu, nous étudierons la protagoniste bugulienne dans ses rôles nouveaux, à savoir ceux de mère et d'épouse, afin de déterminer à quel point elle évolue à travers les romans à caractère autofictif.

1.1. Héroïne en tant que fille

Dans *Le Baobab fou*, nous retrouvons Ken : une jeune fille de vingt ans, effrayée, mais pleine d'espoir. Éduquée à l'école coloniale, elle a hâte de partir vers « le Nord des rêves, le Nord des illusions, le Nord des allusions, le Nord référentiel, le Nord Terre promise » (BUGUL, 2009 : 39). Comme le constate Ayo A. COLY : « Colonial education fills the void created by the absence of a nurturing and socializing family structure and launches the young Ken Bugul on a quest for home that takes her to Belgium »³ (2010 : 3). Ce n'est pas la bourse ni les études qui sont importantes pour l'héroïne : elle cherche à appartenir, à s'identifier enfin à une société et à retrouver son « chez soi ».

Par le manque de repères affectifs, les adieux que Ken fait à sa famille éveillent chez elle des émotions intenses et troublantes. Le père demeure toujours un personnage fascinant, mais distant, malgré sa gentillesse. La protagoniste explique ainsi le manque de communication entre eux :

Je voulais parler avec lui avant mon départ, mais je ne savais pas par quel bout commencer, ni même exactement ce que je voulais dire. J'avais l'habitude de lui poser des questions : « pourquoi ceci, pourquoi cela, pourquoi ainsi, je ne comprends pas... » Le plus souvent il me répondait par un rire ou un sourire. Ce n'était pas ce que je cherchais, mais que pouvais-je dire à un homme qu'on disait être père et que je n'avais jamais appelé père ? (BUGUL, 2009 : 42)

Ce blocage dans la communication constitue une source de grande tristesse de Ken, d'autant plus que le père prétend qu'ils ne se reverront plus dans ce monde et qu'il ne tiendra jamais un enfant de l'héroïne dans ses bras. La protagoniste avoue : « J'avais le cœur

³ L'éducation coloniale comble le vide créé par l'absence d'une structure familiale affective et socialisante, et lance la jeune Ken Bugul dans la recherche d'une maison, ce qui la mène en Belgique [trad. A.S.].

serré en entendant ces mots. Je lui promis de revenir très vite, de le retrouver et peut-être de lui mettre dans les bras un enfant, mon enfant. C'était vrai et sincère, mais je n'étais pas sûre que cela se ferait » (BUGUL, 2009 : 43-44). Ken essaie donc de combler ce vide affectif en parlant comme une femme traditionnelle qu'elle n'est pas et qu'elle ne veut aucunement devenir à ce moment-là. Ses propos indiquent le sentiment de culpabilité, éprouvé devant ce père idéalisé et si lointain. Étonnamment, les prédictions du père deviennent réalité, puisqu'il meurt quelques mois après le départ de Ken. C'est alors que l'héroïne ressent le plus fort le manque d'intimité entre eux :

Je pleurai la perte d'un homme extraordinaire, mais pas celle d'un père. Je n'avais jamais éprouvé de sentiment de fille à père avec cet homme généreux, bon, intelligent, disponible. Je l'admirais surtout pour sa disponibilité, que seules l'humilité et la générosité engendraient. Ce qui m'avait fait pleurer, c'était le fait qu'on me disait orpheline de père, moi qui n'avais jamais eu le sentiment d'avoir un père. Perdre un père que je n'avais pas eu. C'était cela qui m'avait fait pleurer. Le seul qu'on disait être mon père n'était plus (BUGUL, 2009 : 111-112).

Cet événement marque le début de la quête du père qui reste toujours dans la mémoire de l'héroïne comme quelqu'un de parfait, mais distant. Elle ne se rend pas au Sénégal pour assister à son enterrement et, au milieu de toutes les épreuves vécues en Belgique, elle n'a pas non plus l'occasion de faire son deuil. Les besoins insouvis liés au père reviendront plus tard à la surface, comme nous l'avons déjà vu dans le cas du mariage avec le Serigne. Ce sentiment de manque du père apparaît aussi dans *Mes hommes à moi*, où Dior constate : « J'étais partie ainsi en emportant dans mes mains le lien indélébile avec mon père » (BUGUL, 2008 : 202).

Quant aux adieux avec sa mère, ils mettent la protagoniste dans un état émotionnel bien différent. Ken écoute tous les avertissements : de ne pas beaucoup parler, ni beaucoup circuler, ni de

faire beaucoup de connaissances, s'occuper seulement de ses études. Pourtant, elle ne fait pas trop attention aux conseils de sa mère :

Je ne pensais pas à mes études.

C'était le pays des Blancs qui m'intéressait.

« Fais attention aux gens de ces pays-là. »

« D'accord », disais-je ; j'étais presque énervée qu'elle me tienne de tels propos, mais c'était la mère et je voulais comprendre, seulement j'avais si hâte de partir que je ne voulais rien entendre (BUGUL, 2009 : 44).

La dernière phrase, longue et chaotique, traduit l'attitude anxieuse et ambivalente de Ken, qui ne pense qu'à se redéfinir dans un autre environnement. À ce propos, EDWARDS note : « Ken understands colonial schooling and the colonial values to be a solution to her original alienation from the Mother, and hopes that the non-African will distance her from everything that the Mother represents »⁴ (2009 : 211). Néanmoins, une fois arrivée en Europe, la protagoniste mythologise son pays d'origine qui lui manque. Pendant sa première nuit à Bruxelles, elle se rappelle avec nostalgie : « Oh, comme les chambres étaient chaudes, vivantes, rassurantes, humaines en Afrique ! Tout le monde est là. [...] La sœur est là, la mère est là, les animaux domestiques ne sont pas loin. C'est magnifique quand tout dort ensemble » (BUGUL, 2009 : 50). Dans de tels instants, Ken oublie les moments difficiles qu'elle a vécus au Sénégal et désire fortement y retourner.

Ainsi, depuis son premier départ en Belgique, la protagoniste reste dans un état d'ambivalence. Si pendant toute son adolescence elle a rêvé de la « Terre promise » occidentale en rejetant l'Afrique, elle tient maintenant des propos négritudiens et nostalgiques sur sa patrie. L'héroïne est incapable de s'intégrer au monde occidental et son contact avec sa famille s'affaiblit davantage. En se rappelant ses

⁴ Ken comprend l'enseignement colonial et les valeurs coloniales comme une solution à sa séparation originelle de la Mère, et elle espère que ce qui est non-africain l'éloignera de tout ce que la Mère représente [trad. A.S.].

adieux avec le père et sa première tentative d'émigrer, Dior avoue : « Durant cette période, les relations avec les miens furent très restreintes, pour ne pas dire presque inexistantes. J'étais dans un monde tellement étrange, que je ne pouvais en parler à personne » (BUGUL, 2009 : 202). C'est également le cas de Marie de *Cendres et Braises*, qui part à Paris avec son compagnon français. Quand l'héroïne accompagne Y. allant au Sénégal pour son travail, elle ne contacte pas du tout sa famille. Pour reprendre ses propos : « Si la Mère savait que j'étais au pays en compagnie d'un homme, un Blanc, un concubin... Je n'avais jamais parlé de Y. à la famille. En réalité je n'osais pas » (BUGUL, 1994 : 68). Elle avoue encore : « J'avais perdu tout contact avec la famille là-bas dans mon pays. Je ne voulais même pas penser à elle. Je n'en avais pas les moyens affectifs » (BUGUL, 1994 : 91). La protagoniste est isolée en tant que femme maltraitée, mais aussi pour une raison éternelle, à savoir le manque de repères familiaux. Ce même motif revient dans *De l'autre côté du regard* où Marie culpabilise les siens pour son mal-être :

Je suis si loin des miens, mais ce n'est pas ma faute.

Personne ne m'avait rien dit quand j'ai perdu ma mère pour la dernière fois.

Personne ne m'avait retenu quand je disais que je voulais partir.

Personne ne m'avait retenu quand j'avais décidé d'aller vivre ailleurs (BUGUL, 2003 : 161-163).

Ce rejet de la responsabilité sur les autres a été remarqué par Ayo A. COLY (2010 : 33-35) qui parle de l'influence exagérée de la mère dans les trois premiers romans buguliens. Chaque image choquante dans *Le Baobab fou* – l'avortement, la prise des drogues, la prostitution – s'accompagne de l'évocation de la mère et des lamentations de l'enfant abandonnée. Comme l'observe COLY : « When she recounts her prostitution, she skillfully invokes the Senegalese concept of "ligeey u ndey," which literally translates as "mother's work," meaning that the good or bad fortune of children is contingent on

their mother's good or bad performance of her wifely duties. With the maternal figure thus being responsible for the destiny of her children, Ken Bugul is able to find within her own cultural context the very tools that allow her to tell her ideologically incorrect story of home and exile »⁵ (2010 : 33). Ainsi, toutes les décisions de l'héroïne ont un rapport avec ses traumatismes originels et avec sa famille. Quand elle pousse un client dans l'escalier dans un acte de désespoir, elle s'exclame : « Qu'avais-je fait ? *Qu'avait-fait la mère ?* » (BUGUL, 2009 : 220) L'abandon devient l'explication de tous les maux, tous les problèmes et toute la souffrance de la protagoniste, qui choisit souvent de justifier de cette manière ses choix. EDWARDS rappelle : « Where Ken Bugul is concerned, all roads lead to the Mother »⁶ (2009 : 221).

Cette observation demeure vraie également pour les romans postérieurs à caractère autofictif. Dans *Mes hommes à moi*, Dior avoue à Gérard, un homme rencontré dans un bar : « Mais quand j'y repense, j'ai l'impression que les souvenirs vivent avec nous dans le présent. Je ne peux pas en faire abstraction. Donc, je ne peux pas tirer de leçons des expériences. Sinon la vie, enfin ma vie, serait différente » (BUGUL, 2008 : 186–187). Avant cette confession, l'héroïne raconte à Gérard l'histoire de sa vie, en soulignant l'importance du manque de repères familiaux.

Cacophonie, le dernier des romans buguliens publiés⁷, est, lui aussi, saturé de ces mêmes motifs, dont la répétition constante semble presque obsessionnelle. Sali, coincée dans la maison jaune

⁵ Quand elle parle de sa prostitution, elle évoque habilement le concept sénégalais de « *ligeey u ndey* », qui se traduit littéralement comme « le travail de la mère », signifiant que la chance ou la malchance des enfants est conditionnée par une bonne ou mauvaise exécution de ses devoirs de femme. Avec la figure maternelle ainsi responsable du destin de ses enfants, Ken Bugul est capable de trouver, au sein de son propre contexte culturel, des outils adéquats qui lui permettent de raconter son histoire idéologiquement incorrecte de la maison et de l'exil [trad. A.S.].

⁶ Quand il s'agit de Ken Bugul, tous les chemins mènent à la Mère [trad. A.S.].

⁷ Situation de 2020.

et rejetée sans explication par sa belle-famille, revient à ses traumatismes quand elle envisage de revenir au Sénégal :

Pour le retour à ses racines, elle avait fait une tentative qui avait échoué. Elle n'avait pas pu faire face aux attentes de ceux qu'elle retrouvait. L'accueil avait été froid. [...] Les siens ne voulaient pas d'elle, parce que son retour n'en était pas un. Elle n'était pas retournée, elle était venue panser des plaies. L'histoire s'était répétée (BUGUL, 2014 : 12).

Après le passage cité, tout est décrit encore une fois : l'abandon, le père âgé, le manque d'enracinement. Selon Sali, « la rupture là-bas » est à l'origine du jeu qu'elle mène avec tout le monde. Le fragment évoqué ci-dessus démontre que les blessures intérieures ne sont toujours pas cicatrisées : rejetée par sa belle-famille, Sali devient à nouveau Ken Bugul – celle dont personne ne veut. Cette expérience la fait penser à l'abandon maternel :

Elle avait toujours peur d'être rejetée, depuis la rupture là-bas, au moment des adieux de la mère, devant le portail de la demeure qu'elle aurait voulue familiale, face au grand arbre solitaire. [...] Elle était épuisée d'avoir ainsi passé la plus grande partie de sa vie à perdre pied ; et pour se relever, cela prenait du temps, même si elle y parvenait. Cette fois-ci, elle doutait de ses capacités. Sali n'avait plus autant de force physique et mentale et, avec sa belle famille, elle avait relâché la vigilance dès qu'elle avait trouvé ce qu'elle cherchait depuis si longtemps, un « canari en terre cuite », sur lequel se poser pour mettre fin à son errance. Hélas ! (BUGUL, 2014 : 25)

L'expression utilisée par Sali dans la dernière phrase se réfère à deux dictons sénégalais, cités aussi dans le roman : « Si tu descends de ton canari en terre cuite pour monter sur celui d'autrui, tu trouveras ce dernier assis dessus » et « Si tu descends de ton canari en terre cuite, tout canari sur lequel tu voudras t'asseoir se brisera » (BUGUL, 2014 : 31). Certes, la tradition exige que la femme reste à la maison, auprès de son mari et de ses enfants : le foyer doit être

fondé et protégé à tout prix. Sali a choisi un autre destin, qui ne lui a apporté ni épanouissement, ni bonheur. L'héroïne, âgée déjà de soixante-six ans et vivant au Bénin, se lamente toujours qu'elle n'ait pas de « chez elle ». Pour un lecteur connaissant toute l'œuvre romanesque de Bugul, ces plaintes incessantes semblent excessives, puisque Sali agit de la même façon que Ken du *Baobab fou*, Marie de *Cendres et Braises* et Dior de *Mes hommes à moi*. Pourtant, l'héroïne du dernier roman s'avère plus consciente :

Pourquoi voulait-elle vivre en martyr, en ramenant tout au départ de la mère, au père qui avait quatre-vingt-cinq ans à sa naissance et qui, les yeux fermés, s'évadait vers les sphères célestes, à une demeure familiale éclatée à sa naissance, à une grand-mère qui ne lui avait jamais parlé et qui avait cent ans de plus qu'elle ? (BUGUL, 2014 : 105)

La narration à la troisième personne introduit déjà une certaine distance par rapport aux événements évoqués. De surcroît, Sali se pose elle-même la question et se définit comme « une victime consentante » (BUGUL, 2014 : 79). Nous remarquons donc l'évolution de la protagoniste, d'autant plus que le roman se termine par la libération de Sali, examinée déjà dans la première partie de notre étude. Pourtant, nous hésitons à parler de la transformation totale de l'héroïne. Même si dans *De l'autre côté du regard*, Marie trouve apparemment la paix en parlant avec sa mère défunte, les traumatismes anciens reviennent dans les textes postérieurs. Les propos de Dior, qui évoque le Serigne et puis conclut : « J'avais perdu ma mère sans avoir pu parler avec elle de tout cela » (BUGUL, 2008 : 215), démontrent que le traumatisme originel est toujours exploité dans les romans buguliens. De même, nous pouvons nous douter que le roman suivant à caractère autofictif abordera encore une fois ce sujet. La relation de l'héroïne bugulienne avec sa propre famille, déjà difficile au Sénégal, demeure une source de souffrance pour toujours. En étudiant le concept d'étrangeté, Julia KRISTEVA note : « [I]ncompris d'une mère aimée et cependant distraite, discrète ou

préoccupée, l'exilé est étranger à sa mère. Il ne l'appelle pas, ne lui demande rien. Orgueilleux, il s'attache fièrement à ce qui lui manque, à l'absence, à quelque symbole. L'étranger serait l'enfant d'un père dont l'existence ne fait aucun doute, mais dont la présence ne le retient pas. Le rejet d'un côté, l'inaccessible de l'autre : si l'on a la force de ne pas y succomber, il reste à chercher un chemin. Rivé à cet ailleurs aussi sûr qu'inabordable, l'étranger est prêt à fuir. Aucun obstacle ne l'arrête, et toutes les souffrances, toutes les insultes, tous les rejets lui sont indifférents dans la quête de ce territoire invisible et promis, de ce pays qui n'existe pas mais qu'il porte dans son rêve, et qu'il faut bien appeler un au-delà » (1988 : 14). L'héroïne bugulienne s'avère donc être une étrangère archétypale : une fois émigrée, elle ne peut jamais revenir et s'adapter entièrement à sa société d'origine.

1.2. Héroïne en tant que mère et épouse

Le retour constant vers la mère et la famille d'origine contraste avec la façon dont l'auteure décrit sa famille. Dans le chapitre consacré à l'étrange bugulien, nous avons parlé de Muñ : le personnage qui vient rue Félix-Faure pour trouver l'homme lépreux – un faux marabout. Ce motif a ses racines dans la vie personnelle de l'auteure : pendant l'entretien avec Julien LE GROS, elle parle d'un « faux gourou » qui a failli l'entraîner dans des pseudo-rituels (cf. LE GROS, 2015 : s.p.). Identifier le personnage de Muñ à la fille de l'auteure et le personnage de la mère à Ken Bugul aurait été une exagération, mais il est vrai que le roman en question demeure le seul où la relation mère-fille est abordée d'une perspective différente. Dans tous les textes buguliens à caractère autofictif, la protagoniste se trouve toujours en position de fille : la mère est celle qui l'a abandonnée pendant l'enfance. Même quand dans *De l'autre côté du regard*, *Mes hommes à moi* et *Cacophonie* l'héroïne évoque sa propre fille,

cette dernière reste à l'arrière-plan. Pareillement, son second mari, à savoir le médecin béninois, s'avère être un personnage beaucoup moins important que le père, le frère ou le Serigne.

Après son premier départ du Sénégal, l'héroïne bugulienne n'est pas prête à être mère. Arrivée en Belgique, Ken du *Baobab fou* tombe vite enceinte. Même si son copain, Louis, veut l'épouser et garder l'enfant, la protagoniste se rend compte qu'elle n'est pas capable de tenir la promesse donnée au père de lui mettre dans les bras son enfant. Ken avoue : « Pour moi, il n'en était pas question. J'avais quitté l'Afrique depuis à peine trois mois. Comment pourrais-je y retourner avec une grossesse et un mari blanc ? » (BUGUL, 2009 : 76). Puisque son objectif était de rester en Occident et de retrouver son identité, le mariage et la maternité constitueraient un échec. Comme pendant toute sa vie dans l'émigration, l'héroïne évoque sa mère dans les moments difficiles. Elle dit : « Là-bas, si j'y étais restée, comme avant la perle d'ambre dans l'oreille, je n'aurais jamais eu à subir un avortement » (BUGUL, 2009 : 77).

Pourtant, la protagoniste bugulienne veut devenir mère. Elle revient à ce sujet dans *Cendres et Braises*. En parlant d'Y., son compagnon violent, elle constate : « J'étais une femme s'arrangeant de la vie avec un homme qui ne voulait pas d'enfant avec elle, dont elle était la maîtresse et la cause de son ménage brisé » (BUGUL, 1994 : 127). Bien que cela soit le seul endroit dans le roman où Marie parle du désir d'avoir un enfant avec Y., cette phrase demeure très significative si nous l'interprétons dans un contexte plus large. Y. est raciste : il interdit à Marie de passer du temps avec ses amis noirs, il l'injurie chaque fois qu'il la bat, il l'oblige à s'habiller conformément aux canons de la beauté occidentale. Puisqu'il est avec une femme noire et qu'il la déteste en même temps, il n'acceptera jamais d'avoir avec elle un enfant métis. L'attitude d'Y. rappelle le comportement des maîtres d'esclaves et le silence de Marie sur ce sujet traduit son profond abattement. Sa soumission totale à cet homme et sa hâte à faire partie du monde « blanc » causent le refoulement du désir

d'avoir un enfant. Quant à *Riwan ou le Chemin de sable*, ce sujet n'apparaît point : c'est l'héroïne qui cherche sa mère et son père de substitution auprès du Serigne.

Pour la première fois l'enfant de la protagoniste bugulienne apparaît dans *De l'autre côté du regard*. Le roman s'ouvre par une dédicace : « À ma fille Yasmina Ndella Biléoma pour qui j'ai écrit cette histoire de ma famille », suivie d'une seconde : « Aux miens, qu'ils me pardonnent ! ». C'est dans ce roman que l'héroïne décrit en détail la naissance de son bébé au Congo-Brazzaville. Quand la fille est née, les traumatismes resurgissent :

J'avais essayé de me reconstruire une vie ailleurs.
Depuis la mort de ma mère.
Une vie où je ne pouvais pas dire que j'étais comblée.
Une vie où je ne pouvais pas dire que j'étais malheureuse.
Dans cette vie ailleurs, j'avais un enfant.
Un enfant à moi pour la première fois de ma vie.
Un enfant que ma mère n'avait jamais vu.
Un enfant né deux ans après sa mort. Un enfant dont ma tante, l'unique sœur de ma mère, doutait qu'il soit le mien (BUGUL, 2003 : 525-529).

Le passage cité est aussi suivi d'une description du vide affectif que l'héroïne ressent à cause de sa mère. Cette description de sa « vie ailleurs », loin des siens, traduit son manque de certitude et d'enthousiasme. Quand elle tombe enceinte d'un homme étranger et vivant bien loin d'elle, Marie a déjà une quarantaine, travaille dans une O.N.G. et voyage souvent. La grossesse est pour elle inattendue et surprenante :

Je pleurais en pensant à ma mère.
Je pleurais en pensant à moi-même.
Je pleurais parce que j'allais avoir un enfant.
Combien de fois j'avais secrètement désiré un enfant !
J'avais toujours fait semblant d'être une femme moderne et émancipée.
Une femme qui pouvait vivre sans enfant.

Je pensais qu'il fallait seulement que je m'épanouisse en tant qu'être humain ! (BUGUL, 2003 : 2787-2790)

Marie est submergée par des émotions diverses : la peur, la tristesse, la joie. L'héroïne décide de garder l'enfant et depuis, elle ne se sent plus seule. Comme elle l'explique : « J'avais l'impression que ma vie pouvait avoir un sens ! » (BUGUL, 2003 : 2815). L'enfant est né par césarienne à Brazzaville, loin de la famille et du Sénégal. Pendant le premier contact avec le bébé, quand sa fille commence à téter son sein, l'héroïne éprouve une « jouissance pure, totale » (BUGUL, 2003 : 2866). Après ses propres expériences d'enfant qui n'a pas assez tété sa mère, elle se sent vraiment heureuse en s'occupant de son bébé. Ce même sentiment est évoqué dans *Mes hommes à moi*, où Dior confesse : « En ce qui me concernait, je n'avais connu le bonheur qu'en dansant le tango et quand j'avais tenu mon enfant dans mes bras à sa naissance » (BUGUL, 2008 : 220). D'ailleurs, l'enfant n'est mentionnée que deux fois encore dans le roman, et toujours très brièvement : Dior se concentre sur sa propre histoire et les « deux hommes de sa vie ».

Le personnage de la fille ne revient que dans *Cacophonie*. Sali, veuve dans un pays étranger, se réjouit d'un statut exceptionnel dans sa belle-famille en raison du « sang de son enfant » (BUGUL, 2014 : 19). D'abord, la protagoniste est acceptée et protégée grâce à sa fille – moitié Sénégalaise, moitié Béninoise. Après, quand la belle-famille la rejette, sa belle-sœur se sert de l'enfant pour l'humilier :

Cette dernière trouva une autre arme pour abattre Sali. Elle allait passer par sa fille, l'unique enfant que Sali avait eue avec son défunt mari et qui, jeune encore, vivait avec elle. Elle l'accusa de vol, racontant partout qu'elle avait des mauvaises fréquentations ; elle l'humilia dans son lit et la traîna dehors, par un matin pluvieux, menaçant de l'emmener à la police, en l'absence de Sali, sous l'œil d'un gardien impuissant :

« C'est la famille, on ne peut rien faire. »

« Les enfants sont leur propriété. »

Sali n'avait pas réagi, mais elle comprit que désormais, elle n'allait plus en finir avec ses problèmes (BUGUL, 2014 : 28).

Ainsi, la fille de Sali appartient en quelque sorte à la famille du défunt mari. Le manque de réaction de l'héroïne traduit son impuissance face aux coutumes d'une société étrangère. De surcroît, nous pouvons nous douter que l'héroïne ne veut pas priver son enfant de ces repères affectifs qui lui ont manqués pendant toute sa vie. Tout de même, plus tard, Sali regrette de ne pas l'avoir envoyée au Sénégal, chez la famille de son frère qui l'avait d'ailleurs suggéré. Le leitmotiv des traumatismes originaux revient alors encore une fois – et certainement pas la dernière :

Sali avait hésité : pensant toujours à ce qu'elle avait connu avec sa mère, elle voulait éviter la séparation avec sa fille. Aujourd'hui, elle le regrette amèrement et en voulait à son frère fragile de n'avoir pas insisté. Lui, faisait seulement des propositions mais ne forçait personne et, surtout, il avait toujours pensé que Sali savait ce qu'elle faisait. Il se trompait lourdement. Tout ce qu'elle savait faire, c'était se battre, seule, pour s'en sortir mais elle ne savait pas gérer les conflits affectifs. Il ignorait que, toute petite, quand leur mère ne lui avait pas ouvert ses bras pour qu'elle s'y blottisse, Sali avait tant eu besoin de lui. Il ne s'en était pas rendu compte (BUGUL, 2014 : 91).

Dans l'entretien avec Ngoundji DIENG, l'écrivaine avoue qu'elle ne voulait pas ramener sa fille au Sénégal, puisqu'elle y serait traitée de *niack*⁸ (cf. 2013 : s.p.). Or, dans le roman analysé, l'attention du lecteur est de nouveau dirigée vers l'état affectif de la protagoniste. La rancune envers le frère resurgit de la même façon que les émotions négatives envers la mère. Nous sommes entièrement d'accord avec

⁸ Terme d'origine wolof, souvent employé dans un sens péjoratif envers les Africains non-sénégalais. Dans l'entretien cité, l'écrivaine s'oppose catégoriquement à l'image commune du Sénégal « pays de la Téranga », donc de l'hospitalité.

Christian АННОВ qui prétend qu'il « ne serait pas tout à fait faux de lire ou de considérer tous les romans que Ken Bugul a publiés après *Le Baobab fou* comme un renouvellement ou une réécriture de ceux qui les ont précédés » (2017 : 26). La relation de la protagoniste avec sa fille devient un outil pour démontrer encore une fois, mais dans une autre perspective, les sentiments de l'héroïne bugulienne qui n'est toujours pas sortie émotionnellement de sa maison familiale. Cela peut être également la raison pour laquelle la fille n'apparaît que quelques fois dans tout le romanesque bugulien. Dans l'introduction de *Women Taking Risks in Contemporary Autobiographical Narratives*, les auteurs notent : « For female writers risk is intrinsic to their act of writing autobiographically. Feelings of anxiety, fear, shame, pain and alienation, often surface when a woman decides to write an autobiographical account. Sometimes female authors publicly expose their uneasiness, some other times those feelings are imbedded in their narratives »⁹ (ROCCA, REEDS, 2013 : 2). Puisque l'écriture bugulienne consiste en grande partie à réécrire les traumatismes de l'auteure et à les exposer au lecteur, nous pouvons nous douter que la relation avec sa fille ne fait pas partie de ces expériences.

En ce qui concerne le mariage, ce sujet reste inextricablement lié avec celui de la maternité. Marie se met en couple avec un gynécologue béninois rencontré à Marrakech et tombe enceinte. Le lecteur n'apprend jamais le prénom de cet homme. Ce même personnage apparaît dans *De l'autre côté du regard* et dans *Mes hommes à moi*, mais c'est seulement dans *Cacophonie* que les nuances de sa relation avec la protagoniste sont mises en avant. Pendant longtemps, le couple ne vit pas ensemble : Sali ne vient s'installer au Bénin que six

⁹ Pour les écrivaines, le risque est intrinsèque à leur acte d'écriture autobiographique. Les sentiments d'anxiété, de peur, de honte, de douleur et d'aliénation resurgissent souvent quand une femme décide d'écrire une histoire autobiographique. Parfois, les écrivaines exposent publiquement leur malaise. D'autres fois, ces sentiments-là sont intégrés à leurs récits [trad. A.S.].

mois avant la mort de son conjoint, quand leur fille a déjà quatre ans. Le couple se marie la veille de la mort de l'homme :

C'est seulement avant son décès qu'ils s'étaient mariés religieusement et légalement, rapidement, un jour, devant deux témoins et un officier d'état civil sur la terrasse arrière, celle qui donnait sur l'arbre du voyageur. [...] Ils s'étaient mariés devant la mort, témoin invisible mais présent (BUGUL, 2014 : 152).

C'est la raison pour laquelle Sali reste dans la maison jaune : sa belle-famille dit à toutes les autres femmes qui ont les enfants avec le défunt que l'héroïne est son épouse légitime et a tous les droits à la propriété. Le mari meurt d'un cancer ; cependant, son décès a également un côté mystérieux :

Ce n'était pas une mort naturelle. Il avait, paraît-il, été empoisonné, par une dame qu'il prenait en stop devant le pont qui surplombait la lagune, en direction de la capitale. Le stop était devenu un rendez-vous que le mari s'arrangeait pour ne pas rater. Peu à peu, une relation s'était établie entre eux et certains soirs, elle venait furtivement le retrouver chez lui. Un jour, il lui avait demandé de s'installer dans la maison jaune et elle avait accepté. [...] À l'époque, Sali se trouvait dans le pays voisin tout proche, mais les relations entre eux étaient tendues sans qu'elle ne sache pourquoi. Il l'avait déclarée *persona non grata* dans la petite ville ocre et avait installé chez lui l'autostoppeuse (BUGUL, 2014 : 145).

Le passage cité ci-dessus révèle que la relation entre la protagoniste et son mari béninois est plutôt froide : il n'a pas beaucoup à voir avec l'homme idéal si longtemps recherché. Pendant les six derniers mois de sa vie, le mari ressemble de plus en plus au père de l'héroïne : il devient fragile, affaibli et il faut s'occuper de lui. En même temps, il demeure distant. Sali finit par ne pas avoir connu le mariage au sens « occidental », puisque ni elle, ni son mari n'étaient vraiment engagés dans la relation :

En faisant l'expérience d'accompagner quelqu'un qui voyait la mort venir, Sali avait découvert qu'être avec quelqu'un n'était pas impossible, mais là, l'un allait mourir et l'autre allait lui survivre, peut-être... Pour tenir dans une vie à deux, il fallait que l'un dépendit de l'autre, d'une manière ou d'une autre, affective, matérielle, sociale, intellectuelle ou spirituelle (BUGUL, 2014 : 152).

Les doutes exprimés par Sali dans le fragment cité prouvent qu'elle hésiterait à vivre longtemps avec quelqu'un : son mariage ne dure qu'une journée et a lieu dans des circonstances exceptionnelles. Or, plus tard, le mari revenant s'intègre à la vie quotidienne de l'héroïne, ce que nous avons déjà analysé dans le chapitre consacré au merveilleux. Si nous comparons cette dynamique avec la relation que la protagoniste entretient avec sa mère, il devient clair que l'héroïne bugulienne fuit l'intimité qu'elle prétend constamment rechercher. Elle s'entend mieux avec la voix de sa mère défunte qu'avec sa mère vivante ; de même, elle vit avec son mari revenant, mais elle ne se voit pas cohabiter avec un homme en chair et en os. Qui plus est, en ce qui concerne le mari, son rôle ne semble pas très significatif dans la vie de la protagoniste : à aucun moment elle ne parle des sentiments qu'elle éprouve pour lui. Ainsi, à la différence de son union avec le Serigne, son second mariage ne constitue pas une révolution. Il est donc justifié de conclure que le fait d'avoir sa propre famille ne met pas fin à la solitude ni au vide affectif ressenti par la protagoniste.

2. Relations intimes

Outre sa relation avec le médecin béninois, l'héroïne bugulienne, une fois émigrée, n'a pas d'autres rapports avec des hommes africains. Le présent sous-chapitre portera donc sur ses expériences en Belgique et en France, où la protagoniste essaie de se former une nouvelle identité. Le jeu de la séduction et les recherches d'un

homme admirable continuent, mais cette fois-ci les relations intimes s'avèrent beaucoup plus traumatisantes. Au lieu de s'amuser avec les conventions traditionnelles et de séduire les garçons, la protagoniste joue maintenant avec l'Occident, en s'adaptant à une réalité inattendue. Nous étudierons les mécanismes qu'elle emploie pour être acceptée par les hommes, en commençant par le jeu de la séduction dans *Le Baobab fou* et *Mes hommes à moi* et par la violence domestique dont elle est victime dans *Cendres et Braises* finissant.

2.1. Jeu de l'Occident

Comme nous l'avons mentionné auparavant, le premier contact de l'héroïne bugulienne avec l'Occident s'avère traumatisant. Cela se voit, entre autres, dans ses relations intimes. Le chapitre précédent a démontré le manque de sentiments de la protagoniste pour les hommes qu'elle séduit. En Occident, ce jeu continue et devient de plus en plus dangereux : l'héroïne entre dans une spirale autodes-tructrice, en s'exonérant de toute responsabilité de ses actions et en rendant la mère responsable de tous ses maux. Pour reprendre les propos de Ken :

Qui étais-je ? Comment étais-je ? Quel jeu jouais-je ? Je n'étais consciente de rien. Que voulait dire s'assumer quand l'être ne s'était pas accepté et édifié ? Je voulais vivre, sans appréhension, sans savoir. Vivre l'instinct dont je n'avais aucune conscience, aucun contrôle. L'instinct sauvage né dans la fumée du train qui avait emporté ma mère ! Comme la bête traquée qui se jetait dans le piège tendu par des chasseurs, je cherchais une issue en étouffant des élans naturels (BUGUL, 2009 : 103).

Ainsi, la jeune protagoniste émigrée en Belgique n'a qu'un seul but : vivre, se défouler, se retrouver. Elle semble correspondre au constat de KRISTEVA que « l'étranger n'a pas de soi. Tout juste une assurance vide, sans valeur, qui axe ses possibilités d'être constam-

ment autre, au gré des autres et des circonstances » (1988 : 19). Pourtant, malgré ses affirmations citées ci-dessus, elle s'avère bien consciente de ses motifs et de ses actions, et cette lucidité est encore plus visible chez Dior. Comme nous tâcherons de le démontrer, les relations intimes de la protagoniste bugulienne reproduisent toujours le même schéma : soit elle séduit les hommes pour les abandonner ensuite, soit elle cherche la stabilité auprès des hommes plus âgés, qui la font souvent souffrir. En Occident, où l'héroïne se retrouve dans une nouvelle réalité, elle désire toujours rencontrer quelqu'un qui ressemblerait à son père et à son frère. Or, en prétendant chercher l'intimité, elle continue à entretenir des rapports dans lesquels une vraie complicité est impossible.

Cette dynamique se voit déjà dans sa relation avec Louis. Le jeune homme tombe amoureux de Ken, tandis que cette dernière profite de sa nouvelle vie. Au Sénégal, l'héroïne cherchait simplement de nouvelles expériences ; maintenant, elle veut utiliser son copain pour s'intégrer à la société occidentale :

C'est ainsi qu'avec Louis débuta ma première idylle en Occident. Idylle qui me servait à m'expliquer, à m'intégrer, à montrer que j'étais comme eux : qu'il n'y avait aucune différence entre nous, qu'eux et moi, nous avions les mêmes ancêtres.

J'étais très gentille avec Louis quand nous étions seuls, tous les deux. Par contre dès que nous nous trouvions avec d'autres, surtout des Africains, j'étais intimidée. C'était comme si j'avais un peu honte d'être avec un Blanc. [...] Je n'étais pas réellement amoureuse de lui. Parfois il me dégoûtait. C'était l'instrument inutile (BUGUL, 2009 : 64).

Tout comme au Sénégal, la protagoniste est parfaitement consciente de ses motifs. Déçue de l'Occident, où elle est traitée comme un objet exotique, elle a besoin de s'accrocher à quelqu'un, même si sa relation, comme celle avec Louis, éveille chez elle des sentiments ambivalents. Puisqu'elle n'est jamais ouvertement sortie avec un Blanc, la protagoniste se sent gênée devant les Africains,

car elle ne se comporte pas conformément aux règles de la société traditionnelle sénégalaise. En outre, les propos de Ken font penser à la jeune héroïne de *Mes hommes à moi* : d'habitude, un garçon l'intéresse un peu, donc elle le séduit et le quitte ensuite. Avec Louis, c'est la grossesse qui marque un tournant. Après sa décision d'avorter et sa rencontre avec la mère de Louis, froide et distante, Ken rejette le garçon comme tous les autres auparavant :

Je le détestais jusqu'à sa peau, cette peau qui me fascinait là-bas dans le village, quand au milieu des hautes herbes jaunes, je rêvais. Je ne trouvais plus sa peau blanche mais jaune, parfois rose, surtout quand il venait du froid, pâle comme un spectre dans le désert. Il était réellement malheureux, mais que pouvais-je faire ? (BUGUL, 2009 : 74)

Sa relation avec Louis et sa grossesse ne sont pas ce que Ken cherchait en Occident : elle décide donc d'en finir avec les deux. Puis, l'héroïne se lie avec Jean Wermer, un homme plus âgé et divorcé, qui a des « tendances homosexuelles ». Elle habite avec lui et son amant, François, en découvrant le milieu des artistes libéraux. Comme dans ses rapports postérieurs avec des hommes plus âgés, l'héroïne se métamorphose pour plaire à son amant, qui lui reproche de ne pas suffisamment « s'assumer ». Alors, elle commence à sortir, avoir une vie sociale et faire partie de ce monde décadent, sans grande conviction. Cette relation atypique et la cohabitation avec deux hommes semblent lui convenir :

Jean Wermer paraissait amoureux fou de François, mais, comme il n'assumait pas entièrement son homosexualité, il refusait de l'accepter. Nous en avons discuté pendant des soirées entières, mais j'avais si peur qu'il pensât que j'étais jalouse... Cela n'avait rien changé dans nos rapports en ce qui me concernait. J'y trouvais même du bonheur car tout n'était plus canalisé autour de moi, et j'y trouvais du répit et je pouvais m'abandonner à la recherche de mon moi véritable qui était ma seule préoccupation (BUGUL, 2009 : 93).

Pareillement qu'au Sénégal, la protagoniste n'entre pas dans des relations stables ni exclusives. Le passage cité ci-dessus est suivi de l'évocation du mariage polygame : Jean Wermer, qui passe plusieurs nuits avec François et non avec Ken, est comparé à un homme qui prend une deuxième épouse. Puis, l'héroïne s'exclame : « Mais ma nouvelle vie avec ces deux hommes était différente. Si ma mère savait cela ! Et mes frères et sœurs, mes camarades là-bas et au village et au lycée ! Ah ! que n'avais-je connu les douces réalités de ma race et de mon peuple ! » (BUGUL, 2009 : 93). Ainsi, les traumatismes de la protagoniste sont de nouveau mis en avant. Certes, le mode de vie que Ken adopte en Belgique serait extrêmement choquant pour les siens. Cependant, il ne faut pas oublier que la protagoniste est consciente de ce fait : elle choisit de se fondre dans un environnement libéral justement pour échapper à sa condition de femme sénégalaise. Avant, elle se révoltait vivement contre les structures traditionnelles, en séduisant des garçons et en multipliant ses expériences. Or, une fois en Occident, Ken idéalise, mythologise même le Sénégal et sa famille d'origine, les rendant pourtant responsables de ses expériences douloureuses.

L'exemple extrême de cette ambivalence est la prostitution. D'abord, il faut noter en passant que les migrants africains sont souvent responsables de la survie de leurs familles entières : par exemple, l'héroïne du *Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, fait ses études, mais elle travaille également comme femme de ménage et envoie régulièrement de l'argent au Sénégal. D'autres auteures africaines, comme Calixthe Beyala, évoquent souvent le thème de la pauvreté et des grandes difficultés économiques auxquelles leurs protagonistes doivent faire face. Par contre, chez Ken Bugul cette problématique demeure pratiquement inexistante. L'héroïne bugulienne n'est pas obligée de lutter pour sa survie au sens financier, ni d'aider sa famille élargie. Même quand Ken ne finit pas ses études et perd sa bourse, elle ne se soucie pas des problèmes d'argent. Dans cette perspective, la prostitution, qu'elle pratique après son travail

de danseuse et d'entraîneuse, n'est pas un moyen de survivre économiquement, mais plutôt encore une tentative d'être acceptée par les Occidentaux. Quand une fois la protagoniste rencontre un homme dans un bar chic et le suit à son hôtel, elle faillit lui confesser ses besoins affectifs inassouvis :

« Déshabillez-vous et laissez-moi vous contempler, vous devez avoir un corps magnifique.

Oh, excusez-moi, vous me faites perdre la tête, combien voulez-vous ? »

Je faillis lui répondre que je ne voulais rien d'autre qu'être avec un Blanc, que je cherchais à être reconnue, que je voulais me faire accepter. Il me voyait hésiter.

« Allez, dites tout ce que vous voulez. »

Je voulais partir, mais comment faire maintenant que je me trouvais avec lui si haut ? Aussitôt je pensais que si je lui disais une somme colossale, il ne pourrait pas me satisfaire et il me dirait de partir (BUGUL, 2009 : 152).

Malheureusement, l'homme accepte tout de suite de lui offrir une cape en vison qu'elle choisit comme salaire. La jeune Ken se retrouve seule et très vulnérable face à un homme plus âgé qui veut ouvertement l'utiliser pour son propre plaisir. Comme le note Cecilia W. FRANCIS : « Ken is in fact revealing that a break has occurred in her consciousness, that she has been stripped not merely of clothing and dignity but of her identity, to the point of becoming a non-subject »¹⁰ (2009 : 45). À son tour, Irène Assiba d'ALMEIDA remarque la solitude de Ken, en analysant ses relations ambivalentes avec les hommes blancs. Elle observe : « She seeks them out, yet she is both attracted and repelled by the whiteness of their skin, and she begins to realize that she has been attracted by the most pa-

¹⁰ Au fait, Ken dévoile qu'il y a eu une rupture dans sa conscience, qu'elle n'a pas seulement été dénudée et dépouillée de sa dignité, mais aussi de son identité, jusqu'au point de devenir un non-sujet [trad. A.S.].

thological aspects of Western culture »¹¹ (1994: 51). Pourtant, Ken continue ce jeu jusqu'à la fin, en essayant de transformer la réalité par son imagination :

Il me déshabilla, fit autant pour lui et je dus me détourner en faisant semblant de regarder tout autour de moi, dans cette chambre si luxueuse. Je le vis chercher mon regard en s'approchant de moi. Il déposa un baiser sur mes lèvres et je crus un instant que je vivais vraiment la réalité, que tout ceci durerait pour la vie, car la conscience de ce moment-là était le rejet total de toute équation de la raison, du réel. Je me sentais comme sortie d'un gouffre qui n'était autre que mes réalités et celles de la vie (BUGUL, 2009 : 154).

Certes, aucune intimité n'est possible dans ce contexte : Ken ne reverra plus jamais l'homme de l'hôtel, bien qu'il lui propose des rencontres régulières. Le comportement ambivalent de la protagoniste est également visible dans ses relations avec des amis : elle essaie de s'adapter à leur monde, mais ses blessures intérieures ne disparaissent pas. Quand sa copine lui demande d'arrêter de jouer, Ken constate : « [J]e savais que Léonora n'avait pas saisi mon mal et je m'enfermais là-dedans de plus en plus. Quand j'étais avec elle, je me défoulais mais je ne me découvrais pas » (BUGUL, 2009 : 81). Alors, le vide affectif ne peut être comblé ni par les hommes blancs, ni par les amis. La prostitution en tant que recherche d'acceptation est un défi voué à l'échec. À la recherche de l'intimité, la protagoniste aggrave ses traumatismes d'enfance en choisissant des hommes qui ne se soucient aucunement de ses émotions.

Ce manque d'une vraie complicité peut aussi être observé dans les relations de Ken avec des hommes plus âgés et physiquement faibles, chez qui elle recherche l'amour paternel. Quand Jean Wermer contracte une hépatite et se trouve abandonné par tout le

¹¹ Elle les cherche ; pourtant, elle est à la fois attirée et repoussée par la blancheur de leur peau, et elle commence à se rendre compte qu'elle a été attirée par les aspects les plus pathologiques de la culture occidentale [trad. A.S.].

monde, l'héroïne prend soin de lui sans faire attention au danger. Elle est choquée d'apprendre que son ami est laissé seul dans sa maladie, puisque au Sénégal il serait soigné par sa famille. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'héroïne aime servir les hommes qui lui rappellent son père. Pour reprendre ses propos : « Plus les gens étaient abandonnés, plus j'aimais m'approcher d'eux. [...] Mais de tels instincts n'ont jamais trouvé l'issue propice. J'étais coincée comme la chair d'huître » (BUGUL, 2009 : 118). La grande complicité entre eux se termine quand Jean Wermer se rétablit. De même, dans *Mes hommes à moi*, Dior commence à habiter avec un homme âgé pour retrouver la sécurité. Elle l'explique ainsi :

Quand j'avais fait connaissance de cet homme beaucoup plus âgé que moi et qui me rappelait mon père et mon grand-père, j'avais cru trouver une certaine stabilité. En contrepartie, je n'avais aucune vie à moi. Pour lui, je lui appartenais. J'étais sa bonne femme. Il ne connaissait pas mon histoire. Je devais m'habiller pour lui plaire. Je devais me faire belle pour lui. Je devais le servir, ce que j'aimais faire, par ailleurs. C'était une vie de femme qui n'avait pas de soucis matériels et avait son homme. Cela ne pouvait durer (BUGUL, 2008 : 211).

Dior, dont les propos s'avèrent beaucoup plus directs que ceux de Ken, admet ouvertement son besoin de servir un homme. Pourtant, cette relation ne lui suffit pas, puisque ses pulsions de vengeance et de manipulation n'y sont pas assouvies. Ainsi, elle commence à fréquenter des hommes jeunes et fragiles, qui lui rappellent son frère. L'héroïne se retrouve donc dans un paradoxe, vu que son père et son frère possèdent des traits de caractère contradictoires. L'aventure que Dior vit avec un fiancé de son amie montre encore son manque de sentiments :

Il ne m'était pas indifférent, mais je n'aurais jamais pensé qu'il était capable de se comporter ainsi avec moi. L'idée ne m'avait jamais effleuré l'esprit non plus. Je n'étais pas attirée par lui, mais si je l'avais rencontré

seul dans d'autres circonstances, j'aurais pu le séduire et voir ensuite si j'allais l'utiliser quelque temps ou le laisser là où je l'avais trouvé. [...]

Je n'en éprouvais aucun remords. Je ne l'aurais jamais cherché de moi-même. Je ne cherchais que les hommes seuls. Les hommes accompagnés ne m'intéressaient pas en général (BUGUL, 2008 : 33–34).

Pareillement à Ken, Dior ne se soucie pas des questions morales : elle n'a aucun remords et l'amour usurpé lui fait plaisir. Elle n'atteint toujours pas la satisfaction sexuelle, mais le seul fait de s'offrir à quelqu'un l'excite. C'est pendant ces moments-là que l'héroïne se sent puissante : les hommes ne peuvent pas la blesser si leurs rapports restent strictement physiques, dépourvus d'émotion. À la différence de Ken, Dior ne considère pas toujours la mère et la famille responsables de ses problèmes. Néanmoins, elle trouve toujours une justification pour son comportement. Dans le passage cité ci-dessus, elle blâme le jeune homme pour avoir initié leurs rapports intimes, tout en adoptant une attitude passive, un rôle passif.

Les deux protagonistes tiennent aussi des propos différents sur les relations intimes en Occident. Pendant que Ken évoque à chaque fois l'image de l'Afrique négritudienne avec ses structures traditionnelles et se lamente de la décadence à Bruxelles, Dior avoue que sa décision de déménager en France était liée à sa recherche des hommes :

Je m'étais installée dans ce pays, quand je m'étais rendu compte que je ne pouvais pas vivre comme je l'aurais voulu dans mon propre pays, parce que je ne remplissais plus les critères de sélection des hommes. Chez moi, avant, les hommes choisissaient les femmes qu'ils devaient épouser en fonction de leur appartenance familiale. Ils les prenaient jeunes aussi. Une femme de mon âge n'avait aucune chance d'y rencontrer un homme – ou deux dans mon cas. Désormais, les hommes de mon pays aimaient épouser les femmes avec des moyens même si elles n'étaient pas jeunes. [...] Moi, je n'étais plus jeune et je n'avais pas les moyens (BUGUL, 2009 : 26).

Dior, beaucoup plus âgée que Ken, n'a plus de vision idéaliste de la « Terre promise », qui s'effondrait brutalement devant ses yeux. Elle reste consciente de la réalité sénégalaise et de la réalité occidentale : contrairement à Ken, elle ne peut plus rentrer dans son pays natal et espérer trouver un partenaire. Par conséquent, l'héroïne continue son jeu en Occident, où le fait d'être étrangère la rend encore plus attirante pour les hommes.

Il est également intéressant de se pencher sur les relations entre femmes dans les deux romans. *Le Baobab fou* présente quelques instants d'intimité entre Ken et ses amies, ce qui indiquerait la possibilité d'une relation lesbienne. Pourtant, dans un entretien avec Ada Uzoamaka AZODO, l'auteure dément cette piste d'interprétation en affirmant : « Wanting to kiss my girl friend in *Le Baobab fou* has nothing to do with lesbianism. It was friendship, pure and simple. It was more of interracial bonding than anything else »¹² (2001 : 5). Ainsi, tandis que Ken cherche plutôt l'amitié, Dior établit à un certain moment une relation lesbienne. À ce sujet, la protagoniste de *Mes hommes à moi* remarque : « Mais dans cette relation furtive, je découvre que ce n'était pas le sexe qui était l'enjeu. C'était un rapport de force. Elle se comportait avec moi comme un homme. Elle me dirigeait, me conditionnait, me faisait du chantage. Je n'avais pas d'initiative » (BUGUL, 2008 : 213). De cette manière, la relation sexuelle avec une femme devient juste une issue pour échapper aux problèmes de l'héroïne dans les rapports hétérosexuels. Puisque cette tentative n'est pas réussie, Dior revient à son jeu avec les hommes.

Le roman en question montre la lutte intérieure de la protagoniste, déterminée à échapper à sa « condition de femme » et à ne chercher que des relations entre « individus ». Épuisée après des années de quête de l'amour et du plaisir, Dior prétend y avoir renoncé

¹² L'envie d'embrasser ma copine dans *Le Baobab fou* n'a rien à voir avec le lesbianisme. C'était de l'amitié, pure et simple. C'était plus un lien interracial qu'autre chose [trad. A.S.].

une bonne fois pour toutes. Pourtant, dans sa conversation avec l'homme rencontré dans le bar, elle se rend compte qu'elle répète toujours le même schéma. Quand Gérard lui propose un autre verre de bière, Dior répond qu'elle préfère le vin rouge, puis commence à réfléchir sur la raison pour laquelle elle écoute les autres au lieu de prendre ses propres décisions. La protagoniste explique enfin : « Je subissais les hommes, car le sage aux origines absolues n'avait pas tué mon père » (BUGUL, 2008 : 219). Comme Ken, Dior reste donc manipulable et même si elle prétend ne plus chercher de relation intime, il est clair qu'elle hésite encore :

Il a l'air sympathique. Peut-être ? Ouh la la la ! Dior, ne commence pas à te dire qu'il pourrait y avoir quelque chose entre vous ! Tu as dit que tu veux bien vivre le restant de tes jours. Alors, pourquoi veux-tu t'embarquer dans tes spéculations ? Oui, je veux vivre seule le restant de mes jours, mais peut-être que si je rencontrais un homme bien, un homme évolué, un homme qui a vécu, un homme qui me rappellerait mon père et mon frère, peut-être... Non non non ! (BUGUL, 2008 : 235)

Visiblement, Dior souhaite toujours rencontrer un homme évolué qui ressemblerait à son père et à son frère. Cependant, dans sa quête, elle continue à commettre les mêmes erreurs : elle utilise son charme pour séduire les hommes, mais évite d'être vulnérable avec eux. Dans aucune de ces relations il n'y a de proximité affective. Pour l'héroïne, la séduction devient aussi de plus en plus difficile avec l'âge. Tandis que Ken demeure très consciente de sa beauté et de l'attraction exercée par son corps, Dior commence à se concentrer sur ses défauts physiques et à les rendre responsables de ses échecs amoureux. Ainsi, le jeu de l'Occident semble changer quand la protagoniste n'est plus jeune. Pourtant, en lisant la conversation de Dior avec Gérard, le lecteur ne peut pas s'empêcher de penser que Dior évoque intentionnellement ses complexes pour déclencher la réaction de son interlocuteur :

- Voulez-vous enlever votre pardessus ?
- Non, merci ! Je n'aime pas enlever mon pardessus. Il me sert à cacher mes imperfections.
- Quelles imperfections ? Vous êtes belle comme tout. Vous avez de grandes jambes. Il faut les montrer.
- J'ai de grandes jambes, et le buste court.
- Mais c'est ce qui est beau. Un long buste et de petites jambes, cela fait tassé. Vous devez montrer vos jambes (BUGUL, 2008 : 202).

Il en résulte que dans le contexte occidental, le jeu est toujours présent d'une manière ou d'une autre. Tout en essayant de traiter les hommes comme des « individus », Dior reste un personnage qui cherche à leur plaire. Plus expérimentée que Ken, elle est aussi très frustrée de ses échecs amoureux et de n'avoir jamais connu d'orgasme avec un homme. En reproduisant à chaque fois le même schéma et en jouant « à cache-cache », la protagoniste bugulienne ne peut trouver ni plaisir, ni amour, si longtemps recherchés.

2.2. Violence domestique

Parmi toutes les relations de l'héroïne bugulienne, il y en a une qui diffère de toutes les autres : celle décrite dans *Cendres et Braises*. C'est le seul roman qui parle beaucoup d'amour, mais les relations intimes y sont dysfonctionnelles et pathologiques. Nous avons déjà étudié ce thème (SWOBODA, 2016 : 254–256), en nous concentrant sur le cycle de la violence conjugale démontré dans le roman ainsi que sur le rapport entre cette violence et l'angoisse ou la peur. Certes, le rapport en question est un exemple classique d'une relation violente dans laquelle la femme devient de plus en plus incapable de quitter son compagnon. Or, pour Marie, l'isolement est d'autant plus grand qu'elle renonce à sa vie au Sénégal afin d'être avec Y. Le but de la présente analyse est donc d'étudier le comportement de la protagoniste dans un contexte plus vaste, y compris les raisons de

son départ, la spécificité de son nouvel environnement et enfin les effets dévastateurs de la relation violente sur sa vie, visibles dans le roman suivant, c'est-à-dire *Riwan ou le Chemin de sable*. Tout ce qui se passe avec l'héroïne de *Cendres et Braises* permet de mieux comprendre son brusque passage de la vie de femme émancipée à celle d'épouse mouride. Comme le remarque Mahriana ROFHEART : « But while the uncertain young Marie resembles Ken, the later Marie who befriends and marries a nearby Marabout provides continuity with the protagonist of *Riwan ou le chemin de sable* »¹³ (2014 : 53).

À la fin du *Baobab fou*, Ken revient au Sénégal, persuadée par ses amis belges. Elle relate : « J'avais pris l'avion, folle de rage et de désespoir. Le non-retour des choses avait amputé la conscience. Le rétablissement était devenu impossible » (BUGUL, 2009 : 221). Ainsi, l'héroïne se retrouve dans un état d'une extrême vulnérabilité : sa première tentative d'émigration a lamentablement échoué. Âgée de vingt-cinq ans, Marie habite en ville et passe son temps avec d'autres anciens émigrants. Elle raconte : « Ayant vécu dans cet ailleurs, de retour dans mon pays, je ne fréquentais que les gens qui avaient vécu là-bas eux aussi ou ceux qui en imitaient les façons, même sans y avoir jamais été » (BUGUL, 1994 : 44). D'une certaine façon, l'héroïne se sent donc supérieure aux siens, ayant voyagé et reçu une éducation française. À ce propos, Christian MBARGA note : « The young woman is indeed convinced that her French education is the tool that will break her free from the yoke of tradition and open many more doors and possibilities to her. Because of her education, one would expect her to crave for political, economic or intellectual fulfillment for her people; instead, she looks down on her fellow citizens »¹⁴ (2009 : 142). Sans doute, la protagoniste

¹³ Mais pendant que la jeune Marie incertaine ressemble à Ken, la Marie de plus tard, qui se lie d'amitié et épouse un Marabout local, assure la continuité avec la protagoniste de *Riwan ou le Chemin de sable* [trad. A.S.].

¹⁴ La jeune femme est en fait convaincue que son éducation française est un outil qui la libérera du joug de la tradition et qui lui ouvrira bien plus de portes et de

n'est pas capable à ce moment-là de penser à la société, puisque ses blessures émotionnelles restent trop profondes. Rentrée de sa première émigration, l'héroïne, encore plus confuse qu'avant de partir en Belgique, n'a aucun repère.

Pour ces raisons, Y., rencontré pendant une réception en ville, reconnaît tout de suite en Marie sa victime parfaite : désespérée et prête à se soumettre à lui. L'héroïne ne se demande même pas si ce « toubab bien rouge » lui plaît : elle réduit tout de suite la distance entre eux. Après avoir passé la soirée avec lui, elle avoue : « [A]u bout de la nuit, je me trouvais seule en face de cet homme, dans la chambre qu'il occupait à l'hôtel. Je lui parlai de moi et de ma vie et je pleurai beaucoup » (BUGUL, 1994 : 57). Son comportement trahit de grands troubles identitaires : Marie s'attache vite à un homme qu'elle connaît à peine et, au bout de quelques semaines, elle ne peut plus imaginer de vivre sans lui. Pour reprendre ses propos : « Tomber amoureuse, cela m'arrangeait. / Je n'arrivais pas à me trouver, à me déterminer. » (BUGUL, 1994 : 58). L'héroïne accepte vite de déménager à Paris pour rester avec Y. : elle le suit aveuglément, sans se poser de questions. Le lecteur ne peut pas s'empêcher de conclure qu'Y. aurait pu être n'importe qui : pour Marie, cette relation est surtout un moyen de s'identifier à quelque chose, d'avoir un but dans la vie et de « rentrer » enfin en Occident. À ce sujet, MBARGA observe : « It is important to note that the young woman appears totally unaware of the terms and concepts of immigration and emigration in her wish to leave. She does not see herself as emigrating anywhere, she is not a migrant, she is going *home* »¹⁵ (2009 : 149). En effet, c'est le moment où Marie choisit de nouveau

possibilités. En raison de son éducation, on aurait pu s'attendre d'elle qu'elle aspire à l'épanouissement de son peuple ; au lieu de cela, elle regarde ses compatriotes de haut [trad. A.S.].

¹⁵ Il est important de noter que la jeune femme paraît ignorer complètement les termes et concepts de l'immigration et de l'émigration dans son désir de partir. Elle ne veut se voir émigrer nulle part, elle n'est pas une migrante, elle revient à *la maison* [trad. A.S.].

de rejeter ses origines et de devenir Française. L'héroïne plonge dans les mêmes illusions que Ken Bugul du *Baobab fou*. Pourtant, cette fois-ci, l'émigration est beaucoup plus traumatisante : au lieu de chercher de nouvelles expériences, Marie forme son identité entière autour d'un seul homme. Au dire de ROFHEART : « While some argument might be made that Ken learns and progresses during her time in Belgium, no such argument could possibly be made for Marie's time in Paris. Marie does not explore different modes of life, nor does she contemplate her past memories. Her life is consumed by waiting for Y. [...] »¹⁶ (2014 : 53).

Sans le savoir au début, Marie entre dans une spirale de violence domestique. D'après Raymonde GRATTON et Suzelle LAMBERT, qui étudient les cas réels de la violence conjugale au Québec, « certains indices de violence se présentent avant ou dès les premiers mois de vie commune : autorité, exigence, colère, bouderie, insultes, jalousie, possessivité... Une ou plusieurs de ces caractéristiques composent les attitudes d'un homme violent. Il est important d'être à l'éveil de ces attitudes ou traits de caractère qui peuvent saper la liberté et la communication dans le couple ou installer une relation d'autorité entre les conjoints » (1992 : 17). Les auteures soulignent que certains hommes ne manifestent aucun signe de violence pendant un temps. Quant à Y., son vrai caractère surgit même avant le départ du couple pour Paris, quand Marie refuse de passer la dernière nuit avec lui à l'hôtel :

J'essayais de lui expliquer que je ne pouvais pas : la Mère était en ce moment à la maison chez le frère. S'il était vrai que je n'avais pas tenu compte d'elle pour faire des tas de choses de ce genre dans la vie, il n'en demeurerait pas moins que je ne voulais pas la choquer, surtout lui créer des problèmes [...].

¹⁶ Même si l'on peut avancer l'argument que Ken apprend et fait des progrès pendant son séjour en Belgique, un tel argument ne peut pas être soutenu pour ce qui est de son séjour à Paris. Marie n'explore pas les différents modes de vie, elle ne contemple pas ses souvenirs. Sa vie se consume à attendre Y. [trad. A.S.].

Y. insistait et pleurait.
Ces sentiments de possession et d'exclusivité incitaient au chantage.
Et je n'aimais pas le chantage (BUGUL, 1994 : 59).

Marie n'est pas capable d'identifier les traits de caractère très alarmants d'Y. : la jalousie, la possessivité, la bouderie et l'autorité. À Paris, l'héroïne se retrouve complètement isolée dans l'appartement qu'Y. a loué pour elle. Très vite, Marie apprend que son compagnon est marié. Cela la place dans une position de maîtresse, encore plus chosifiée et réduite au silence. En acceptant ce modèle de comportement, Marie reste passive :

À nouveau je me demandais comment la vie pouvait s'obstiner à me réserver des situations aussi particulières. Non, la vie n'avait rien à voir ; j'étais consciente de ce qui se passait et je m'y complaisais parce que conditionnée, en tant que femme, à être là uniquement pour l'homme. Inconsciemment j'aimais me retrouver ainsi. Un homme me possédait (BUGUL, 1994 : 64).

À peine arrivée à Paris, l'héroïne n'envisage plus de quitter Y. et de rentrer au Sénégal : cela signifierait un deuxième grand échec. COLY est d'avis que, tout comme dans *Le Baobab fou*, « the narrator is ready to be molded by her new environment into an authentic daughter of Europe. The symbolism of the tabula rasa recurs in *Cendres et Braises* as she acquiesces to being molded into proper French womanhood by her French companion. Y. chooses her clothing and hairstyle and insists that she keeps a slender body, in accordance with European standards of beauty »¹⁷ (2010 : 12). L'héroïne fait tout pour plaire à son amant :

¹⁷ la narratrice est prête à se faire mouler par son milieu sur une authentique fille de l'Europe. Le symbolisme de la tabula rasa revient dans *Cendres et Braises*, où elle acquiesce à être moulée sur une véritable féminité française par son compagnon français. Y. choisit ses vêtements et sa coiffure, il insiste aussi qu'elle garde un corps mince, selon les standards de beauté européens [trad. A.S.].

Y. avait horreur que je m'enlaidisse ; il se mettait en colère et me le reprochait.

Je subissais Y., car il n'y avait que lui qui prenait des initiatives. De ce point de vue-là, d'ailleurs, cela pouvait aller. Mais il n'y avait que lui qui ne pouvait faire autrement.

La maîtresse attendait toujours, propre, bien habillée, parfumée, palpitante.

L'attente de l'autre. L'attente de l'homme. L'homme marié qui cachait à sa femme son aventure (BUGUL, 1994 : 75).

Même après le divorce d'Y., la relation continue selon le cycle de la violence, véritable cercle vicieux, appelé par la protagoniste « la valse infernale ». Les quatre phases du cycle, à savoir la phase de tension, d'agression, d'excuses et de réconciliation (HIRIGOYEN, 2009 : 24), sont visibles tout au long du roman et la violence de l'homme devient de plus en plus effrayante. Comme l'observe HIRIGOYEN : « Lorsque la violence est installée, les cycles se répètent dans une spirale qui va en s'accéléralant dans le temps et avec une intensité croissante. Au fur et à mesure, la période de rémission se raccourcit et le seuil de tolérance de la femme augmente. Elle finit par trouver cette violence normale, voire justifiée » (2009 : 24). Pour Marie, le cycle commence brusquement, quand Y. la bat pour la première fois :

“Espèce de putain, où étais-tu, avec qui ?”

Debout sur le lit, je le suppliais de ne pas me frapper. J'essayais de lui parler mais il ne m'écoutait pas. Il me frappait avec tant de furie qu'à un moment j'avais pensé qu'il allait me tuer. [...]

J'avais réussi à me sauver dans la rue.

Il se mit à me poursuivre et puis tout à coup je l'entendis changer de ton et m'appeler doucement :

“Voyons Marie, tu ne te rends pas compte dans quel état tu es pour aller ainsi dans la rue, allez, viens, rentre vite, tu vas prendre froid.”

Il m'effrayait. [...]

Une demi-heure plus tard, Y. et moi, nous étions dans les bras l'un de l'autre passionnés, fous. Il séchait mes larmes et me demandait pardon à genoux, pleurant, malheureux.

Après tout cela, il était rentré chez lui, auprès de sa femme, en me promettant tout l'amour du monde (BUGUL, 1994 : 67).

La protagoniste doit faire face à une dissonance cognitive : elle déteste la violence, mais elle aime son compagnon qui s'avère extrêmement agressif. Marie gère ce dilemme comme la plupart des femmes battues : elle fait encore plus d'efforts pour plaire à Y., en s'attachant aux bons moments passés ensemble et en soulignant constamment l'importance de leur amour. Cette intensité de sentiments est renforcée par l'homme pendant chaque cycle de la violence : la victime en devient de plus en plus dépendante. L'état émotionnel de Marie est bien visible dans sa conversation avec une voisine, vers la fin du roman, quand elle ose enfin en parler à quelqu'un :

“Mais te rends-tu compte que tu gâches ta vie avec lui ?” “Non pourtant, malgré tout ; je ne sais pas, j'ai besoin d'aimer et quand j'aime je n'arrive plus à ne plus aimer.”

“Es-tu heureuse avec lui ?”

“Je ne sais pas. Je l'aime, c'est tout ce que je sais.” (BUGUL, 1994 : 175)

De cette façon, Marie a adopté une vision de l'amour dysfonctionnel : elle explique la grandeur de sa souffrance par l'intensité de ses sentiments. L'héroïne perd progressivement sa confiance en soi, au fur et à mesure que les agressions continuent. Quand Marie n'essaie pas de quitter son compagnon (comme la plupart des femmes battues, elle ne réussit à le faire qu'après plusieurs tentatives), elle se concentre davantage sur les « bons côtés » de leur relation. Par exemple, elle explique ainsi les raisons de leur déménagement : « Y. commençait à trouver assez triste l'appartement des Grands-Augustins. Je ne comprenais pas. Mais comme il ne se sentait pas bien depuis quelque temps, je me pliais à tous ses désirs. Pourtant nous avions été si heureux là » (BUGUL, 1994 : 114). Même si la protagoniste commence à appeler Y. « un violent clinique » (BUGUL,

1994 : 98), après chaque acte d'agression elle se laisse convaincre que tout changera. Le fait que Marie garde les souvenirs positifs de leur premier appartement montre à quel point elle nie la réalité.

Il nous semble également intéressant de comparer la relation en question avec les autres rapports de l'héroïne bugulienne avec les hommes. À première vue, la violence extrême d'Y. fait de lui une « catégorie à part ». Pourtant, il faut remarquer que le comportement de la protagoniste dans cette relation violente rappelle en quelque sorte son attitude envers le père. Quand Y. est obligé de divorcer et perd son travail, l'héroïne commence à s'occuper de lui :

Maintenant, j'avais une maison à tenir, un homme fragile dont il fallait s'occuper et un chien. J'étais une bonne femme qui allait chercher sa hampe ou sa bavette chez Mère Grand, le journal chez Richard, le pain chez Poilane. Il fallait que je sois toujours habillée avec élégance. C'était ainsi que Y. le voulait et moi pour compenser un vide affectif profond, je m'investissais dans l'habillement.

Le matin, je me levais tôt, préparais le petit déjeuner pour un homme qui ne savait même pas remuer le sucre dans son café ; mais je le servais avec tendresse, sans contrainte. Avais-je été élevée pour remuer du sucre pour un homme ? (BUGUL, 1994 : 117)

Le fait que Marie caractérise Y. comme « fragile » est tout à fait paradoxal. Cet homme, violent et dépendant à l'alcool, est plutôt l'antithèse de son père aveugle. Le fait qu'il « ne sait pas » remuer du sucre dans son café ne résulte pas de sa fragilité, mais de son sentiment de supériorité. Y. est le représentant parfait d'un ordre patriarcal : pour lui, les femmes, y compris sa mère, n'existent que pour subvenir à ses besoins. À ce propos, MBARGA note : « In a patriarchal society, the head of the family, the man, has all the power and control, his wife and all members of his household are under his authority and orders, good or bad. In other words, the woman remains inferior to the man and there is no possible equality between

the two sexes »¹⁸ (2009 : 153). Cette position de l'homme est soulignée encore plus loin dans le roman, quand Marie affirme : « Et Y. était un homme dont il fallait s'occuper. On ne faisait pas semblant. Il ne savait rien faire de ses mains que s'occuper de sa collection impressionnante d'armes de toutes sortes [...] » (BUGUL, 1994 : 142). L'erreur de la protagoniste consiste donc à faire inconsciemment un parallèle entre son père, qui, malgré son autorité, était physiquement fragile, et Y., qui choisit d'être « incapable » dans son propre intérêt. La question « Avais-je été élevée pour remuer du sucre pour un homme ? » traduit encore une fois l'attitude passive de l'héroïne qui blâme indirectement sa famille et sa société d'origine pour ces circonstances insupportables. Paradoxalement, après avoir rejeté le mode de vie traditionnel sénégalais, Marie remplace un patriarcat africain par un patriarcat occidental. Au dire de MBARGA : « If Marie has to adopt French culture to the detriment of her mother tongue, this implies that she will have to conform to French mode of behavior, think, live, and perpetuate the French tradition, which presupposes the creation of a new set of cognitive processes that are indispensable for her new role and "identity" »¹⁹ (2009 : 158). La négation dans laquelle vit la protagoniste est exprimée par sa façon de parler de la violence. Même si le tout premier acte d'agression la choque, elle finit par normaliser ce comportement :

Vers la fin de cette année-là, Y. et moi, avions eu encore à nous affronter dans la violence et la folie. C'était seulement par elles que nous déployions toutes les angoisses, tous les fantasmes, tous les refoulements,

¹⁸ Dans la société patriarcale, le chef de famille, l'homme, a tout le pouvoir et tout le contrôle. Sa femme et tous les membres de son foyer se trouvent sous son autorité et sous ses ordres, bons ou mauvais. Autrement dit, la femme reste inférieure à l'homme et il n'y a aucune égalité possible entre les deux sexes [trad. A.S.].

¹⁹ Si Marie doit adopter la culture française au détriment de sa langue maternelle, cela implique qu'elle devra se conformer au mode de comportement français, penser, vivre et perpétuer la tradition française, ce qui présuppose la création d'un nouvel ensemble de processus cognitifs indispensables à son nouveau rôle et son « identité » [trad. A.S.].

toutes les émotions nées de sensations et de sentiments refoulés (BUGUL, 1994 : 143).

En s'identifiant à son agresseur, Marie assume une partie de responsabilité de son comportement. Conformément à la croyance populaire, elle explique la violence par l'émotivité et le manque de contrôle de la part de l'homme. Or, selon Lundy BANCROFT, « [a]n abuser almost never does anything that he himself considers morally unacceptable. [...] He invariably has a reason that he considers good enough. In short, an abuser's core problem is that he has a distorted sense of right and wrong »²⁰ (2002 : 119). Comme l'explique l'auteur, un homme violent n'a pas de problème de contrôle avec d'autres personnes que sa femme : ses actes restent donc tout à fait conscients.

Malgré tous les efforts de la protagoniste, cette relation ne lui assure pas sa place dans la société française. La violence physique est poussée à l'extrême : Marie faillit mourir à la suite d'une agression, puis elle essaie de se suicider. Quand elle finit par appeler la police, celle-ci l'emmène dans un hôpital psychiatrique, puisque Y. nie leur relation. C'est à ce moment-là que Marie se rend compte de la gravité de la situation :

J'étais une femme si fragile, au statut de putain ; une femme noire, une étrangère, plus fragile encore.

“Les étrangers qui venaient dans leur pays manger leur pain et leur fromage, dépuceler leurs filles, se prostituer en se targuant d'une hypersexualité mythique et de fesses cambrées et sales nègres et sale race.” (BUGUL, 1994 : 143)

Comme le note COLY, « [t]his event prompts the realization that race and gender disqualify her from a legitimate occupation of

²⁰ [l']agresseur ne fait presque jamais rien qu'il considère lui-même moralement inacceptable. [...] Il a invariablement une raison qu'il juge suffisante. En bref, le problème fondamental de l'agresseur est son sens déformé du bien et du mal [trad. A.S.].

space in France »²¹ (2010 : 14). Dans les propos cités par la protagoniste, nous entendons les échos du discours fanonien, dénonçant les stéréotypes sur la race et sur le genre. Devant la police, Marie reste impuissante : les paroles d'Y. valent beaucoup plus que les siennes. Du point de vue psychologique, le comportement d'Y. s'avère tout à fait intentionnel : il essaie de dominer complètement sa victime et de la faire douter de sa propre lucidité. BANCROFT (2002 : 124) explique comment le comportement d'un homme violent change en un clin d'œil face à la police : il fait tout pour les convaincre que c'est la femme qui est instable et « folle ». Marie, encore plus vulnérable en tant que femme noire, est ainsi réduite à un objet. Qui plus est, le cycle de la violence recommence à plusieurs reprises avant que l'héroïne ne prenne une brusque décision de rentrer au Sénégal.

Nous pouvons donc conclure que la relation en question diffère des autres rapports de l'héroïne bugulienne par l'intensité et la gravité de la violence. Or, Y. possède certaines caractéristiques semblables à celles du père de l'héroïne : il est autoritaire, plus âgé et il faut le servir. Cinq longues années passées à côtés d'Y. renforcent l'attitude de soumission chez la protagoniste, qui entre dans une relation suivante avec les mêmes peurs, les mêmes traumatismes et les mêmes mécanismes de défense. Tout ce qui change, c'est le lieu : bien que Marie ait fait de son mieux pour devenir une « vraie » Française, l'héroïne de *Riwan ou le Chemin de sable* essaie de se transformer en une véritable Sénégalaise mouride, vivant selon les règles strictement traditionnelles.

3. Individu dans la société : exotisation et stigmatisation

Le motif récurrent dans tous les romans buguliens autofictifs est le besoin d'appartenir, de s'identifier à un groupe. En même

²¹ [c]et événement provoque sa prise de conscience que sa race et son sexe l'éliminent d'une légitime occupation de l'espace en France [trad. A.S.].

temps, l'héroïne ne se sent jamais vraiment « elle-même », elle ressent toujours une solitude profonde. Sur ce sentiment qu'éprouve un étranger, KRISTEVA note : « Personne mieux que l'étranger ne connaît la passion de la solitude : il croit l'avoir choisie pour jouir, ou l'avoir subi pour en pâtir, et voilà qu'il s'étirole dans une passion d'indifférence qui, pour être parfois soûlante, est irrémédiablement sans complice. Son paradoxe : l'étranger veut être seul mais avec des complices, et pourtant aucun complice n'est prêt à s'associer à lui » (1988 : 23). Ce paradoxe concerne aussi la protagoniste bugulienne, qui reste isolée tout en voulant faire partie d'un groupe. Comme nous l'avons déjà démontré, cela résulte souvent de ses propres choix. Pourtant, il ne faut pas oublier l'influence nocive de la société qui rejette l'héroïne en raison de son altérité. Ci-dessous, nous étudierons l'exotisation et la stigmatisation de la protagoniste bugulienne, qui est chosifiée et sexualisée dans la société blanche, mais également ostracisée au Bénin.

En analysant le contexte sénégalais, nous avons examiné la problématique de l'école coloniale et son influence sur l'enfance de la protagoniste. Selon Frantz FANON, le choc du colonisé commence vraiment quand il part en Occident et se rend compte de son altérité (1952 : 121). C'est aussi le cas de Ken du *Baobab fou*, d'abord très enthousiaste à l'idée d'habiter en Belgique et de retrouver « ses ancêtres, les Gaulois ». À peine arrivée, en se promenant dans les rues de Bruxelles, l'héroïne est surprise que les piétons ne la saluent pas : tout le monde reste anonyme et indifférent :

J'avais aussi nonchalamment qu'un fauve rassasié en promenade dans la brousse. J'étais bousculée, parfois projetée de tous les côtés. Je m'étais arrêtée à plusieurs reprises pour chercher à me faufiler entre ces personnes qui couraient presque dans tous les sens.

Et ils ne faisaient même pas attention à moi. « Qu'est-ce qui se passait donc ici ? Un incendie s'était-il déclaré, propagé ? Était-ce la fin du monde ou quoi ? Vous ne m'avez pas vue ? Vous ne m'avez pas reconnue ? Mais c'est moi » (BUGUL, 2009 : 55).

La froideur de la rue bruxelloise s'avère bien différente du sable chaud sénégalais. De plus, les gens ne s'intéressent pas à Ken, qui s'attendait à être accueillie. Ses sentiments d'angoisse et de déception traduisent son manque de compréhension de la culture occidentale : si au Sénégal les étrangers sont salués dans la rue, en Belgique cela ne se fait pas, mais Ken l'ignore. Ensuite, l'héroïne est confrontée à une autre déception : elle entre dans un salon de perruques où la vendeuse lui explique que rien ne conviendrait à son teint. C'est au moment où Ken voit son visage dans la vitrine d'un magasin qu'elle se rend vraiment compte de son altérité pour la première fois :

Je n'en crus pas mes yeux. Je me dis rapidement que ce visage ne m'appartenait pas : j'avais les yeux hors de moi, la peau brillante et noire, le visage terrifiant. J'étouffais à nouveau parce que ce regard-là, c'était mon regard. [...]

Comment ce visage pouvait-il m'appartenir ? Je comprenais pourquoi la vendeuse m'avait dit qu'elle ne pouvait rien faire pour moi. Oui, j'étais une Noire, une étrangère. Je me touchais le menton, la joue pour mieux me rendre compte que cette couleur était à moi.

Oui, j'étais une étrangère et c'était la première fois que je m'en rendais compte (BUGUL, 2009 : 59–60).

Le passage cité ci-dessus est l'un des fragments buguliens le plus souvent analysé. Les critiques comme Cécilia W. FRANCIS (2009), Julie C. NACK NGUE (2009) et Karen BROWN (2009) remarquent le clivage identitaire de la protagoniste : désormais, elle ne pourra plus jamais oublier que les Gaulois ne sont pas ses ancêtres. D'après FANON, qui confronte le racisme à la théorie de l'antisémitisme développée par Jean-Paul Sartre dans *Réflexions sur la question juive*, le Juif « peut être ignoré dans sa juiverie », peut passer inaperçu, tandis que le Noir est défini par sa noirceur (1952 : 93). FANON observe : « Je suis surdéterminé de l'extérieur. Je ne suis pas l'esclave de "l'idée" que les autres ont de moi, mais de mon apparaître. [...] Déjà les regards blancs, les seuls vrais, me dissèquent. Je suis *fixé* » (1952 : 93). À son tour, Homi BHABHA affirme que dans le discours

colonial, « le stéréotype empêche la circulation et l'articulation du signifiant de “race” en tant qu'autre chose que sa *fixité* comme racisme » (2001 : 134).

Ainsi, Ken est profondément choquée en se regardant avec les yeux des Blancs occidentaux. Selon BROWN : « Ken not only concludes that the wig does not suit her because of her afro-centric looks, but most important she is surprised that she had ever expected it to suit her in the first place, and therefore perceives this as an act of self-*misrecognition* »²² (2009 : 109). Cet événement définit l'expérience de l'héroïne en Occident : malgré ses multiples efforts, elle n'appartiendra jamais à la société blanche. Elle dit : « Cette solitude que j'avais retrouvée durement, avec le choc d'avoir perdu, ici, mes ancêtres les Gaulois. Le reflet dans le miroir, le visage, le regard, cette couleur qui me distinguait en me niant » (BUGUL, 2009 : 133–134). Le motif du reflet et de la prise de conscience de son identité renvoient au stade du miroir lacanien, qui marque l'identification de l'enfant à son image et la réalisation de sa propre unité corporelle. En rappelant les deux formes d'identification complices de l'Imaginaire – le narcissisme et l'agressivité – Homi BHABHA établit un rapport entre ce concept et le discours colonial. Il est d'avis que « [c]e sont précisément ces deux formes d'identification qui constituent la stratégie dominante du pouvoir colonial qui, en tant que forme de croyance multiple et contradictoire, donne la connaissance de la différence tout en la déniait ou en la démasquant. Comme la phase du miroir, la “plénitude” du stéréotype – son image comme identité – est toujours menacée par le “manque” » (2001 : 136–137). En se rendant compte de sa noirceur, Ken éprouve donc l'agression collective ciblée vers toute sa race. En conséquence, au lieu d'être reconnue comme l'une des leurs par les Occidentaux, elle devient l'incarnation de l'Autre.

²² Ken ne conclut pas seulement que la perruque ne lui va pas à cause de son physique afrocentrique, mais, chose plus importante, elle est surprise qu'elle se soit attendue à ce que la perruque lui aille bien en premier lieu, et elle le perçoit alors comme un acte d'une *fausse* reconnaissance de soi [trad. A.S.].

L'aliénation en Belgique est inextricablement liée à l'exotisation de l'héroïne. Jean-François STASZAK note que la notion d'exotisme exige un centre – ce qui est normal, et la périphérie – ce qui est lointain et bizarre, mais donne envie de le posséder. L'Occident admet que la réalité européenne, « blanche » et masculine va de soi – elle est donc dominante, tandis que les autres points de vue se trouvent à la marge. Ce qui est Autre doit subir donc le processus d'exotisation. STASZAK précise : « D'abord, pour qu'un lieu, être humain ou objet lointain paraisse bizarre, il faut parvenir à l'aborder, à se saisir de lui et à le déconnecter du contexte local dans lequel il est parfaitement intégré et n'a rien de bizarre : il faut le décontextualiser. Pour ensuite le considérer selon notre point de vue, repérer ce qu'il y a de curieux ou d'anormal, il faut le placer dans le cadre de notre société, où on le contemple et où on voit comme il s'écarte de nos valeurs et nos habitudes : c'est la re-contextualisation. L'exotisation est un changement de contexte, par lequel l'objet exotisé est mis à disposition (de lointain il devient proche) et qui construit son étrangeté » (2008 : 13). La protagoniste bugulienne, surtout dans *Le Baobab fou*, ne peut jamais échapper à la couleur de sa peau. Pourtant, elle désire avant tout être acceptée, ce qui s'exprime dans la confession : « [J]e voulais me regarder dans le reflet du miroir qui m'avait aveuglée » (BUGUL, 2009 : 108).

Le premier roman bugulien est rempli d'exemples d'un racisme éhonté : le médecin qui est contre « le mélange des races », les parents d'une amie qui refusent d'inviter Ken chez eux. Ces événements expriment une hostilité ouverte envers l'Autre. Quant à l'exotisme, il se caractérise par l'envie de « domestiquer » l'étranger, de le « re-contextualiser », pour reprendre le terme de STASZAK. Ken est souvent complimentée pour sa beauté et la texture de sa peau. Son pays d'origine suscite également de l'intérêt, puisque les Belges, en tant qu'anciens colonisateurs, rencontrent surtout des Congolais. Parmi ses amis bourgeois, Ken se sent comme un objet :

Ces gens riches étaient libres de faire ce qu'ils voulaient, ils absorbaient la diaspora pour l'originalité. « Nous avons une amie noire, une Africaine », était la phrase la plus « in » dans ces milieux. La Négresse après les lionceaux et les singes, avec les masques Dogon²³ et d'Ifé.²⁴ J'étais cette négresse, cette « chez vous, les autres », cette « toi, en tant que noire, il faudrait que... », cet être supplémentaire, inutile, déplacé, incohérent (BUGUL, 2009 : 123).

Visiblement, la protagoniste fait partie du décor à l'africaine, en assouvissant le snobisme de ses amis. Les Belges n'essaient pas de connaître son histoire ni d'apprendre quelque chose sur son pays : pour eux, l'Afrique est un monolithe et toutes les femmes noires sont les mêmes. Pendant une soirée, quand Ken se cache en voyant un guépard ramené d'Afrique du Sud, cela étonne son patron, puisque l'animal vient de « son pays » (BUGUL, 2009 : 142). L'ignorance des Occidentaux, au lieu d'évoluer grâce au contact avec Ken, persiste et devient le discours dominant : c'est la protagoniste qui doit s'adapter et se conformer à l'idée des Blancs. Comme elle l'explique :

J'étais souvent avec les Blancs, je discutais mieux avec eux, je comprenais leur langage. Pendant vingt ans je n'avais appris que leurs pensées et leurs émotions. Je pensais m'amuser avec eux, mais en fait j'étais plus frustrée encore : je m'identifiais en eux, ils ne s'identifiaient pas en moi (BUGUL, 2009 : 67).

La peau, ce signe d'oppression, commence à désespérer la protagoniste. Quand Ken prend de la drogue, elle veut détruire son corps. Pour reprendre ses propos : « Je m'arrachais la peau jusqu'au sang. Sa noirceur m'étouffait » (BUGUL, 2009 : 137). Cet événement traduit son essai d'anéantir le symbole de son aliénation. D'après d'ALMEIDA : « In the European context the color of the skin, the very first visual element of identification, becomes a sign, part of a signifying system that generates prejudice, discrimination, deba-

²³ Un peuple vivant au Mali.

²⁴ Une ancienne ville youruba au sud-ouest du Nigéria.

sement, or insulting curiosity. The skin, neutrally, physiologically, is a necessary envelope that provides the body with a barrier against the physical environment. But in Europe, Ken Bugul's skin of course loses its physiological neutrality, it becomes a huge social stigma. That stigma makes it necessary to distinguish between her desire to escape her blackness and a desire to be white. What she wants to destroy is not the fact of having black skin but the significance of having black skin, which so conspicuously marks one's difference in a racist environment »²⁵ (1994 : 51).

Ces observations s'accordent avec le discours fanonien concernant l'expérience vécue du Noir dans la société blanche. Elles rappellent également la théorie de stigmatisation, développée par Erving Goffman. Selon lui, le stigmate est un attribut qui discrédite une personne dans un groupe social donné. Les stigmates peuvent être des déformations corporelles, des défauts de caractère, mais également les différences de nationalité, de race et de religion. Voici ce que le critique en dit : « By definition, of course, we believe the person with a stigma is not quite human. On this assumption we exercise varieties of discrimination, through which we effectively, if often un-thinkingly, reduce his life chances. We construct a stigma theory, an ideology to explain his inferiority and account for the danger he represents, sometimes rationalizing an animosity based on other differences, such as those of social class »²⁶ (1990 : 15).

²⁵ Dans le contexte européen, la couleur de la peau, le tout premier élément visuel d'identification, devient un signe, une partie d'un système signifiant qui engendre le préjudice, la discrimination, l'avilissement ou la curiosité offensive. De manière neutre, physiologique, la peau est une enveloppe nécessaire qui fournit au corps une barrière contre l'environnement physique. Pourtant, en Europe, la peau de Ken Bugul perd évidemment sa neutralité physiologique et devient un stigmate social important. Ce stigmate oblige à faire la distinction entre son désir d'échapper à sa noirceur et son désir d'être blanche. Ce qu'elle veut détruire, ce n'est pas le fait d'avoir la peau noire, mais la signification d'avoir la peau noire qui marque une différence manifeste dans un milieu raciste [trad. A.S.].

²⁶ Par définition, bien entendu, nous ne considérons pas la personne avec un stigmate comme tout à fait humaine. Sur cette hypothèse, nous pratiquons les

La couleur de la peau fait partie des stigmates congénitaux : il est impossible de la changer ou de la cacher. La situation de la protagoniste dans un groupe d'Occidentaux est visible dans *Cendres et Braises*. Marie est invitée à Noël chez une amie, pendant qu'Y. passe les fêtes avec sa femme. Quand les invités discutent des bienfaits de la colonisation, le père de famille fait du pied à l'héroïne sous la table. Les efforts de Marie pour faire évoluer leur mentalité sont vite anéantis :

“Qu’ont fait les colons ? Violer les femmes noires, voler leur patrimoine humain, artistique, leurs ressources, déstabiliser leur rythme de vie, les aliéner, les polluer. Mais je peux vous assurer aujourd’hui, en exclusivité, que quelque chose gronde quelque part et que vous allez connaître l’enfer...” [...]

Le père de famille coupa court à la discussion.

“Oh, Marie, pourquoi tu nous traites de démons, allez on arrête ces conneries, c’est complètement idiot. Marie est avec nous ici ce soir, chez nous, nous l’avons invitée. C’est une jolie fille qui parle bien français, je trouve.” (BUGUL, 1994 : 87)

De cette manière, Marie est à la fois ridiculisée et sexualisée : le père la réduit au silence, tout en lui faisant des avances devant la famille. Comme les amis riches de Ken, les gens du passage cité se croient « modernes » parce qu’ils ont invité Marie chez eux, ce qui ne les empêche pas de l’humilier.

Le processus d’exotisation revêt également une dimension fortement érotique. Selon un stéréotype répandu, le Noir représente la sexualité pure et les pouvoirs de séduction démesurés. En adhérant à cette image, Ken s’exotise elle-même :

différentes variantes de discrimination, par lesquelles, efficacement et souvent inconsciemment, nous réduisons les chances de vie de cette personne. Nous construisons une théorie de stigmat, une idéologie pour expliquer son infériorité et pour rendre compte du danger qu’elle représente, parfois en rationalisant une animosité basée sur d’autres différences, comme celle de classe sociale [trad. A.S.].

Je jouais un défilé de mode africaine, me changeant tout le temps pendant que les gens mangeaient; de plus, je voulais assurer le service, mettre tout le monde à l'aise, sourire à chacun. Au fur et à mesure l'armoire se vidait de tous les vêtements que j'avais ramenés du pays et que je ne portais jamais. J'avais tout montré jusqu'au petit pagne, si suggestif, qu'on porte sous les vêtements; je leur en expliquais le sens érotique. Les hommes me happaient du regard, les femmes louchaient sur le petit pagne. Le mythe de l'érotisme du Noir se confirmait.

Que cherchais-je en fait avec tout cela? [...] Je me ridiculisais dans une tentative de renaissance (BUGUL, 2009 : 132–133).

D'abord choquée par le comportement des Occidentaux, Ken commence à organiser des soirées africaines et à afficher ses photos de nu dans son appartement. Au Sénégal, elle n'aurait jamais parlé de son petit pagne devant les hommes: le privé se mue donc en public, en spectacle. Se comportant conformément à l'image d'une femme noire érotisée, l'héroïne espère se faire accepter. Bien sûr, il n'y a rien de positif dans ce stéréotype: les amies de Ken ont peur de la laisser seule avec leurs maris, et son patron du club où elle travaille comme danseuse l'incite à se prostituer. Il s'adresse ainsi à l'héroïne:

Une femme ne peut être rien d'autre que de la consommation. Les gens n'arrêtent pas de nous demander où nous t'avons dénichée; tu allies la féminité à l'intelligence et *tu es noire*. Alors, si tu veux gagner de l'argent, cesse de discuter avec les clients de métaphysique, de Sumer et de poésie (BUGUL, 2009 : 144–145).

La jeune Ken entre donc dans le monde de la prostitution, ce qui s'apparente à une tentative désespérée de se faire accepter par les hommes blancs. Comme le remarque FANON: « [Q]uand les nègres abordent le monde blanc, il y a une certaine action sensibilisante. Si la structure psychique se révèle fragile, on assiste à un effondrement du Moi. Le Noir cesse de se comporter en individu *actionnel*. Le but de son action sera Autrui (sous la forme du Blanc), car Autrui seul

peut le valoriser » (1952 : 125). Ainsi, l'autodestruction et l'autocho-sification deviennent les stratégies de la protagoniste pour survivre dans des circonstances difficiles. L'attitude des hommes blancs ne change pas même quand l'héroïne renonce à la prostitution et se trouve dans un autre pays. Dans *Cendres et Braises*, en tant que maîtresse d'Y., elle est traitée de la même façon par les amis de son compagnon :

Souvent, ces mêmes hommes, dès qu'ils rentraient chez eux ou à l'hôtel, m'appelaient au téléphone. Je pensais qu'ils avaient oublié un parapluie ou un chapeau. Non, ces hommes-là, m'appelaient pour me faire des avances.

“Mais comment osez-vous ? Vous savez bien que je suis avec Y.” Étant la maîtresse d'un homme et l'ayant accepté, voilà comment les hommes me jugeaient : une femme de ce genre pouvait servir à d'autres hommes (BUGUL, 1994 : 72).

Marie est affichée partout par Y. : elle semble faire partie de sa collection d'objets exotiques. Les autres hommes n'ont aucun problème à lui manquer de respect, puisqu'ils la considèrent inférieure : elle existe pour les exciter et pour leur faire plaisir. De surcroît, quand elle rencontre Y., elle n'est pas sa seule maîtresse africaine. L'exotisation et la transformation de l'héroïne en objet sexuel sont également visibles dans *Mes hommes à moi*, où Dior prétend renoncer aux relations avec les hommes après une conversation dans un bar. Plus âgée que Ken, la protagoniste ne souhaite plus détruire sa peau ni se mettre dans des situations extrêmes pour être acceptée. Pourtant, elle cherche toujours à plaire aux hommes blancs et à être leur complice. Pendant une conversation avec deux « intellectuels », Dior pense qu'ils l'apprécient en raison de ses connaissances, jusqu'à ce que ses interlocuteurs ne manifestent ouvertement leurs motifs :

L'un, le plus exubérant, m'avait dit en souriant ne pas être déçu.

« De quoi ? » lui avais-je demandé. Je croyais qu'il allait parler de mon intelligence, de ma sensibilité, de mes prises de position, de ma culture

générale, de mon style d'habillement, de mes centres d'intérêt. Il m'avait regardé droit dans les yeux : « De tes lèvres », avait-il répondu en éclatant de rire.

Il m'avait dit qu'il avait entendu parler de mes lèvres pulpeuses, donc de ma sensualité et qu'au lit je devais être torride. Je fus surprise de son comportement et il avait ajouté : « J'aimerais te baiser ! » (BUGUL, 2008 : 18)

En menant une conversation avec ces deux Occidentaux visiblement chauvinistes, Dior se croit supérieure aux autres femmes. Cette illusion est brutalement brisée par les propos de l'un de ces hommes cités ci-dessus. La protagoniste se retrouve « dégringolée de la position de femme au-dessus des autres femmes » et « allongée sur le dos comme toutes les autres » (BUGUL, 2008 : 18). Les deux « intellectuels » ne se soucient pas du fait que ses fameuses lèvres pulpeuses font partie d'une personne ayant une volonté propre. L'héroïne observe amèrement : « Souvent les hommes ne réalisaient pas que devant une femme qu'ils avaient envie de baiser, ils se permettaient de tout raconter, de tout dire, même de tout faire » (BUGUL, 2008 : 19).

Chosifiée et réduite au silence, Dior fait penser à Ken dont les propos n'intéressent personne : elle est seulement censée séduire les hommes, qui sont attirés par son exotisme. Or, à la différence de l'héroïne du *Baobab fou*, Dior ne se laisse pas définir comme un objet sexuel : les propos des deux hommes la bouleversent et la mettent en colère. Après des années passées en Occident, Dior est plus capable que Ken de se défendre contre la chosification que Ken. Dans *Mes hommes à moi*, elle a besoin de confrontation, ce qui traduit son désaccord vis-à-vis du fait d'être réduite au silence. Pourtant, l'héroïne est toujours exotisée : les hommes ne voient pas sa personnalité, mais son corps, qui est là pour assouvir leurs fantasmes. Proposant une approche psychanalytique au problème du racisme, FANON remarque : « En Europe, le nègre a une fonction : celle de représenter les sentiments inférieurs, les mauvais penchants,

le côté obscur de l'âme. Dans l'inconscient collectif de l'*homo occidentalis*, le nègre, ou, si l'on préfère, la couleur noire, symbolise le mal, le péché, la misère, la mort, la guerre, la famine » (1952 : 154). Ce type de mentalité ainsi que le stéréotype concernant la puissance érotique du Noir permettent aux Occidentaux de se sentir supérieurs à la protagoniste. Le paradoxe est d'autant plus grand que l'héroïne bugulienne adhère à cette image en devenant un jouet sexuel exotique, sans pour autant ressentir aucun plaisir. Dans ce contexte, la décision de Dior de ne plus chercher de relations intimes (même si elle n'en est pas certaine) fait que l'héroïne passe du statut d'objet à celui de sujet. Elle échappe à sa condition de femme, qui ne lui apporte aucune satisfaction.

La stigmatisation de la protagoniste ne se limite pas à l'Occident : au Bénin, Sali est également rejetée en tant qu'étrangère qui ne parle pas la langue des anciens. Ainsi, la nature du stigmate dépend de l'environnement : en Afrique, l'héroïne n'est pas exotisée à cause de la couleur de sa peau, mais elle ne fait pas non plus partie du groupe. GOFFMAN note que le stigmatisé reste parfaitement conscient de son altérité. Il est d'avis que « [t]he awareness of inferiority means that one is unable to keep out of consciousness the formulation of some chronic feeling of the worst sort of insecurity, and this means that one suffers anxiety and perhaps even something worse, if jealousy is really worse than anxiety. The fear that others can disrespect a person because of something he shows means that he is always insecure in his contact with other people; and this insecurity arises, not from mysterious and somewhat disguised sources, as a great deal of our anxiety does, but from something which he knows he cannot fix. Now that represents an almost fatal deficiency of the self-system, since the self is unable to disguise or exclude a definite formulation that reads, "I am inferior. Therefore, people will dislike me and I cannot be secure with them" »²⁷ (1990 : 24). Cette attitude

²⁷ [l]a conscience d'infériorité signifie que l'on est incapable de garder hors de conscience la formulation d'un sentiment chronique de la pire sorte d'insécurité,

d'anxiété caractérise toujours la protagoniste bugulienne. Dior constate : « La vie est ainsi. On vous prend toujours pour ce que vous n'êtes pas. Et si vous n'êtes pas solide, vous finissez par vous prendre pour ce que les autres veulent, pour continuer à faire partie du groupe » (BUGUL, 2008 : 30). Sali exprime les mêmes réserves :

Dans les clubs qu'elle fréquentait, les membres la prenaient pour une femme libérée, une bombe sexuelle, une femme fatale, une femme chère, une femme de luxe, une grande dame, une diva, une viveuse, ou encore une féministe. Elle aurait bien aimé, mais malheureusement elle n'était rien de tout cela (BUGUL, 2014 : 45).

Alors, la protagoniste bugulienne vit dans un état de tension permanent, ce qui se manifeste par les troubles psychosomatiques. Dans *Le Baobab fou*, Ken faillit se suicider après un incident avec un homme qui voulait la « posséder » et la payer pour cela. La prostitution pousse la protagoniste dans l'abîme du désespoir. Elle avoue : « Je me déshabillais dans le même coin, afin d'offrir seul ce corps dont je n'avais plus aucune idée et qui émouvait tant ces Blancs qui ne m'acceptaient qu'à ces moments-là » (BUGUL, 2009 : 213). Ken se retrouve complètement dissociée de son corps : la prostitution reste un acte violent, qui la stigmatise davantage au lieu de la libérer. Dans les romans postérieurs, il y a un motif récurrent : un cri muet, bloqué dans le corps de la protagoniste. Marie de *Cendres et Braises* hurle silencieusement quand elle reste seule. Comme elle

et cela signifie que l'on souffre d'anxiété ou peut-être de quelque chose de plus grave même, si la jalousie est en réalité pire que l'anxiété. La crainte que les autres puissent manquer de respect à une personne à cause de quelque chose qu'elle montre signifie qu'elle est toujours incertaine dans son contact avec les autres. Et cette insécurité ne provient pas de sources mystérieuses et pour ainsi dire cachées, comme c'est le cas de plusieurs sources de notre anxiété, mais de quelque chose que la personne sait ne pas pouvoir réparer. Cela représente une déficience presque fatale du système de soi, puisque le soi est incapable de cacher ou d'exclure une formulation définitive disant : « Je suis inférieur. Pour cette raison les gens ne m'aimeront pas et je ne peux pas être en sécurité avec eux » [trad. A.S.].

l'explique : « J'avais étouffé des hurlements de douleur, de désespoir, d'humiliation. Par les après-midi que je restais rue Sèvres, je me jouais des scènes ; je hurlais à la mort sans faire sortir aucun son : les traits de mon visage étaient déformés. J'en voyais le reflet sur l'écran muet de la télévision » (BUGUL, 1994 : 133). La même réaction apparaît chez Dior de *Mes hommes à moi* dans sa relation avec un homme âgé. L'héroïne le relate ainsi : « J'étais toujours au top. Pourtant, il y avait des jours où j'avais envie de crier, de hurler. Je n'osais presque plus m'attarder devant le miroir. Il me renvoyait une image qui ne me convenait pas. Je n'étais pas moi-même » (BUGUL, 2008 : 211). Comme après l'incident au magasin des perruques, l'héroïne ne se reconnaît pas : le rôle qu'elle assume diffère de l'image qu'elle a de soi. *Cacophonie* présente tout un éventail des troubles psychosomatiques de la protagoniste, qui s'aggravent avec l'âge. Sali « essayait de rire, elle plaisantait, alors qu'au fond d'elle-même elle brûlait d'envie de hurler à mort, de dire merde ou de mettre fin à ses jours, là, devant ses visiteurs, sur la terrasse aux plantes vertes » (BUGUL, 2014 : 96). La protagoniste se plaint de maux du dos, de la tête, d'une boule dans la gorge : toute la tension accumulée pendant des années la tourmente. Son incapacité physique à protester et à se libérer de tous ses masques est exprimée dans le paragraphe suivant :

Sali n'avait jamais le courage de dire ce qu'elle ressentait, pensait ou voulait, car elle ne voulait pas déranger les certitudes des uns et des autres. [...] Sali n'arrivait pas non plus à prononcer le mot qu'il fallait savoir dire : « Merde », c'était grossier disait-on, mais c'était le mot essentiel, le mot de la délivrance, pour se trouver enfin, tout d'un coup, face à soi. Ce n'était pas un mot sur lequel il fallait réfléchir, c'était un mot qui expulsait les frustrations d'une existence empoisonnée par des concessions extrêmes. C'était le mot de la rupture et de la désaliénation et chaque fois qu'elle voulait le prononcer, elle sentait sa bouche se remplir d'air et ses joues se tendre jusqu'à l'éclatement. Ses lèvres étaient comme scellées et aucun son n'en sortait (BUGUL, 2014 : 14).

Le mutisme de la protagoniste est une réponse à la stigmatisation : puisque toutes ses tentatives de prendre la parole échouent, le mot de rupture ne peut plus être prononcé. La frustration de la protagoniste émigrée entraîne un besoin de confrontation et de libération. Même si Sali ne vit plus en Occident, elle reste tourmentée et ne sait pas où aller. Les voyages ne lui donnent pas le sentiment d'une appartenance : au contraire, elle se sent encore plus seule, puisque personne ne l'attend au retour. La narratrice explique : « Des dix-huit mille mondes, ce monde-ci se rétrécissait de plus en plus et Sali avait l'impression que c'était partout pareil : les mêmes misères, les mêmes pauvretés, les mêmes gens, les mêmes richesses, les mêmes prisons, les mêmes murs, les mêmes clubs. Et de plus en plus de murs » (BUGUL, 2014 : 50). L'héroïne du dernier roman continue d'avoir des projets, de s'inventer les endroits où elle pourrait vivre. Pourtant, elle réalise qu'être « décédée, mais pas morte » constitue le meilleur choix : ainsi, elle ne sera plus jamais stigmatisée, ni rejetée. Il sera intéressant de voir comment la protagoniste bugulienne évoluera dans les romans autofictifs suivants. À notre avis, l'héroïne mènera toujours le même combat identitaire, puisqu'elle est toujours en mouvement et qu'elle ne prend jamais racine. Comme Ken Bugul, l'auteure, sa protagoniste est partout et nulle part chez elle.

* * *

Pour l'héroïne bugulienne, l'émigration constitue un moyen de se réinventer. Pourtant, après sa première expérience en Occident, elle est profondément déçue de la réalité, si différente de ce dont elle avait rêvé. En Belgique et en France, l'attitude raciste persiste pendant des années après la colonisation : même si les mentalités changent petit à petit, le problème reste. La couleur de la peau de la protagoniste constitue le stigmate le plus visible, qui la définit et l'empêche d'être elle-même dans la société occidentale. De surcroît, l'héroïne est également discriminée en tant que femme, ce qui se manifeste dans ses relations avec les hommes blancs. Au

Bénin, son isolement résulte du fait qu'elle est une étrangère, incapable de saisir les fondements culturels ou de s'exprimer dans la langue locale. Ainsi, l'isolement de la protagoniste bugulienne est multidimensionnel : discriminée en raison de sa race, de son sexe et de sa nationalité, elle demeure un être profondément solitaire. L'écriture bugulienne exprime une grande angoisse et un besoin d'appartenance qui n'est jamais assouvi. Comme le dit l'auteure : « In sum, I mutate like a snake; I take off one skin and put on another. In doing so, writing frees me, but does not totally heal me. I am reborn after each piece of writing »²⁸ (LARQUIER, 2009b : 325). De même l'identité de ses protagonistes reste-t-elle morcelée : l'exil devient leur condition permanente.

²⁸ Somme toute, je mute comme un serpent. J'enlève une peau et j'en mets une autre. Ainsi, l'écriture me libère, mais ne me guérit pas tout à fait. Je renaiss après chaque œuvre [trad. A.S.].

Conclusions

Le but de la présente étude a été d'analyser les éléments surnaturels et réels qui s'interpénètrent dans le romanesque bugulien. Indubitablement, l'hybridité et la richesse de l'œuvre étudiée permettent de lire Ken Bugul non seulement comme une auteure africaine engagée, mais aussi comme une écrivaine polyvalente et universelle. La coexistence du surnaturel et du réel constitue, selon nous, une clé pour comprendre la totalité de l'œuvre bugulienne.

D'abord, en ce qui concerne le surnaturel, nous avons démontré sa diversité et son hybridité, parfois au sein d'un même roman. L'étude comparative des éléments fantastiques, merveilleux et étranges nous a permis de déterminer l'existence de ces trois genres dans le romanesque bugulien. Notre choix d'appliquer une approche théorique occidentale, enrichie de travaux sur le surnaturel non européen, est motivé par le fait que les autres perspectives – celles du réalisme magique, du réalisme merveilleux ou tout simplement de la magie dans le roman africain – ne suffisent pas pour caractériser la complexité et la diversité de l'œuvre bugulienne. Qui plus est, les chercheurs africains se servent eux-mêmes de la méthodologie occidentale, en l'adaptant à un contexte donné. Pour cette raison, la différence entre le fantastique, le merveilleux et l'étrange a constitué le cadre théorique de notre étude du surnaturel, ce qui nous a permis de révéler les structures et les fonctions des éléments insolites. Les éléments comparés dans les trois chapitres de la première partie sont : la structure de la diégèse, les phénomènes, les êtres, les

objets et/ou les personnages insolites et, finalement, les héroïnes et les héros.

Le fantastique est caractérisé surtout par l'hésitation du personnage devant un phénomène extraordinaire. Les espaces fantastiques buguliens, à savoir le milieu rural traditionnel et le village, représentent la tension entre les valeurs traditionnelles et la modernité. Le village, où la vision magicoreligieuse du monde persiste, cause un déchirement chez l'héroïne qui, éduquée de manière occidentale, a perdu ses racines. Le village, parfois idyllique et d'autres fois anxio-gène, devient juste une toile de fond pour un élément terrifiant et incompréhensible. L'emploi de ce cadre spatial marque la différence par rapport au fantastique occidental dont l'action se déroule principalement dans un cadre urbain. À son tour, la ville demeure un espace hostile, anxio-gène, imprévisible : les personnages qui s'y retrouvent ne réussissent pas à se repérer dans un contexte nouveau et insupportable. De ce fait, la ville, qui souvent n'est pas nommée, est porteuse du fantastique, puisqu'elle éveille la peur chez les personnages. Ce sentiment est intensifié par le cadre temporel : la nuit et l'obscurité favorisent l'apparition des phénomènes insolites, mais ils se manifestent aussi pendant la journée. Ainsi, les éléments du fantastique traditionnel, comme le cadre nocturne, et les éléments du néofantastique où le phénomène peut se produire à tout moment, coexistent dans le romanesque analysé. En ce qui concerne les phénomènes fantastiques, qui font hésiter le personnage, ils peuvent être d'ordre physique, objectifs – comme le chat, la pluie avec la voix de la mère revenante, les féticheurs, les sorciers, les corps déformés – ou d'ordre psychique, subjectifs, intérieurs, à savoir la folie et la mort. Les phénomènes d'ordre physique traduisent l'ambiguïté des apparences et des êtres inspirés du quotidien africain, qui peuvent s'avérer maléfiques. Il faut rappeler ici un phénomène exceptionnel – la mère revenante – dont la présence s'avère bienfaisante pour l'héroïne. À leur tour, les phénomènes d'ordre psychique reflètent le malaise de la société africaine postcoloniale, tourmentée

et sans perspectives. Enfin, en ce qui concerne les protagonistes fantastiques, ce sont chez Ken Bugul les femmes qui ne sont pas anonymes (à l'exception de Mom Dioum), ce qui marque une différence importante par rapport au fantastique occidental. La solitude est le seul trait « classique » des héroïnes buguliennes fantastiques, qui n'hésitent que devant certains phénomènes. Ce constat nous amène à la deuxième facette du surnaturel bugulien, à savoir le merveilleux.

Rappelons que le merveilleux se caractérise par l'absence d'hésitation fantastique : le surnaturel fait partie de la vie quotidienne et ne provoque aucune surprise chez le personnage. Après avoir considéré le cadre théorique, nous avons pris en compte le merveilleux traditionnel et le merveilleux contemporain – la science-fiction. À la différence de l'espace fantastique, souvent ordinaire, le cadre spatial merveilleux est saturé de surnaturel. Le village mythique et la forêt féerique constituent un abri harmonieux et bienfaisant pour les personnages. En ce qui concerne la ville, elle remplit certains critères de l'espace science-fictionnesque, à savoir le gigantisme et le dynamisme. L'espace science-fictionnesque bugulien est dystopique, apocalyptique. Quant au cadre temporel, il ne détermine pas l'apparition des phénomènes surnaturels, pas plus que le cadre temporel fantastique. Or, le jeu du clair et de l'obscur, qui marque le temps cyclique, demeure un motif important. En ce qui concerne les objets et les êtres merveilleux, ils s'inspirent de la tradition africaine, mais aussi des motifs religieux et science-fictionnesques. Les objets magiques, les créatures mythiques, les monstres, les djinns et les extraterrestres créent un mélange surprenant : l'auteure ne se limite pas à des éléments traditionnels, mais elle invente son propre univers. Certaines héroïnes mentionnées dans le chapitre concernant le fantastique acceptent les phénomènes surnaturels, comme Sali son mari revenant. C'est ici qu'apparaît une nouvelle catégorie de personnage féminin : outre les héroïnes actives, qui sont assez peu nombreuses dans le merveilleux bugulien, il y a aussi les femmes-

objets, dont l'image reflète l'ordre patriarcal et la représentation stéréotypée de la femme dans la science-fiction. *La Pièce d'or* est le seul exemple de roman bugulien où les protagonistes sont les hommes. Ces héros manifestent les mêmes traits que les personnages science-fictionnels occidentaux : nous y retrouvons le surhomme, l'homme du destin et le témoin, qui mènent ensemble une quête afin de sauver le monde. Ainsi, le merveilleux bugulien appartient soit au passé – à l'Afrique mythique d'antan – ou au futur, où l'action se déroule dans la ville postcoloniale. Dans les deux cas, le surnaturel y est dilué dans le réel : il va de soi et fait partie du quotidien.

En revanche, l'étrange bugulien se situe à l'autre extrémité. Là, tous les événements insolites trouvent une explication rationnelle, qui traduit l'état déplorable de la société. Cette rationalité, éloignée de la pensée magico-religieuse, nécessite un cadre spatial où le surnaturel soit remplacé par la modernité et la destruction des structures traditionnelles. Pour cette raison, l'étrange appartient à la ville. Comme dans le fantastique, l'espace urbain s'avère souvent menaçant pour le personnage, qui apprend que les rites religieux et magiques sont utilisés pour exploiter sa naïveté. Le cynisme et la corruption restent les motifs importants dans l'étrange bugulien, qui permet à l'auteure d'exprimer son angoisse devant la réalité horrifiante de la capitale sénégalaise après les indépendances. Une autre image de la ville étrange représente la rue Félix-Faure qui est l'espace convivial, où les personnages trouvent un abri. Les motifs récurrents de l'étrange bugulien sont le crime et l'énigme, ce qui fait penser au roman policier. Pourtant, l'énigme, facile à résoudre, ne constitue jamais un but en soi : elle sert plutôt à démontrer la condition de la société. Aussi, conformément à la logique des régimes nocturne et diurne, la nuit et l'obscurité permettent-elles de cacher le meurtre, tandis que le jour apporte la réponse et la clarté. Quant aux phénomènes étranges, il est important de mentionner que le meurtre n'est pas toujours négatif : parfois, il est une réaction

des personnages abusés, qui font la justice eux-mêmes. Les autres motifs – la maladie et le rituel, sont toujours rationnellement expliqués par les préjugés, les superstitions et le charlatanisme. L'image du monde dans l'étrange bugulien reste profondément pessimiste, pleine d'abus de pouvoir et de violence, surtout envers les femmes et d'autres groupes discriminés, comme les albinos. Pour cette raison, les héros et les héroïnes étranges ont été étudiés dans une dynamique bourreau-victime. Les faux marabouts et les hommes puissants abusent de leur pouvoir pour exploiter les personnages naïfs et vulnérables. En ce qui concerne les victimes, certaines d'entre elles font face à l'oppression, ce qui entraîne leur libération et/ou la création d'une communauté de femmes. Il y en a néanmoins d'autres qui sont tuées par leurs oppresseurs. De cette manière, l'étrange bugulien prouve que la réalité peut parfois être plus terrifiante que les phénomènes insolites. Avec le fantastique et le merveilleux, l'étrange crée la dimension surnaturelle du romanesque bugulien, qui, peu étudiée jusqu'à présent, est selon nous primordiale dans l'analyse approfondie de l'écriture de l'auteure sénégalaise.

La seconde partie de notre travail est consacrée aux éléments réels, et plus précisément à la protagoniste bugulienne qui demeure, selon nous, un vecteur essentiel du réel. À notre avis, les personnages principaux de tous les romans autofictifs buguliens sont des représentations d'une seule héroïne, qui devient ainsi un sujet fragmenté et pluriel. Cette polyphonie reflète toujours les mêmes traumatismes et les mêmes combats, qui définissent la protagoniste bugulienne. Après avoir établi le cadre théorique et expliqué les raisons de l'utilisation du terme « autofiction » au lieu de celui d'« autobiographie » pour les œuvres étudiées, nous avons envisagé les aspects suivants : la famille, les relations intimes et la place de l'héroïne dans la société. Ces problèmes ont été analysés dans deux chapitres, organisés selon un critère géographique. Puisque Ken Bugul demeure une écrivaine migrante, toujours en exil, il

nous a semblé pertinent d'étudier sa protagoniste dans la société sénégalaise ainsi que dans le contexte de l'émigration. Tout comme les motifs surnaturels, les éléments réels du romanesque bugulien se mélangent avec la fiction, en créant des œuvres hybrides. La fragmentation et la pluralité de l'héroïne sont, quant à elles, visibles dans les différents milieux, auxquels la protagoniste doit s'adapter.

Dans le chapitre concernant le Sénégal, nous avons pris en considération la famille de l'héroïne bugulienne, qui constitue la première et la plus importante source de sa souffrance. L'héroïne, abandonnée par sa mère à l'âge de cinq ans, ne retrouve pas sa place dans la société traditionnelle, puisqu'elle n'a jamais été initiée à ses valeurs. De son vivant, la mère est froide et distante pendant toute l'enfance de l'héroïne ; puis, la vraie communication ne peut plus être instaurée, parce que les expériences de la protagoniste à l'étranger entraînent le rejet par les siens. Dans ce contexte, la mère revenante étudiée dans le chapitre concernant le fantastique acquiert une dimension thérapeutique : l'héroïne adulte ne peut plus nouer de lien avec une mère en chair et en os. Ce premier traumatisme marque la protagoniste bugulienne à jamais et laisse en elle une blessure ouverte qui ne peut jamais se cicatriser. Le deuxième personnage important, à savoir le père, est idéalisé, mais distant : il éveille chez l'héroïne le sentiment de servitude, tandis que son frère la manipule et la pousse à la vengeance. Ainsi la triade mère-père-frère devient-elle un modèle/antimodèle selon lequel la protagoniste construit ses relations intimes : puisqu'elle revient toujours à ses traumatismes, sa quête d'amour n'est jamais réussie. Cela la mène au jeu de la séduction : dès l'adolescence, l'héroïne bugulienne veut se sentir puissante en attirant les hommes. Tout en expérimentant avec son corps, elle demeure émotionnellement distante : elle ne connaît ni amour, ni jouissance. Le mariage polygame, surprenant du point de vue occidental, constitue pour elle un essai de réintégration dans la société traditionnelle. En recherchant toujours l'amour maternel et paternel, la protagoniste, déçue par sa vie en Belgique et en France,

choisit de changer complètement de trajectoire. Cependant, aucun changement n'est permanent : la mort du Serigne marque la ré-initialisation de l'errance. La partie finale du chapitre en question met l'accent sur l'école coloniale et son effet dévastateur sur l'identité et le psychisme de l'enfant. Outre le manque d'enracinement dans la famille, l'héroïne subit la violence du discours colonial qui lui enseigne la supériorité de la race blanche. Ainsi, à l'exception de la relation avec le Serigne, la vie au Sénégal s'avère traumatisante pour la protagoniste, ce qui entraîne son désir d'émigrer.

Le dernier chapitre présente l'émigration de la protagoniste pour qui chaque départ du pays natal constitue une nouvelle opportunité de se réinventer. Même quand elle est loin de la maison, la famille d'origine reste d'une importance primordiale : l'héroïne mythologise l'Afrique, mais elle rend aussi ses proches responsables de ses échecs. Elle continue à chercher la mère, le père et le frère dans ses relations intimes. Une fois émigrée, elle ne peut plus jamais retourner et l'Occident, tant désiré, lui procure surtout les déceptions. De même l'émigration au Bénin entraîne-t-elle le rejet de la part de sa belle-famille. Quant à la représentation de l'héroïne en tant qu'épouse et mère, ce motif s'avère beaucoup moins significatif. Coïncée dans son passé, la protagoniste ne peut pas soigner ses blessures internes : c'est toujours la relation avec la mère qui est au premier plan. En ce qui concerne le jeu de la séduction, il se perpétue en prenant une forme autodestructrice : il devient le jeu de l'Occident. En cherchant désespérément à être acceptée par les hommes blancs, l'héroïne bugulienne connaît le monde de l'avortement clandestin, des ménages à trois, de la prostitution et des aventures. Tout en prétendant vouloir accéder à l'intimité et à la complicité, elle les évite en choisissant des relations vouées à l'échec. Paradoxalement, en recherchant un homme qui ressemblerait à son père et à son frère, la protagoniste se condamne à la solitude, puisque ces deux personnages incarnent les désirs contradictoires. Cette quête ainsi qu'une ferme volonté de devenir Occidentale mènent également

l'héroïne à une relation violente qui la détruit émotionnellement et physiquement. Enfin, quant à la position de la protagoniste dans la société, la couleur de sa peau entraîne son exotisation en Occident, tandis que sa nationalité devient un stigmate au Bénin. Sa solitude, déjà immense au Sénégal, marque son existence dans l'émigration. La fragmentation et la pluralité du personnage reflètent son identité fluide : la protagoniste change de comportement et modifie ses opinions en fonction du milieu auquel elle souhaite appartenir à un moment donné.

Pour conclure, notre étude a permis de déterminer la structure des deux dimensions-clés du romanesque de Ken Bugul – du réel et du surnaturel. En tant que représentante de la littérature migrante et sénégalaise, l'auteure introduit une forme d'écriture qui lui est propre, dans laquelle les éléments hybrides de divers genres créent un univers unique et fascinant. Dans l'attente de ses prochains ouvrages, nous espérons que notre analyse permettra de regarder le romanesque bugulien d'un autre point de vue et d'apprécier sa richesse.

Bibliographie des œuvres citées et consultées

Œuvres analysées

- BUGUL K., 1994 : *Cendres et Braises*. Paris, L'Harmattan.
- BUGUL K., 1999 : *Riwan ou le Chemin de sable*. Paris, Présence africaine.
- BUGUL K., 2000 : *La Folie et la Mort*. Paris, Présence africaine.
- BUGUL K., 2003 : *De l'autre côté du regard*. Paris, Le Serpent à plumes, Kindle Edition e-plumes.net.
- BUGUL K., 2005 : *Rue Félix-Faure*. Paris, Hoëbeke, Kindle Edition e-plumes.net.
- BUGUL K., 2006 : *La Pièce d'or*. Paris, UBU.
- BUGUL K., 2008 : *Mes hommes à moi*. Paris, Présence africaine.
- BUGUL K., 2009 : *Le Baobab fou*. Paris, Présence africaine.
- BUGUL K., 2013 : *Aller et Retour*. Dakar, Athéna.
- BUGUL K., 2014 : *Cacophonie*. Paris, Présence africaine.

Ouvrages critiques et théoriques

- ABOSSOLO P.M., 2015 : *Fantastique et littérature africaine contemporaine. Entre rupture et soumission aux schémas occidentaux*. Paris, Champion.
- AHIHOU C., 2013 : *Ken Bugul. La langue littéraire*. Paris, L'Harmattan.
- AHIHOU C., 2017 : *Ken Bugul. Glissement et fonctionnements du langage littéraire*. Paris, L'Harmattan.
- ALMEIDA I.A. d', 1994 : *Francophone African Women Writers: Destroying the Emptiness of Silence*. Gainesville, University Press of Florida.
- ALMEIDA I.A. d', 1999 : « Problématique de la mondialisation des discours féministes africains ». In : LAME D. de, ZABUS Ch. (dir.) : *Changements au féminin en Afrique noire. Anthropologie et littérature*. Vol. II – *Littérature*, 27–47. Paris, L'Harmattan.
- ARISTOTE, 1990 : *La Poétique*. Paris, LGF.

- AZODO A.U., 2009a: "Introduction: Mariétou Mbaye Biléoma: Eclectics and Pragmatism". In: AZODO A.U., LARQUIER J.-S. de (eds): *Emerging Perspectives on Ken Bugul: From Alternative Choices to Oppositional Practices*, 1–25. Trenton, Africa World Press.
- AZODO A.U., 2009b: "Ken Bugul and the African Imaginary: Symbolism, Initiation and Allegory in *La Folie et la Mort*". In: AZODO A.U., LARQUIER J.-S. de (eds): *Emerging Perspectives on Ken Bugul: From Alternative Choices to Oppositional Practices*, 223–256. Trenton, Africa World Press.
- AZODO A.U., LARQUIER J.-S. de (eds): *Ken Bugul: Emerging Perspectives on From Alternative Choices to Oppositional Practices*. Trenton, Africa World Press.
- BA M.K., 2012: *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990–2010) : de la narration de la violence à la violence narrative*. Paris, L'Harmattan.
- BADINTER É., 1980: *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel (XVII^e – XX^e siècle)*. Paris, Flammarion.
- BANCROFT L., 2002 : *Why Does He Do That? Inside the Mind of Angry and Controlling Men*. New York, Berkley Books.
- BARRY T.B., 2016 : *L'expression de l'altérité dans les littératures africaines et occidentales*. Paris, Connaissances et savoirs.
- BAUDRILLARD J., 1979 : *De la séduction*. Paris, Galilée.
- BECKER C., 1992 : *Lire le réalisme et le naturalisme*. Paris, Dunod.
- BHABHA H., 2001 : *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*. Paris, Payot.
- BODO C. B., KAGAMATÉ B., COULIBALY M. (dir.), 2016: *Les écritures de l'horreur dans les littératures africaines*. Paris, L'Harmattan.
- BOZZETTO R., 1998: *Territoires du fantastique. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*. Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence.
- BOZZETTO R., 2004: « Des merveilleux, des fantastiques et des textes de "real maravilloso" ». In: BOZZETTO R., HUFTIER A.: *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, 303–313. Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes.
- BOZZETTO R., HUFTIER A., 2004: *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes.
- BRENOT Ph., 1997: *Le génie et la folie en peinture, musique et littérature*. Paris, Plon.

- BRIDIER S., 2002 : *Le cauchemar : étude d'une figure mythique*. Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne.
- BROWN K., 2009 : "Postcolonial Ruptures: Authenticity, Identity, Self-Recognition and Representation in *Le Baobab fou*". In : AZODO A.U., LARQUIER J.-S. de (eds) : *Emerging Perspectives on Ken Bugul: From Alternative Choices to Oppositional Practices*, 101–121. Trenton, Africa World Press.
- CAILLOIS R., 1965 : *Au cœur du fantastique*. Paris, Gallimard.
- CAILLOIS R., 1966 : *Anthologie du fantastique*. Paris, Gallimard.
- CASTEX P.-G., 1951 : *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*. Paris, José Corti.
- CAZENAVE O., 1996 : *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris, L'Harmattan.
- CAZENAVE O., 1999 : « Roman africain au féminin et immigration. Dynamisme du devenir ». In : LAME D. de, ZABUS Ch. (dir.) : *Changements au féminin en Afrique noire. Anthropologie et littérature*. Vol. II – *Littérature*, p. 49-69. Paris, L'Harmattan.
- CAZENAVE O., 2003 : *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*. Paris, L'Harmattan.
- CHELEBOURG C., 2006 : *Le surnaturel*. Paris, Armand Colin.
- CHEVRIER J., 1984 : *La littérature nègre*. Paris, Armand Colin.
- COLONNA V., 1989 : *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Paris, EHESS. Thèse de doctorat. Disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document> (consulté le 16 novembre 2019).
- COLY A.A., 2010 : *The Pull of Postcolonial Nationhood. Gender and Migration in Francophone African Literatures*. Plymouth, Lexington Books.
- CORNATON M., 1990 : *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*. Paris, L'Harmattan.
- COUTI J., 2009 : "Seduction and Power: The Battle of the Sexes in *Riwan ou le Chemin de sable*, *Comment cuisine son mari à l'africaine* and *Le Pauvre Christ de Bomba*". In : AZODO A.U., LARQUIER J.-S. de (eds) : *Emerging Perspectives on Ken Bugul: From Alternative Choices to Oppositional Practices*, 163–181. Trenton, Africa World Press.
- DIDIER B., 1981 : *L'écriture-femme*. Paris, Presses universitaires de France.
- DIOUF M., 2001 : *Histoire du Sénégal*. Paris, Maisonneuve et Larose.
- DISPA M.-F., 1974 : *Héros de la science-fiction*. Bruxelles, De Boeck.
- DURAND G., 1960 : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Presses universitaires de France.

- EDWARDS K., 2009 : "Returning for the Surrogate Mother : *Riwan ou le Chemin de sable*". In : AZODO A.U., LARQUIER J.-S. de (eds) : *Emerging Perspectives on Ken Bugul : From Alternative Choices to Oppositional Practices*, 205–222. Trenton, Africa World Press.
- EYENGA ONANA P.S., 2017 : « Kama Kamanda et Tchicaya U'Tamsi : deux auteurs, deux allégories, une vision stylisée du fantastique et de l'étrange ». *Les Cahiers du GRELCEF*, N° 9 : *Fantastique, étrange et merveilleux dans les productions francophones*, 17-34. Disponible sur : https://www.uwo.ca/french/grelcef/2017/cgrelcef_09_text00_full.pdf (consulté le 17 décembre 2020).
- FANON F., 1952 : *Peau noire, masques blancs*. Paris, Seuil.
- FRANCIS C.W., 2009 : "Idiolectal Redesigning of the Postcolonial Self in *Le Baobab fou*". In : AZODO A.U., LARQUIER J.-S. de (eds) : *Emerging Perspectives on Ken Bugul : From Alternative Choices to Oppositional Practices*, 27–52. Trenton, Africa World Press.
- FREUD S., 1996 : *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Trad. B. FÉRON. Paris, Gallimard.
- FYFE L., 2009 : "Finding a Safe Space on *Rue Félix-Faure*". In : AZODO A.U., LARQUIER J.-S. de (eds) : *Emerging Perspectives on Ken Bugul : From Alternative Choices to Oppositional Practices*, 277–302. Trenton, Africa World Press.
- GADOMSKA K., 2002 : *Science-fiction et fantasy comme merveilleux contemporain*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- GADOMSKA K., 2012 : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- GALLIMORE R.B., 2009 : « Le jeu de décentrement et la problématique de l'universalité dans *Riwan ou le Chemin de sable*. In : AZODO A.U., LARQUIER J.-S. de (eds) : *Emerging Perspectives on Ken Bugul : From Alternative Choices to Oppositional Practices*, 183–204. Trenton, Africa World Press.
- GARNIER X., 1999 : *La magie dans le roman africain*. Paris, Presses universitaires de France.
- GASPARINI Ph., 2004 : *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Seuil.
- GASPARINI Ph., 2008 : *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris, Seuil.
- GENETTE G., 1972 : *Figures III*. Paris, Seuil.
- GENETTE G., 1991 : *Fiction et diction*. Paris, Seuil.
- GOFFMAN E., 1990 : *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. London, Penguin Books.

- GOUNONGBÉ A., 1995 : *La toile de soi. Culture colonisée et expressions d'identité*. Paris, L'Harmattan.
- GRAAF V., 1975 : *Homo futururus*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- GROUZIS M. et al., 1997 : *Le sentier écologique de la réserve de Mbour Sénégal*. Dakar, Orstom UICN. Disponible sur : https://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers09-05/010010448.pdf (consulté le 9 avril 2021).
- GUSDORF G., 1956 : « Conditions et limites de l'autobiographie ». In : HAASE E., REICHENKRON G. (hrsg.): *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*, 105–123. Berlin, Duncker et Humblot.
- HAMPÂTÉ BÂ A., 1972 : *Aspects de la civilisation africaine*. Paris, Présence africaine.
- HOGARTH Ch., 2013 : "Chapter Three. Ken Bugul's Story and Herstory? Games of Gender and Genre in *Mes hommes à moi*". In : ROCCA A, REEDS K. (eds) : *Women Taking Risks in Contemporary Autobiographical Narratives*, 45–59. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- HUANNOU A., 2002 : *Le roman féminin en Afrique de l'Ouest*. Paris, L'Harmattan.
- HUBBELL A.L., 2009 : "(Dis)integrating Roots in Ken Bugul and Marie Cardinal's Autobiographies: A Return to *Le Baobab fou*." In : AZODO A.U., LARQUIER J.-S. de (eds) : *Emerging Perspectives on Ken Bugul: From Alternative Choices to Oppositional Practices*, 81-99. Trenton, Africa World Press.
- HUFTIER A., 2004 : « Un sous-genre ? Réflexions sur les détectives de l'étrange ». In : BOZZETTO R., HUFTIER A. : *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, 275-283. Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes.
- JOSLIN I.V., 2010 : *Baroque and Post/Colonial Sub-Saharan Francophone Africa: The Aesthetic Embodiment of Unreason*. Minnesota, Minnesota University Press. Thèse de doctorat. Disponible sur : https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/94629/Joslin_umn_0130E_11327.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consulté le 6 juin 2018).
- KANE O., 2011 : *The Homeland is the Arena: Religion, Transnationalism, and the Integration of Senegalese Immigrants in America*. Oxford, Oxford University Press.
- KAYEMBE E., 2017 : « Fantastique, étrange et merveilleux dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama ». *Les Cahiers du GRELCEF*, N° 9 :

- Fantastique, étrange et merveilleux dans les productions francophones*, 35-47. Disponible sur : https://www.uwo.ca/french/grelcef/2017/cgrelcef_09_text00_full.pdf (consulté le 17 décembre 2020).
- KESTELOOT L., 2006 : *Contes, fables et récits du Sénégal*. Paris, Karthala.
- KLONOWSKA B., 2006 : *Contaminations. Magic Realism in Contemporary British Fiction*. Lublin, Wydawnictwo UMCS.
- KRISTEVA J., 1980 : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil.
- KRISTEVA J., 1988 : *Étrangers à nous-mêmes*. Paris, Gallimard.
- LAME D. de, ZABUS Ch. (dir.) : *Changements au féminin en Afrique noire. Anthropologie et littérature*. Vol. II – *Littérature*. Paris, L'Harmattan.
- LARQUIER J.-S. de, 2009a : "From Fanon's Alienating Masks to Sartre's *Retour en Afrique*: From *Le Baobab fou* to *De l'autre côté du regard*". In : AZODO A.U., LARQUIER J.-S. de (eds) : *Emerging Perspectives on Ken Bugul: From Alternative Choices to Oppositional Practices*, 123–138. Trenton, Africa World Press.
- LARQUIER J.-S. de, 2009b : "Interview With Ken Bugul: A Panoramic View of Her Writings". In : AZODO A.U., LARQUIER J.-S. de (eds) : *Emerging Perspectives on Ken Bugul: From Alternative Choices to Oppositional Practices*, 319–330. Trenton, Africa World Press.
- LARROUX G., 1995 : *Le réalisme. Éléments de critique, d'histoire et de poétique*. Paris, Nathan.
- LECARME J., 1992 : « L'autofiction : un mauvais genre ? » In : DUBROVSKY S., LECARME J., LEJEUNE Ph. (dir.) : *Autofictions & Cie*, 227–249. Nanterre, Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, Université Paris X.
- LEJEUNE Ph., 1975 : *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- LESSANA M.-M., 2000 : *Entre mère et fille : un ravage*. Paris, Pauvert.
- MAHY F. (coord.), 2017 : *Les Cahiers du GRELCEF*, No 9 : *Fantastique, étrange et merveilleux dans les productions francophones*. Disponible sur : https://www.uwo.ca/french/grelcef/2017/cgrelcef_09_text00_full.pdf (consulté le 17 décembre 2020).
- MALRIEU J., 1992 : *Le fantastique*. Paris, Hachette.
- MAZRUI A.A., WONDJI C. (dir.), 1998 : *Histoire générale de l'Afrique. VIII : L'Afrique depuis 1935*. Paris, UNESCO. Disponible sur : <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184344> (consultée le 5 janvier 2019).
- MBARGA C., 2009 : "Quest for French Ways and Identity: Reality and Perception in *Cendres et braises*". In : AZODO A.U., LARQUIER J.-S. de (eds) : *Emer*

- ging Perspectives on Ken Bugul: From Alternative Choices to Oppositional Practices*, 139–162. Trenton, Africa World Press.
- MELLIER D., 2000 : *La littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- MILLET G., LABBÉ D., 2001 : *La science-fiction*. Paris, Belin.
- MILOLO K., 1986 : *L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone*. Fribourg, Éditions universitaires.
- NACK NGUE J.C., 2009 : "The Body Composite, the Body of Survival: Testimony and the Problematic of Integral Healing in *Le Baobab fou*". In : AZODO A.U., LARQUIER J.-S. de (eds) : *Emerging Perspectives on Ken Bugul: From Alternative Choices to Oppositional Practices*, 53–79. Trenton, Africa World Press.
- N'DIAYE CORRÉARD G. et al., 2006 : *Les mots du patrimoine : le Sénégal*. Paris, Éditions des archives contemporaines.
- PLATON, 1991 : *La République. Livre X*. Trad. R. BACCOU. Paris, Flammarion.
- PRINCE N., 2015 : *La littérature fantastique*. Paris, Armand Colin.
- PROPP V., 1970 : *Morphologie du conte*. Paris, Seuil.
- PROPP V., 2017 : *Le conte russe*. Paris, Imago.
- RENARD J.-B., 2011 : *Le merveilleux. Sociologie de l'extraordinaire*. Paris, CNRS.
- RICE A., 2009 : "Ken Bugul Hits Home: Striking Gold in *La Pièce d'or*". In : AZODO A.U., LARQUIER J.-S. de (eds) : *Emerging Perspectives on Ken Bugul: From Alternative Choices to Oppositional Practices*, 303–317. Trenton, Africa World Press.
- RIQUOIS E., 2007 : « L'espace urbain du polar français ». In : MILON A., PERELMAN M. (dir.) : *Le livre et ses espaces*, 569–581. Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pupo/537> (consulté le 24 septembre 2018).
- RIESZ J., 1996 : « Genres autobiographiques en Afrique et en Europe. Déterminismes historiques de l'histoire d'une vie et rêve d'une autre vie ». In : RIESZ J., SCHILD U. (dir.) : *Genres autobiographiques en Afrique. Actes du 6e symposium international Janheinz Jahn, Mainz-Bayreuth*, 9–32. Berlin, Dietrich Reimer Verlag.
- ROCCA A., REEDS K., 2013 : *Women Taking Risks in Contemporary Autobiographical Narratives*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- ROFHEART M., 2014 : *Shifting Perceptions of Migration in Senegalese Literature, Film and Social Media*. Plymouth, Lexington Books.
- ROTTENSTEINER F., 1975 : *La science-fiction illustrée. Une histoire de la science-fiction*. Paris, Seuil.
- RUBIN D., 1994 : *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Africa*. London, Taylor et Francis.

- SACRÉ S., 2010 : *Spiritualité et réalisme merveilleux dans la littérature caribéenne francophone : la (re)construction d'une identité*. Thèse de doctorat. Disponible sur : https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/33825/6/Sacre_Sebastien_R_201011_PhD_thesis.pdf (consulté le 20 juin 2018).
- SANCHEZ P., 2017 : *La rationalité des croyances magiques*. Paris, Droz.
- SARR A., 2016 : *Islam, Power and Dependency in the Gambia River Basin: The Politics of Land Control, 1790–1940*. Suffolk, Boydell et Brewer.
- SCHEEL C., 2005 : *Réalisme magique et réalisme merveilleux. De la théorie à la poétique*. Manuscrit. Disponible sur : https://www.academia.edu/867782/Réalisme_magique_et_réalisme_merveilleux._Des_théories_aux_poétiques_La_version_offerte_ici_est_celle_du_manuscrit_avant_la_publication_chez_LHarmattan_sans_la_Préface_et_sans_le_chapitre_II.3_Trois_réalistes-merveilleux_antillais... (consulté le 4 juin 2018).
- SENGHOR L.S., 1961 : « Préface ». In : DIOP B. : *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*, 7–23. Paris, Présence africaine.
- SENGHOR L.S., 1964 : *Négritude et humanisme*. Paris, Seuil.
- STASZAK J.-F., 2008 : « Qu'est-ce que l'exotisme ? » *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 148, 7–30. Disponible sur : www.persee.fr/doc/globe_0398-3412_2008_num_148_1_1537 (consulté le 13 janvier 2019).
- STRINGER S., 1999 : *The Senegalese Novel by Women: Through Their Own Eyes*. New York, Peter Lang.
- TANG É.C., 2015 : *Le roman féminin francophone de la migration. Emergence et identité*. Paris, L'Harmattan.
- TODOROV T., 1970 : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- TRITTER V., 2001 : *Le fantastique*. Paris, Ellipses.
- VAX L., 1960 : *L'art et la littérature fantastique*. Paris, Presses universitaires de France.
- VAX L., 1965 : *La séduction de l'étrange*. Paris, Presses universitaires de France.
- VAX L., 1979 : *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*. Paris, Presses universitaires de France.
- VIDLER A., 1992 : *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. London, MIT Press.

Articles critiques dans les revues

- BALANA Y., 2012 : « Les voix féminines africaines et l'écriture fantastique. Le cas de "La Folie et la Mort" de Ken Bugul ». *Interfrancophonies*, 5, 1–13. Disponible sur : http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-5/BALANA_5.pdf (consulté le 8 janvier 2018).

- BARTHES R., 1968 : « L'effet de réel ». *Communications*, 11, p. 84–89.
Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158 (consultée le 18 décembre 2018).
- BAZIÉ I., 2016 : « Discours et aphonie des pères : figure du père dans le roman africain francophone ». *Études françaises*, 52/1, 17–33. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2016-v52-n1-etudfr02402/1035539ar/> (consulté le 15 novembre 2018).
- BISANSWA J., 2006 : « D'une critique l'autre : la littérature africaine au prisme de ses lectures ». *Revue des littératures du Sud*, 160, 68–73. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6495060g/f70.item> (consulté le 22 novembre 2018).
- BISANSWA J., 2012 : « Les méandres de la géométrie intime dans “Le baobab fou de Ken Bugul”. Du fantasmatique à l'autobiographique ». *Études littéraires*, 43/1, 21–44. Disponible sur : <https://id.erudit.org/iderudit/1014057ar> (consulté le 5 juin 2018).
- BOUALIT F., 2012 : « L'écriture fantastique africaine francophone : imitation ou création à travers “De l'autre côté du regard” de Ken Bugul ». *Interfrancophonies*, 5, 1–11. Disponible sur : http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-5/BOUALIT_5.pdf (consulté le 6 juin 2018).
- BRINKER V., 2007 : « Chez Tartuffe, rue Félix-Faure. “Il n'y a pas de crime. Il y a un spectacle” ». *La Plume francophone*, 1.03.2017. Disponible sur : <https://la-plume-francophone.com/2007/03/01/ken-bugul-rue-felix-faure/> (consulté le 20 septembre 2018).
- BUGUL K., 2000 : « Écrire aujourd'hui. Questions, enjeux, défis ». *Notre libraire*, 142, 6–11.
- CISSÉ M., 2005 : « Langues, état et société au Sénégal ». *Revue électronique internationale de sciences du langage Sudlangues*, 5, 99–133. Disponible sur : <http://www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-109.pdf> (consulté le 3 janvier 2018).
- DI MURO I.M., 2013 : « Masques et sorcellerie : deux façons d'administrer la société (pays Bassari, Sénégal oriental) ». *Journal des africanistes*, 83–2, 92–115. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/africanistes/3340> (consulté le 3 mai 2018).
- DOZON J.-P., 2010 : « Ceci n'est pas une confrérie ». *Cahiers d'études africaines*, 198–199–200, 857–879. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/etudesafriaines/16407> (consulté le 16 novembre 2018).

- FERREIRA-MEYERS K., 2012: « Le polar africain. Le monde tel qu'il est ou le monde tel qu'on aimerait le voir ». *Afrique contemporaine*, 1(241), 55–72. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-55.htm> (consulté le 20 décembre 2018).
- FERREIRA-MEYERS K., 2015: “Autobiography and Autofiction: No Need to Fight for a Place in the Limelight, There is Space Enough for Both of these Concepts”. *English Studies*, 5: *Writing the Self. Essays on Autobiography and Autofiction*, 203–218. Disponible sur : <http://diva-portal.org/smash/get/diva2:856577/FULLTEXT02> (consulté le 28 novembre 2018).
- FRANKLIN A. et al., 2018 : “Children with Albinism in African Regions: Their Rights to ‘Being’ and ‘Doing’”. *BMC International Health and Human Rights*, 18/2 Disponible sur : <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5767025/#CR10> (consulté le 20 octobre 2018).
- GENDRON K., 2016: « Intra-intertextualité ironique et éthique de la responsabilité chez Ken Bugul ». *Chameaux*, 9. Disponible sur : <https://revuechameaux.org/numeros/litteratures-francophones-et-ironie/intra-intertextualite-ironique-et-ethique-de-la-responsabilite-chez-ken-bugul/> (consulté le 6 novembre 2020).
- GRATTON R., LAMBERT S., 1992 : « Femmes violentées. Derrière le masque du silence... ». *Témoignages et analyses*, 4, 1–115. Disponible sur : http://semaphore.uqar.ca/460/1/FEMMES_VIOLENTEES.pdf (consulté le 20 janvier 2018).
- GREIMAS A.J., 1966 : « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique ». *Communications*, 8, 28–56. Disponible sur : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1114 (consulté le 6 juillet 2018).
- HAICAULT M., 2012: « Autour d'agency. Un nouveau paradigme pour les recherches de Genre ». *Rives méditerranéennes*, 41, 11–24. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/rives/4105> (consulté le 10 décembre 2018).
- HIRIGOYEN M.-F., 2009: « De la peur à la soumission ». *Empan*, 1(73), 24–30. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-empan-2009-1-page-24.htm> (consulté le 5 janvier 2019).
- HOOKE D., 2005 : « The racial stereotype, colonial discourse, fetishism, and racism ». *Psychoanalytic Review*, 92/5, 701–734. Disponible sur : <http://eprints.lse.ac.uk/954/> (consulté le 4 avril 2018).
- KERHARO J., 1975 : « La médecine et la pharmacopée traditionnelles sénégalaises ». *Études médicales*, 1, 7–54. Disponible sur : http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/doc34-08/21758.pdf (consulté le 4 mai 2018).

- LATTRO T., 2012 : « L'aventure du corps féminin dans *La Folie et la Mort* de Ken Bugul : hybridation corporelle, “décorporisation” ou jeu du fantastique ». *Loxias*, 38. Disponible sur : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7188> (consulté le 5 juin 2018).
- LUTAS L., 2017 : « Réalisme magique ou fantastique ? – Stratégies narratives dans la réappropriation des traumatismes historiques ». *Moderna språk*, 111/1, 59–82. Disponible sur : <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/view/3509/3171> (consulté le 15 juin 2018).
- MAHÉ A., LY F., GOUNONGBÉ A., 2004 : « La dépigmentation cosmétique à Dakar (Sénégal) : facteurs socio-économiques et motivations individuelles ». *Sciences sociales et sante*, 22/2, 5–33. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/sosan_0294-0337_2004_num_22_2_1613 (consulté le 15 novembre 2018).
- MALONGA A.N., 2006 : « “Migritude”, amour et identité. L'exemple de Calixthe Beyala et Ken Bugul ». *Cahiers d'études africaines*, 181/1, 169–178. Disponible sur : www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-africaines-2006-1-page-169.html (consulté le 2 février 2018).
- MARTINS C., 2015 : “Polyphonic Disconcert around Polygyny: *Riwan ou le Chemin de sable* by Ken Bugul (Senegal) and *Niketche. A Story of Polygamy* by Paulina Chiziane (Mozambique)”. *Cahiers d'études africaines*, 220/4, 787–810. Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-africaines-2015-4-page-787.htm> (consulté le 21 janvier 2018).
- MONTALBETTI C., 2001 : « Fiction, réel, référence ». *Littérature*, 123, 44–55. Disponible sur : www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2001_num_123_3_1719 (consulté le 24 novembre 2018).
- NNAEMEKA O., 2004 : “Nego Feminism : Theorizing, Practicing, and Pruning Africa's Way”. *Signs*, 29/2, 357–385. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/10.1086/378553> (consulté le 18 novembre 2018).
- NSANGOU J.R., 2015 : « Poétique de la folie chez deux écrivains francophones ouest africains ». *Cahiers ERTA*, 7, 85–105. Disponible sur : http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Cahiers_ERTA/Cahiers_ERTA-r2015-t-n7/Cahiers_ERTA-r2015-t-n7-s85-105/Cahiers_ERTA-r2015-t-n7-s85-105.pdf (consulté le 4 avril 2018).
- PATIÑO ROJAS D.M., 2016 : « L'œuvre littéraire et le réel : entre l'ambition de saisir le monde et le défi de la création ». *Enunciación*, 21/2, 201–211. Disponible sur : <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/enunc/article/view/10341/13190> (consulté le 10 novembre 2018).

- RÉGNIER J.-J., 2006 : « L'Histoire, un cas particulier de la science-fiction ». *Cycnos*, 22/1, 1–29. Disponible sur : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=459> (consulté le 17 juin 2018).
- REVEYRAND O., 1982 : « Étiologie et perception de la maladie dans les sociétés modernes et traditionnelles ». *Antiquités Africaines*, 18, 144–148. Disponible sur : <http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/016144.pdf> (consulté le 15 octobre 2018).
- SÈNE N., 2006 : « L'or et les déchets ». *Le Monde diplomatique*, juin 2006, p. 30. Disponible sur : <https://www.monde-diplomatique.fr/2006/06/SENE/13556> (consulté le 24 juin 2018).
- SHANDS K.W. et al., 2015 : « Writing the Self. Essays on Autobiography and Autofiction ». *English Studies*, 5, 1–359. Disponible sur : <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:856577/FULLTEXT02.pdf> (consulté le 28 novembre 2018).
- SWOBODA A., 2019 : « Éléments science-fictionnelles dans *La Pièce d'or* de Ken Bugul ». In : *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, 3889 : *Littératures de l'imaginaire*, 13–24. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- SWOBODA A., 2016 : « La peur, l'angoisse et la violence domestique dans *Cendres et braises* de Ken Bugul ». *Romanica Silesiana*, 11/1 : *La Peur*, 254–262. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- TREIBER N., 2012 : « Ken Bugul. Les chemins d'une identité narrative ». *Hommes & Migrations*, 3 (1297), 44–55. Disponible sur : www.cairn.info/revue-hommes-et-migrations-2012-3-page-44.htm (consulté le 13 mars 2018).
- VICKY A., 2013 : « Afrique, présence des futurs ». *Le Monde diplomatique*, juin 2013, p. 27. Disponible sur : <https://www.monde-diplomatique.fr/2013/06/VICKY/49190> (consulté le 10 décembre 2018).

Autres textes

- La Bible*, 2013. Romanel-sur-Lausanne, Société Biblique de Genève.
- DIOME F., 2003 : *Le Ventre de l'Atlantique*. Paris, Anne Carrière.
- DIOP B., 1961 : *Les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba*. Paris, Présence africaine.
- DUBROVSKY S., 1977 : *Fils*. Paris, Galilée.
- GRIMM J., GRIMM W., 1967 : *Les Contes des Grimm*. Paris, Flammarion.
- KIPLING R., 2002 : *La Marque de la Bête et autres nouvelles*. Trad. L. FABULET, R. d'HUMIÈRES. Paris, Gallimard.

- LABBÉ J., s.d. : *La théorie de l'attachement*. Disponible sur : [http://psyschaanalyse.com/pdf/LA%20THEORIE%20DE%20L%20ATTACHEMENT%20EST%20UN%20MODELE%20\(10%20Pages%20-%2037%20Ko\).pdf](http://psyschaanalyse.com/pdf/LA%20THEORIE%20DE%20L%20ATTACHEMENT%20EST%20UN%20MODELE%20(10%20Pages%20-%2037%20Ko).pdf) (consulté le 15 décembre 2018).
- MORRISON T., 1987 : *Beloved*. New York, A.A. Knopf.
- NIANG CAMARA F.B., 2010 : *Dynamique des langues locales et de la langue française au Sénégal en 1998 et 2002*. Rapport de recherche de l'ODSEF. Québec, Observatoire démographique et statistique de l'espace francophone/Université Laval. Disponible sur : https://www.odsef.fss.ulaval.ca/sites/odsef.fss.ulaval.ca/files/camara_senegal_site_internet_v19janv2011._25012011_170738.pdf (consulté le 12 février 2019).
- PROUST M., 1919 : *À la recherche du temps perdu : Un amour de Swann*. Paris, Gallimard.
- Le Sahîh al-Bukhârî*, 2007. T. 3, Hadiths 3776–5474. Trad. O.V. HOUDAS, W. MARÇAIS. Paris, Maison d'Ennour.
- STENDHAL, 1830 : *Le Rouge et le Noir*. Paris, Levasseur.
- VALLA J.-P., 2014 : *Approche transculturelle du mode de rupture de la relation mère/enfant*. Disponible sur : [http://www.minkowska.com/content/approche-transculturelle-du-mode-de-rupture-de-la-relation-mère-enfant-par-jean-pierre-valla](http://www.minkowska.com/content/approche-transculturelle-du-mode-de-rupture-de-la-relation-mere-enfant-par-jean-pierre-valla) (consulté le 12 février 2019).

Entretiens avec Ken Bugul

- AZODO A.U., 2001 : *Conversations with Ken Bugul* : « *I Write My Life As I Want* ». Richmond. Disponible sur : <http://pingpdf.com/pdf-ken-bugul-indiana-university-northwest.html> (consulté le 9 avril 2021).
- CANS C., 2005 : « Ken Bugul : l'écriture et la vie ». *Jeune Afrique*, 25 avril 2005. Disponible sur : <https://pingpdf.com/pdf-ken-bugul-indiana-university-northwest.html> (consulté le 9 avril 2021).
- DIAGNE-NDAW K., 2012 : « Ken Bugul. Écrivain. “Au début j'écrivais par nécessité, maintenant, c'est par passion” ». *Enquête*, 271, jeudi 3 mai 2012. Disponible sur : <http://www.enqueteplus.com/sites/default/files/EnQuete-271.pdf> (consultée le 10 mars 2018).
- DIENG N., 2013 : « Ken Bugul, écrivain : “Je me donnais aux hommes par besoin d'affection” ». *Le Quotidien*, lundi 30 décembre 2013. Disponible sur : <http://www.montraykreyol.org/article/ken-bugul-ecrivain-je-me-donnais-aux-hommes-par-besoin-daffection> (consulté le 17 mai 2018).

- LE GROS J., 2015 : « Ken Bugul: “Je suis une réalité dissidente” ». *The Dissident*, 22 août 2015. Disponible sur : <https://the-dissident.eu/ken-bugul-suis-realite-dissidente/> (consulté le 3 mars 2018).
- MONGO-MBOUSSA B., 2000 : « La passion de la liberté: Entretien avec Ken Bugul ». *Notre Librairie*, **142**, 104–106.
- VOSER S. (réal.), 2013 : *Ken Bugul. Personne n'en veut*. [Film]. Obfelden, Waka Films.

Index des noms

- Abdourahman 41, 121
Abossolo 35, 40, 41, 45, 46, 50, 51,
52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 64, 65,
68, 72, 73, 75, 78, 80, 83, 85, 110,
112, 121, 133, 212
Ahihou 18, 20, 24, 25, 31, 33, 35,
85, 100, 242, 244, 249, 309
Alexis 124
Almeida 32, 35, 219, 222, 223, 238,
244, 260, 267, 316, 337
Ananou 215
Andersen 116
Aristote 45, 234
Aron 195
Auerbach 235
Azodo 17, 24, 28, 29, 30, 31, 32, 35,
42, 66, 103, 104, 147, 160, 218,
228, 239, 240, 320
Ba 33
Bâ 17, 29, 236, 258, 259, 281
Bachelard 138
Badinter 248
Balana 32, 35, 42, 73
Balzac 234, 235
Bamba 227, 275, 276
Bancroft 331, 332
Barry 84
Barthes 85, 233
Baudrillard 184, 269, 271, 282
Bazié 258
Becker 234
Bekolo 122
Beti 32
Beyala 32, 219, 258, 315
Bhabha 35, 97, 288, 334, 335
Biléoma 23, 306
Bisanswa 31, 129, 134, 135, 235,
236, 237
Bodo 187
Boni 258
Bontempelli 123
Boualit 32, 35, 49, 50, 110, 113
Bowlby 251
Bozzetto 35, 49, 52, 116, 117, 121
Brenot 91
Bridier 200
Brinker 197, 224
Brown 334, 335
Bugul 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,
25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33,
34, 35, 41, 42, 43, 45, 49, 58, 59,
60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68,
69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77,

- 78, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88,
89, 90, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99,
100, 101, 103, 104, 105, 106, 107,
108, 111, 112, 113, 114, 115, 121,
122, 126, 127, 129, 130, 131, 132,
133, 134, 135, 136, 137, 138, 139,
140, 141, 142, 143, 144, 145, 146,
147, 148, 149, 150, 152, 153, 154,
155, 156, 157, 158, 159, 160, 161,
162, 163, 165, 166, 167, 168, 169,
170, 171, 172, 173, 174, 176, 177,
178, 179, 180, 182, 188, 190, 191,
192, 193, 194, 195, 196, 197, 198,
199, 200, 201, 202, 203, 204, 205,
208, 209, 210, 211, 212, 213, 214,
215, 216, 217, 218, 220, 221, 222,
223, 225, 226, 227, 228, 229, 238,
240, 242, 243, 244, 246, 247, 248,
249, 250, 251, 252, 253, 254, 255,
256, 259, 260, 261, 262, 263, 264,
265, 266, 267, 268, 269, 270, 271,
272, 273, 274, 276, 277, 278, 279,
280, 281, 282, 284, 285, 286, 288,
289, 290, 291, 292, 293, 294, 295,
297, 298, 299, 300, 301, 302, 303,
304, 305, 306, 307, 308, 309, 310,
311, 312, 313, 314, 315, 316, 317,
318, 319, 320, 321, 322, 323, 324,
326, 327, 328, 329, 330, 331, 333,
334, 335, 336, 337, 338, 339, 340,
341, 342, 344, 345, 346, 349, 351,
353, 356
- Butler 265
- Caillouis 35, 46, 47, 48, 57, 85, 116,
118, 119
- Cans 20, 24
- Carpentier 123
- Castex 46, 57
- Cazenave 16, 33, 236, 237, 238,
244
- Césaire 16
- Chanady 123, 125
- Chelebourg 39
- Chevrier 15, 16, 236, 237
- Chikhi 49
- Chodorow 283
- Cisse 16
- Colonna 241
- Coly 35, 278, 295, 297, 300, 326,
331
- Cornaton 30
- Coulibaly, Adama 31
- Coulibaly, Moissa 187
- Couti 280
- Damas 16
- Daudet 234
- Derrida 184
- Descartes 45
- Diagne-Ndaw 23, 26, 27
- Diallo 17, 29, 236
- Didier 247
- Dieng 276, 308
- Di Muro 61
- Dinnerstein 283
- Diome 29, 32, 214, 315
- Diop 16, 119
- Diouf 35, 270
- Dispa 172, 175, 178, 180
- Doho 41, 55, 56
- Dostoïevski 183
- Dozon 35, 275, 276
- Dramé 280

- Dubrovsky 240
Durand 141
- Edwards 256, 257, 261, 284, 287,
299, 301
Emmerson 66
Eyenga Onana 185, 186
- Fall 276
Fanon 35, 288, 289, 294, 333, 334,
340, 342
Farhoud 32
Ferreira-Meyers 187, 188, 203, 241,
242
Fitch 27
Flammarion 157
Flaubert 234, 235
Flores 124
Fox-Genovese 97
Francis 240, 316, 334
Franklin 35, 217
Freud 183, 184, 251, 283
Fyfe 195, 196, 197, 198, 203
- Gadomska 59, 65, 66, 73, 89, 101,
102, 103, 104, 107, 108, 116, 118,
119, 135, 136, 137, 138, 164, 166,
172, 173, 176, 178
Gallimore 281
Garnier 35, 40, 41, 53, 54, 55, 71,
124, 127, 186, 187, 188, 214, 215,
216
Gasparini 241
Gaulle 211
Gendron 27, 32, 131, 240
Genette 57, 240
Gerhmann 31
- Goffman 35, 338, 343
Goncourt 234, 235
Gounongbé 35, 168, 288
Graaf 138
Gratton 35, 325
Greimas 152
Grimm 116, 133, 145, 147
Grouzis 163
Gueye 91
Gusdorf 130, 239
- Haicault 265
Hampâté Bâ 15, 35, 50
Hazoumé 236
Hitchcott 239
Hirigoyen 35, 327
Hogarth 32, 239
Hook 289
Horton 54
Huannou 33
Hubbell 240
Huftier 35, 183
- Jenny 27
Jésus 179, 208
Joslin 91, 93, 96
- Kagamaté 187
Kamanda 185
Kane, Mohamadou 41, 56, 112
Kane, Ousmane 246, 277
Kayembe 186
Keita 187
Kerharo 86
Kesteloot 35, 120, 130, 165
Klonowska 124
Kipling 86

- Konaté 187
Koumba 119, 147
Kristeva 184, 303, 312, 333
- Labbé, Denis 119, 156, 158
Labbé, Jean 251
Lacan 184
Lambert 35, 325
Larquier, 22, 25, 26, 32, 35, 106,
238, 240, 243, 244, 245, 251, 266,
275, 277, 347
Larroux 235
Lattro 32, 68, 87, 88
Laye 281
Leal 124
Le Braz 39
Lecarme 241
Lecaye 136
Le Gros 18, 304
Lejeune 239, 240
Lessana 248
Létourneau 122
Liking 35, 267
Lutas 125
Ly 168
- Magnier 17
Mahé 168
Mahy 185
Malinowski 283
Malonga 31, 237, 238
Malrieu 35, 75, 79, 81, 84, 102,
104, 164
Maran 236
Marshall 122
Martins 279, 281, 287
Maupassant 46, 73
Mazrui 15
- Mbarga 323, 324, 329, 330
Mbaye 20, 21, 22
Mbaye Biléoma 19
Mbembe 96
Mellier 46, 47, 78, 88, 95
Mendy-Ongoundou 103, 228
Mérimée 73
Miano 32
Millet 119, 156, 158
Milolo 237
Mitchell 283
Mongo-Mboussa 281
Montalbeti 234
Morrison 97
Muhammad 159, 208
- Nack Ngue 171, 252, 334
N'Diaye Corréard 60
Ndione 187
Niang Camara 30
Njami 187
Nkashama 186
Nnaemeka 35, 269
Nodier 46
Nsangou 90, 91, 93
- Ortigue 283
- Paré 96
Patiño Rojas 233
Perrault 116
Platon 45, 233, 234
Poe 183
Prince 35, 57, 58, 88, 89, 94, 95, 98,
184
Propp 146, 152, 153, 164, 165, 167,
169
Proust 129

- Reeds 309
Régnier 118
Renard 117, 128, 206, 216
Reveyrand 35, 207
Rice 32, 35, 150, 158, 174
Riesz 32, 240
Riquois 195, 199
Rocca 309
Rofheart 33, 323, 325
Roh 123
Rottensteiner 117, 118
Roumain 236
Rousseau 66
Rubin 25
- Sacré 123, 125
Sanchez 130, 140
Sarr 160
Sartre 334
Scheel 123, 124, 125
Sembène 16
Sène 161
Senghor 16, 50, 119, 120, 130, 262, 281
Socé 236
Sow Fall 17, 29, 32, 236
Staszak 336
Stendhal 234, 235
- Stoker 82
Stringer 16, 33
Swoboda 144, 322
- Tang 32, 33
Thoreau 66
Todorov 35, 47, 48, 57, 94, 95, 115, 182, 183, 185
Touré 49
Treiber 21, 31
Tritter 46
- U'Tamsi 185
- Valla 283
Vax 35, 39, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 57, 58, 63, 68, 70, 75, 79, 81, 89, 95, 98, 102, 104, 184
Vicky 122
Vidler 184
Voser 32, 148, 149
- Wells 158
Williams 28, 29
- Zempléni 207
Zola 234

Redaktor inicjujący
Przemysław Pieniążek

Projekt okładki
Natalia Łukomska

Redakcja techniczna
Małgorzata Pleśniar

Korekta
Aleksandra Komandera

Łamanie
Bogusław Chruściński

Nota copyrightowa obowiązująca do 30.06.2022

Copyright © 2021 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Wszelkie prawa zastrzeżone

Sprzymyamy otwartej nauce. Od 1.07.2022 publikacja dostępna na licencji
Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe
(CC BY-SA 4.0)



Wersja elektroniczna monografii zostanie opublikowana w formule wolnego
dostępu w Repozytorium Uniwersytetu Śląskiego www.rebus.us.edu.pl



<https://orcid.org/0000-0001-6768-0002>

Swoboda, Anna

La prose de Ken Bugul : entre le réel et

le surnaturel / Anna Swoboda. - Katowice :

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2021. -
(Phantasticus ; 1)

<https://doi.org/10.31261/PN.3955>

ISBN 978-83-226-3928-3

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-3929-0

(wersja elektroniczna)

ISSN 2719-8162

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Druk i oprawa

Volumina.pl Daniel Krzanowski

ul. Księcia Witolda 7-9

71-063 Szczecin

Wydanie I. Arkuszy drukarskich: 23,5. Arkuszy wydawniczych: 21,0.

Publikację wydrukowano na papierze offsetowym 90g. PN 3955. Cena 34,90 zł (w tym VAT).

O AUTORCE

Anna Swoboda jest pracownikiem naukowo-dydaktycznym w Instytucie Literaturoznawstwa na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, tłumaczką i lektorką języka angielskiego oraz francuskiego. Przedmiotem jej zainteresowań naukowych jest francuskojęzyczna literatura afrykańska (szczególnie senegalska), zagadnienia związane z różnicami kulturowymi, badania dotyczące przemocy i traumy oraz literatury wyobrażeniowej.

O SERII

Phantasticus jest serią tematyczną, w której są wydawane monografie indywidualne i zbiorowe, poświęcone szeroko rozumianej fantastyce: grozie, horrorowi, fantasy, fantastyce naukowej oraz nadnaturalności w literaturze i kinie. Phantasticus jest platformą wymiany refleksji nad teorią klasycznej i współczesnej fantastyki w ujęciu interdyscyplinarnym i transmediatycznym. Redaktorem serii jest dr hab. Katarzyna Gadomska prof. UŚ, zaś w radzie naukowej zasiadają wybitni specjaliści z tego zakresu m.in. z Francji - prof. Isabelle-Rachel Casta, prof. Denis Mellier, prof. Nathalie Prince, prof. Christian Chelebourg, prof. Matthieu Letourneux, prof. Florence Fix; z Hiszpanii - prof. David Roas; z USA - prof. Philippe Charles Met; z Kanady - prof. Michel Lord.

PATRONI:



ISSN 2719-8162

Cena 34,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-3929-0



9

Więcej o książce

