

# La corporalité fantastique bugulienne dans le contexte de la mondialisation

## Bugulian Fantastic Corporality in the Context of Globalization

ALIOUNE DIENG

Université Cheikh Anta Diop, Dakar

linedieng@gmail.com

### Mots-clés

roman fantastique ;  
tragique ; quête  
identitaire ; corps  
féminin ;  
mondialisation.

Situé aux confins de la réalité tragique et de l'imagination, le fantastique dans l'œuvre romanesque de Ken Bugul – *Rivan ou le chemin de sable* (1999), *La folie et la Mort* (2000) et *De l'autre côté du regard* (2003) – inscrit la quête de l'héroïne dans un parcours tragique et spirituel dont la finalité est la reconquête de l'identité perdue. Le fantastique est analysé ici sous l'angle du corps féminin, socle des valeurs traditionnelles et reflet du drame de la modernité déstructurante, dans ses rapports avec les milieux traditionnel et urbain. Le parcours qui va du village à la ville est symbolisé par les mutations du corps féminin, objet de désir et de violence, chargé de sens et lieu de contradictions. L'objectif de cet article est de montrer que le fantastique bugulien relève d'une double entreprise esthétique et herméneutique située aux confins du récit et de la poésie, qui vise à réhabiliter un imaginaire authentique dépouillé des tares de la mondialisation.

### Keywords

fantasy novel;  
tragic; identity  
quest; woman's  
body; globalization.

Located on the borders of tragic reality and imagination, the fantastic in the novels of Ken Bugul – *Rivan ou le chemin de sable* [*Rivan or the Sand Road*] (1999), *La Folie et la Mort* [*Madness and Death*] (2000) and *De l'autre côté du regard* [*On the Other Side of the Gaze*] (2003) – inscribes the heroine's quest in a tragic and spiritual journey whose goal is to reconquer her lost identity. The fantastic is here analyzed from the point of view of the woman's body, seen as a foundation of the traditional values and as a reflection of the drama entailed by the de-structuring effect of modernity in its relations to the traditional and urban environments. The transition from village to city is symbolized by the mutations suffered by the female body – object to desire and violence, full of meanings and a space of contradictions. This article attempts to show that Ken Bugul's fantasy novel represents a double – aesthetic and hermeneutical – enterprise placed on the borders of narrative and poetry, which aims to rehabilitate an authentic imagination, stripped of the flaws of globalization.

### Introduction

La corporalité féminine, thème transversal des romans de Ken Bugul, se trouve au cœur d'une thématique plus large qui embrasse le destin tragique de l'Afrique, l'identité culturelle et la quête ontologique, l'errance et la folie, etc. Cette vision kaléidoscopique et ondoyante du parcours circulaire du corps-sujet se dilue dans une atmosphère tragique où les malheurs et les ruptures irréversibles avec la communauté d'origine s'enchaînent et se transforment parfois en une frayeur cosmique. Ainsi, dans *Rivan ou le chemin de sable* (1999), *La Folie et la Mort* (2000) et *De l'autre côté du regard* (2003), la quête tragique du personnage féminin se mue en un récit fantastique racontant des événements inexplicables. Se crée alors une rupture avec l'ordre reconnu, qui nourrit, au niveau énonciatif, une angoisse existentielle. L'esthétique du fantastique bugulien serait-elle alors le fruit d'un jeu de déconstructions et de reconstructions de l'authentique dont la finalité est la réhabilitation de l'errante, à travers le récit insolite et la diction poétique ?

En interrogeant le dynamisme de la représentation du corps (le corps féminin, le corps de l'État, l'espace symbolique – la ville, l'Afrique –, la mère, la fille, la narratrice-personnage), l'analyse vise à montrer que le fantastique bugulien est caractérisé par un double élan contradictoire. D'une part, le parcours tragique de l'héroïne, dont l'issue est la mort physique et/ou spirituelle, est pris en compte par la narration. D'autre part, la renaissance spirituelle restaure l'identité perdue de l'« exilée » à travers la médiation de l'oralité.

En partant du brouillage des codes culturels de l'Afrique traditionnelle dans un contexte mondialisé, l'étude met d'abord en exergue l'image contradictoire du corps féminin, symbole de fierté et de souffrance. Le caractère suicidaire de la quête libertaire dans laquelle la révoltée est engagée permet de définir ensuite le fantastique comme l'expression délirante de la folie collective. Enfin, le mélange des genres (narratif et poétique) fait du fantastique bugulien une entreprise conjuratoire de la fatalité qui pèse sur le destin de la femme noire.

#### 1. Le corps féminin : symbole de fierté et de souffrance

Dans l'œuvre bugulienne, l'image de la femme africaine traditionnelle est le lieu d'expression de la souffrance dans son intensité et sa nudité. En Afrique traditionnelle, le corps de la femme est le socle de la pénitence coutumière (Laghzaoui, 2005 : 25). Les rites purificateurs qu'on lui fait subir laissent des stigmates, signes de pénitence et d'adhésion aux principes de la vie communautaire. La violence physique et morale intègre le champ du devoir imposé par la coutume. Or, lorsque que l'on passe de la sphère sociale à la fiction, sa mise à l'épreuve prend les contours d'une tragédie qui n'offre à la contrite une perspective de vivre librement qu'au prix d'un double reniement.

Le pendant du sacrifice physique est l'errance de la femme, désireuse de s'extirper du carcan culturel et culturel. Cependant, l'expérience de l'altérité lui fait perdre davantage son authenticité, surtout lorsque l'œuvre romanesque devient le miroir irréfugable d'une âme brisée en mille morceaux par le choc des cultures. Dans ce cas, écrire se confond avec l'expérience tragique d'une reconstitution et d'une reconstruction impossibles. Ainsi, à côté des événements dramatiques narrés, la représentation du corps se transforme elle aussi en délire autobiographique car « chez Ken Bugul, c'est le corps mutilé de la narratrice qui constitue le texte » (Ahihou, 2017 : 13).

En effet, par le biais de l'écriture, l'écrivaine souffre avec les Africaines sacrifiées sur l'autel des croyances religieuses et des règles de la vie communautaire. Dans la logique du *Baabab fou*, le sort de Rama dans *Rivan ou le chemin de sable*, victime du système matrimonial à mariage

précoce (Marcoux ; Antoine, 2014 : 130-161), montre le renoncement à l'amour et au bonheur d'une jeune fille que son père a sacrifiée au nom de la tradition et par allégeance à son marabout (Ken Bugul, 1999 : 93). Dans le Sénégal postcolonial, où l'éducation traditionnelle n'avait pas encore fini de dicter sa loi aux velléités d'émancipation de la femme, celle-ci était destinée à la vie au foyer et assujettie au devoir de chasteté. Ainsi, toute révolte était vouée à l'échec, voire à la malédiction : « Dans une société régie par des dogmes, des règles, des rites institutionnalisés, la réaction n'était pas prévue » (43). Face à ce destin, la rébellion, surtout si elle est impudique, est une faute que la société ne peut pardonner, car elle couvre de honte toute la communauté. Le destin de la femme est happé par la volonté du groupe et réduit à néant par une main invisible et foudroyante. C'est la raison pour laquelle l'adultère commis par Rama engendre une quadruple tragédie : sa propre mort, celle de sa famille, de son mari cocu et de son amant maudit (222). La violence que la coutume impose au corps de la femme a donc pour visée de protéger la communauté de l'opprobre. Pour demeurer l'incarnation de cette Afrique authentique, la femme devait alors accepter de meurtrir son corps pour le protéger de toutes les pulsions négatives qui pourraient attirer l'ignominie et la malédiction sur elle et sa famille.

Par conséquent, soumettre son corps aux rigueurs des rites de passage était la voie la plus recommandée à la femme, qui se montrait ainsi digne de considération par sa fidélité aux règles strictes de la communauté (Laghzaoui, 2005 : 25). Par contre, défier l'ordre établi reviendrait alors à perdre son identité culturelle. Ainsi, Ken Bugul inscrit la stylisation corporelle dans un programme à la fois inquisitoire et herméneutique au bout duquel la mort permet d'expliquer « l'être au monde du corps féminin par sa reconfiguration singulière » (Lattro, 2012). De ce fait, pour élever la femme à la dignité d'une héroïne, la tradition lui impose une série d'épreuves qualifiantes, à l'image de l'école de la vie qu'est le rite de la circoncision pour les hommes. Le rite du tatouage des lèvres, marque culturelle (Filteau ; Beniamino, 2006 : 217), fait partie de ces coutumes ouvrant les portes de la reconnaissance de la communauté. Dans *La Folie et la Mort*, c'est ce qui pousse Mom Dioum à affronter les tourments liés à ce rite, produits par les bottes d'aiguilles s'enfonçant dans la chair et faisant tressaillir et frissonner tout le corps (Ken Bugul, 1999 : 112).

Témoin du passage de l'enfance à l'âge adulte, le corps féminin mutilé est le lieu de « la souffrance et de la réconciliation » (Laghzaoui, 2005 : 26). Ce supplice est un acte de pure bravoure qui insère plus profondément la femme dans le tissu communautaire. C'est pourquoi, après avoir souillé son corps en se prostituant, Mom Dioum « se sent comme culturellement et socialement morte » (Filteau ; Beniamino, 2006 : 217). De ce fait, sa double renaissance passe obligatoirement par le tatouage des lèvres. Se faire tatouer les lèvres, c'est accepter finalement de vivre conformément aux préceptes moraux de son milieu (218). L'héroïne finit par comprendre que vivre autrement signifie adopter d'autres valeurs, être ainsi dépossédée de ses origines. En revanche, la soumission aux épreuves initiatiques est une posture culturelle humble qui inscrit son corps dans un processus purificateur.

Par ailleurs, dans *Rivan ou le chemin de sable*, on retrouve ce poncif dans la représentation de la nuit des noces, intensément vécue par la mariée et sa famille (Diop, 1995 : 199). Le mariage n'y est pas le fruit d'un consentement mutuel, la femme étant destinée à procréer et à gérer le foyer (Candelier, 2003 : 10-11). C'est donc l'étape la plus délicate de sa vie ; l'heure de vérité qui permet d'éprouver sa chasteté. De la sorte, Rama est harcelée de questions par sa *badiène*<sup>1</sup> :

---

<sup>1</sup> Sa tante paternelle.

« Es-tu sûre de toi ? Réponds-moi. Dis-moi la vérité. Rassure-moi. Tu n'as jamais connu aucun homme ? » (Ken Bugul, 1999 : 41 et 43). Ce ne sont pas seulement les deux familles qui sont concernées, mais la société, elle aussi, « avait besoin de vérifier par elle-même » (43).

L'abstinence sexuelle est subséquemment un impératif culturel d'autant plus important que, dans les zones de conflits (par exemple, dans la région des Grands Lacs), le viol d'une vierge est ressenti plus vivement, puni plus sévèrement que celui d'une femme mariée (Shyaka ; Rutembesa, 2004 : 115). Dans les sociétés arabes, le test de virginité (Malewska-Peyre et al., 1988 ; Chevallier, 2013) constitue la version modernisée du *diébelé*<sup>2</sup> pratiqué au Sénégal. Par conséquent, la famille de la mariée vit ce moment dans une angoisse insoutenable. La preuve de cette ingénuité sexuelle doit être visible « sur le drap blanc sur lequel a été consommée sa nuit de noces » (Boni, 2011 : 228). Le mari satisfait doit offrir le *ndapaay* ou le *ngegena*<sup>3</sup> à sa femme (Mboup, 2000 : 97).

Toutefois, la mondialisation culturelle a fait chavirer ce fond traditionnel. Chez Ken Bugul, la représentation de cet effondrement axiologique relève de l'insolite et du tragique. Dans *De l'autre côté du regard*, la narratrice ne comprend pas alors pourquoi les filles de son père, un saint homme tout dévoué à Dieu, à ses enfants et à la société, ont failli par rapport à ce devoir de continence (Ken Bugul, 2003 : 103). Ces grossesses traduiraient l'échec pédagogique des parents, voire celui de l'éducation traditionnelle et religieuse face à l'influence grandissante de la modernité. En fait, l'abstinence sexuelle rend compte de l'intégrité morale des parents, plus précisément de la mère, et des efforts déployés pour transmettre les valeurs traditionnelles aux enfants. Il pouvait arriver qu'une mère soit congédiée du domicile conjugal parce que sa fille n'avait pas su rester vierge jusqu'au mariage.

En proposant le corps féminin comme support de la culture traditionnelle, cette forme de représentation du déshonneur pointe du doigt les conséquences de l'abandon des valeurs et des rites traditionnels. Ce corps qui ne porte plus les stigmates laissés par le passage aux différentes épreuves rituelles ; ce corps, qui n'est plus « marqué », qui n'est plus « dompté », ne saurait être non plus « porteur de valeurs et d'authenticité » (Bazié, 2005 : 17). Ainsi, le discours sur le corps féminin a pour finalité de rappeler que celui-ci est détenteur d'une authenticité à préserver, car il est aussi un espace de questionnement de l'identité féminine. Inlassablement, la narratrice-personnage s'interroge sur les causes de son échec et celui des siens. Mais elle doit se rendre à l'évidence, l'introspection est une thérapie amère qui met le sujet en conflit avec sa propre conscience. Dans cette perspective, la représentation du corps traduirait aussi une enquête identitaire, synonyme d'errance sans fin à la recherche d'un idéal imaginaire et rédempteur.

## 2. Le corps insolite comme expression de la folie collective

La perception du corps est au centre de toutes les interrogations que suscitent les chocs culturels. Ainsi, le récit fantastique offre de la société traditionnelle africaine une image ambiguë. D'abord, le cadre communautaire est un espace culturel qui exerce sur la femme une violence rituelle nécessaire à la conservation de son intégrité identitaire. Même si ce machisme déguisé a pour finalité de renforcer le système phallogratique, la figure féminine reste toutefois porteuse de valeurs et d'authenticité (Diop, 1973 : 14). La femme imprime ses marques dans la société traditionnelle grâce à sa capacité à surmonter les épreuves imposées. Seconde naissance, cette qualification à la vie est un viatique. Hors de ce cadre, la culture dont elle est nantie

<sup>2</sup> Le dépuclage de la mariée.

<sup>3</sup> Compensation financière.

devrait lui permettre de mener un parcours exemplaire. Paradoxalement, le discours bugulien sur le corps accentue radicalement le « conflit avec l'autre et avec soi-même » (Bazié, 2005 : 17). De rituelle, la violence devient idéologique et psychologique, lorsque l'on passe du village à la ville, où la mondialisation culturelle et économique vide le communautarisme de son essence et affermit les cloisons entre les classes et les catégories sociales.

Sous cet angle, la fréquentation de l'école est, pour la femme, source d'acculturation et de violence morale, et non d'émancipation. Le courage et le mérite ne suffisent pas pour réussir dans une société dominée encore par la phallocratie et la corruption. Dans *La Folie et la Mort*, le désir d'ascension sociale de Mom Dioum, qui motive son exode à la ville, se termine par un rêve brisé (Ken Bugul, 2000 : 112 et 113). L'autorité traditionnelle y cédant sa place à l'autorité politique, le milieu urbain devient pour l'héroïne un espace de décrépitude morale et environnementale. Le corps féminin, objet de désir, y est désacralisé par un autre corps censé le protéger, celui de l'État : « Ce ne fut que quand elle avait fini ses études et qu'elle avait essayé d'obtenir une bourse pour faire un troisième cycle, qu'elle avait compris que pour obtenir une bourse il fallait avoir plus que des bras longs. [...] Ce qu'elle avait connu à la ville, c'était horrible » (113).

Ainsi, le cadre bucolique du village est supplanté par l'environnement urbain, lieu d'expression d'un fantastique tragique. Les fantasmes des hommes témoignent du dérèglement aggravé et généralisé des systèmes culturels et idéologiques. L'écrivaine y fait le procès de la vraie folie traduite par l'incompétence et l'irresponsabilité des dirigeants politiques à travers la représentation dramatique de l'oppression morale et physique. Toute révolte est éludée par la terreur dont l'uniforme est le symbole (65). On assiste alors à une spirale de la désacralisation, qui n'épargne pas les emblèmes institutionnels. Ce dégrisement dénote les abus d'un système régalién qui consacre la myopie dont souffrent la plupart des États africains, qui ont renié les valeurs traditionnelles (49-50).

Le dépouillement du corps de l'État de sa sacralité va de pair avec la démythification du corps féminin. Au sein de ce nouvel environnement, le viol et la prostitution sont les dangers qui guettent la femme. Dans ce cas, l'urbanité est à lire comme l'antithèse de l'authenticité dont le corps de l'initiée, devenu une « masse inerte sans volonté » (66, 67 et 68), était le symbole. Perçu comme une forêt vierge à conquérir, le corps féminin n'est plus ce voile de pudeur, ce creuset de dignité et d'honneur. Le nouvel ordre politique et culturel est fait de terreur implacable, d'impunité totale, de viols et de meurtres. Les représentants de la loi sont les mains qui perpètrent les crimes qu'ils ont pourtant l'obligation de combattre. Dans *La Folie et la Mort*, Fatou Ngouye, violée et jetée à la rue par un des chefs de la police, fait les frais de cette violence que la loi du plus fort exerce sur le corps désacralisé. Le cri étouffé de la femme lors des épreuves rituelles, qui est un signe de bravoure, est désormais un *cri horrible* et terrifiant, le *cri* d'une *horrible* douleur, d'une *horrible* souffrance, d'une *horrible* violence, le *cri* glaçant que pousse une femme violée, déshonorée (66, 67 et 68), dont le corps est « zombifié » (Colin-Thébaudeau, 2005 : 47).

Ce crime effroyable devient insolite lorsqu'il se fait dans le sanctuaire de la religion. Dans *La Folie et la Mort*, le biscornu se confond aussi avec la parodie du rituel du baptême de Fatou Ngouye, pourtant considéré par l'Église catholique comme un moment sacré de purification et de communion. La conversion au christianisme de la prosélyte, par fidélité plus que par conviction, se transforme en scène de viol. Maquillée par une charité intéressée, souillée par les actes pervers d'un prêtre malveillant, la liturgie chrétienne est détournée de son sens. À l'instar de Salimata dans *Les Soleils des Indépendances* de Kourouma, le corps de Fatou Ngouye est le

souffre-douleur de la perversion humaine, poussée jusqu'au pharisaïsme, où se mêlent brutalité et violence morale, impunité et manipulation (Ken Bugul, 2000 : 72-73).

De ce point de vue, l'esthétique du fantastique bugulien est une réponse aux déviations du corps voué au culte du plaisir, une catharsis thérapeutique qui vise à exorciser les démons intérieurs et les monstres d'une réalité devenue surréaliste à force de perversité absolue. En s'enracinant dans la sensualité, l'écriture de l'insolite efface cette ligne de démarcation entre le bien et le mal par la provocation et le surgissement incontrôlé de l'irrationnel (Boucharenc, 2011 : 11). Cette plasticité de l'étrange est un mélange détonnant de valeurs et d'interdits (Goimard, 2003), le basculement de la Loi dans la folie.

Dans ce cas, il faut analyser l'insolite comme la peinture de la désillusion née de l'échec des prétentions prométhéennes de la femme. L'interdit bravé, il n'y a plus de possibilité de retour. L'héroïne, apatride culturellement et géographiquement, est devenue un anti-modèle, condamné à l'errance. Subséquemment, la romancière endosse l'habit de l'initiée et réitère, par le truchement du verbe *poétique*, ce que la modernité a fait perdre à la tradition africaine. Le récit fantastique devient alors un rite de passage qui valide un choix esthétiquement prégnant (Brunet-Mbappe, 2013 : 1). Ainsi, le principe d'indécidabilité (Guiomar, 1998 : 504) devient pertinent puisque la femme engagée tente de retrouver la culture reniée après avoir nié celle de l'autre. Identité et altérité se trouvent dans un rapport de conflictualité qui rend possible la reconstruction, dans l'imaginaire de l'exilée, de l'*homo collectivus* (Zanga, 2019 : 21, 28 et 33). L'écriture retrace les contours du récit exemplaire et se mue en une épopée du délire qui oriente l'analyse vers l'appel à la remobilisation en faveur d'une Afrique réconciliée avec ses valeurs. En outre, parce que les pulsions ont pris le dessus sur les valeurs, l'éthos polémique est légitimé comme l'autre face de la figure de l'errante. L'auto-ironie sonne la mobilisation contre la mondialisation culturelle (Mabana, 2011), interprétée comme un instrument de la désacralisation de la tradition africaine.

En conséquence, Ken Bugul met l'insolite en rapport avec une forme d'injustice caractérisée par le non-respect des règles fondamentales qui sustentaient et affermissaient la cohésion sociale. Cette iniquité littéraire met toujours en scène la souffrance féminine. La mort de Samanar, la nièce de la narratrice dans *De l'autre côté du regard*, est un exemple édifiant de la déchéance psychosomatique de la femme mariée, trahie au profit d'une nouvelle conquête, dans cet espace d'extrême terreur (Ken Bugul, 2003 : 55). Pour cette raison, ayant atteint ses limites en concentrant sur lui toutes les marques laissées par la folie et la frustration humaines, le corps féminin est appelé à disparaître. Dans *La Folie et la Mort*, la terreur extrême, expression cathartique de l'hystérie collective, finit par annihiler le rêve d'ascension sociale de Fatou Ngouye :

Fatou Ngouye sortit de la maison en traversant cette cour qui avait bouleversé sa vie, sa radio à la main. [...] Elle se dirigea directement vers le grand marché qu'elle connaissait pour y avoir été une fois avec le prêtre. [...] Elle alla directement vers un marchand et là elle ne sut plus ce qui s'était passé. Tout d'un coup quelqu'un cria : – Au voleur ! Au voleur ! C'était elle Fatou Ngouye qu'on désignait. Les uns prenaient des bâtons, des gourdins, des lanières de pneu, les autres des pierres, des cailloux, des couteaux. [...] Regardez-moi cette jeune femme avec sa grossesse si avancée ! – S'il vous plaît ayez pitié d'elle. Elle n'avait même pas terminé sa phrase que quelqu'un s'avança vers Fatou Ngouye en se frayant un passage vigoureux à travers la foule déjà dense. Il tenait à la main un bidon et [dans] l'autre une boîte d'allumettes. En une

fraction de seconde il aspergea Fatou Ngouye du contenu du bidon, contenu qui par son odeur était de l'essence. Aussitôt, la personne excitée frota une allumette avec des mains tremblantes et d'une voix terrible, cria : – Meurs ! Voleuse ! [...] Fatou Ngouye brûla comme si elle était du bois sec. [...] Son corps était devenu comme une statue. [...] C'était une statue sans visage. Fatou Ngouye finit ainsi sa vie à la grande ville. (Ken Bugul, 2000 : 108, 109 et 110)

La destruction du corps est l'aboutissement du processus de pétrification de l'errante, victime de calomnies et de viols et condamnée par le verdict inquisitorial de la folie collective. Cette forme d'anamnèse caractéristique de l'autobiographie bugulienne est le feu d'Argos, qui prévient de la défaite de Troie, c'est-à-dire de l'extinction de la vie (Severino, 2011 : 11-12), du corps féminin par trop d'ambition, de souillure et de violence. Le feu s'interprète aussi comme l'élaboration d'une reconstruction de l'univers intérieur, que Sartre appelle la « néantisation du perçu » (Sartre, 1986), à partir du passé pour y déterrer les repères authentiques qui permettront à l'héroïne de retrouver son identité perdue et contestée. Objet de désir, de dérision et de violence, le corps féminin calciné figure aussi la mort culturelle de l'exilée, car la « fonction de l'image est d'évoquer ou de modifier notre perception du monde » (Gnaléga, 2019 : 25).

L'esthétique de la corporalité s'inscrit ici dans la scénarisation tragique d'une réalité perdue, celle de la terre natale, mais aussi de l'impossibilité de faire coïncider identité et altérité. Subséquemment, la quête identitaire bugulienne figure le fiasco de l'avènement d'une civilisation de l'universel (Senghor, 1945). La double bugulienne regrouperait alors toute la panoplie des narratrices-personnages des récits autobiographiques. Cette figure métaphorique de l'univers mental de la romancière sénégalaise a pour fonction littéraire la compensation de l'exil réel par un *ré-enracinement* imaginaire (Colin-Thébaudeau, 2005 : 51).

Épuisé par le double impératif du désir et de la conservation de l'espèce humaine, le corps féminin est appelé inéluctablement au dessèchement. Cette nécessité équivoque l'expose à l'autre et, irrémédiablement, annonce sa destruction, une fois constatée l'impossibilité de la fusion de l'*ipse* et de l'*alter*. Dans l'attente de l'instant tragique, celui de sa consommation, le corps réel, détesté par la femme elle-même, car inapte à combler le désir d'altérité, se transforme en un objet figuratif fantasmé, symbole d'un imaginaire culturel renouvelé. Le corps réel vit de violence, se consume jusqu'à l'extinction totale pour faire place à un corps romanesque, figuré, réhabilité et apaisé, puisque vidé de ses pulsions sataniques. La terreur et la sublimation, la mort et la résurrection sont les deux faces de la scène fantastique, tragique et sublime transfiguration du vivant en œuvre d'art. Pour que l'art puisse exister, la nature et sa cohorte d'idées préconçues doivent mourir, subir l'épreuve du viol artistique.

### 3. La poétisation comme rituel conjuratoire de l'aliénation

Chez Ken Bugul, le fantastique, situé entre l'idéal régénérateur et la hantise de l'aliénation (Jacques-Lefèvre, 2001 : 301), illustre aussi l'investissement du texte narratif par le texte poétique, du corps féminin par l'esprit féministe, qui réclame une identité bienveillante et anticonformiste. La poésie prend le relais du récit tragique de la conscience en décomposition pour lui donner une tonalité dramatique afin d'exorciser l'angoisse qui hante l'héroïne. À travers la poésie, la narratrice conjuratrice cherche à reprendre une possession totale de soi.

En effet, par son spectacle chaotique, la ville africaine intensifie le sentiment de dépossession de soi. Cette déstructuration de l'être est à la fois physique et spirituelle. Errant et fantomatique, le corps féminin subit une double tension tragique : le drame psychologique a

pour pendant la violence physique. L'environnement urbain renforce la pression qui naît de la contradiction entre la nostalgie des origines et les origines de la nostalgie, que la ville porte comme une sangsue. Le cadre urbain cadavérise le dynamisme culturel du corps de la femme africaine traditionnelle et ne l'adopte qu'au prix d'une mutation corporelle et d'un suicide culturel, car l'universalisme culturel et économique est « l'oubli des "origines" » (Huannou, 2006 : 220). Dans *La Folie et la Mort*, le fantastique fait le procès de la folie née de cette mondialisation à sens unique à travers l'évocation de ses conséquences dramatiques sur les économies et les cultures africaines :

Il n'y avait plus grand-chose dans les marchés.

Tout était vendu aux autres.

Le poisson, les crevettes, les crabes, les langoustes, le cacao, le café, les haricots, l'ananas, la viande et nous, nous mangions du plastique.

[...] Les enfants affamés se retrouvaient dans la rue, et quand le ventre était creux, les oreilles n'entendaient plus rien.

Bonjour la délinquance. (Ken Bugul, 2000 : 50)

Récit d'une satire délirante de la violence politique en Afrique, représentée par le système tyrannique mis en place par le Grand Timonier, et de l'impérialisme occidental, symbolisé par Sam, la représentation du chaos urbain, dans *La Folie et la Mort*, dénote un fantastique constitué d'un mélange d'atmosphère inquiétante digne des tragédies gréco-latines et des parfums frissonnants des rites sacrificatoires de « l'Afrique des profondeurs ». Par le biais de la technique de la mise en abyme, s'enchaînent et s'imbriquent des tranches de vie tragique des personnages de nulle part (Mom Dioum, Fatou Ngouye, Yoro, Yaw ...), entraînés vers une mort inéluctable, qu'elle soit naturelle ou culturelle. Ce sont des condamnés à mort qui survivent grâce au choix clivant de la folie simulée, qui est une seconde condamnation à mort. Finalement, la *mort* qui se présente à eux est une forme de délivrance. Ainsi, la ville africaine, exsangue, se vide tragiquement de ses enfants qui, de toute façon, n'y trouvent plus la sève vivifiante de leurs origines.

Cette esthétique du meurtre culturel, fruit d'une imagination qui situe l'identité dans un *no man's land* culturel et un chaos économique et idéologique, imprime sa marque au lyrisme délirant bugulien. En fait, l'écrivaine développe un fantastique aux frontières du merveilleux du conte africain (la folie nostalgique) et de la tragédie politique et culturelle (la vraie folie). Vivre dans une telle atmosphère suppose aussi une folie lucide, c'est-à-dire une folie affectée, mélancolique, mais consciente de son hybridité déchirante, exacerbée par le drame du sous-développement économique. L'écriture se mue en une entreprise de reconquête de soi qui passe inévitablement par des stratégies de survie. L'énonciation littéraire en est une, qui berce le lecteur de ce doux et mélancolique cri d'une spiritualité hypocondriaque agonisant dans l'univers fantastique urbain (Volet, 1993 : 255), qui, perpétuelle interpénétration du milieu aliénant et de l'individu aliéné, expose une image burlesque, voire surréaliste. L'imaginaire de l'étranger, en imposant ses codes étranges à l'imaginaire des hommes d'ici, installe le chaos dans la ville africaine à tel point que le désordre affecte le mental des citoyens et bouleverse l'ordre préétabli (Ken Bugul, 2000 : 51).

Cette poétique surréaliste est aussi une poésie de l'urgence, car la pollution environnementale et *hédonique* des villes africaines est devenue insupportable. Ce qui était supposé être un dialogue des cultures, le rendez-vous « du donner et du recevoir »,

## AIC

cette « affirmation de l'être-au-monde du Noir en tant que Noir » (Mabana, 2011), n'est en réalité qu'un leurre :

La ville devenait de plus en plus enfumée.  
La ville s'enfumait.  
La ville devenait de la fumée.  
La ville était en fumée. (Ken Bugul, 2000 : 218)

Le verbe poétique se transforme en une longue énumération des malheurs de l'Afrique. De la sorte, le parcours narratif de Mom Dioum est une tragédie de la déception qui a pour pendant l'échec des systèmes politiques postcoloniaux. Mabana (2011) note, à ce propos, que l'affirmation du moi ne serait pas un but en soi, mais un moyen de s'ouvrir à l'Autre. À rebours, l'affirmation de soi, surtout en tant que femme, est postulée dans les récits de Ken Bugul comme une prise de risque suicidaire, mais nécessaire, dans et hors de son pays natal.

Pour traduire l'absence de perspective dans cette atmosphère oppressive, le texte (*textus*, « tissu », « trame ») instaure un dialogue avec lui-même. En tant que corps qui diffère constamment son achèvement, il cherche à combler ce manque par l'inflation verbale qui remplit le néant de sa musique mélancolique. Le corps littéraire figure alors le corps féminin, qui, dépouillé de son identité culturelle, cherche à se régénérer. En conséquence, le fantastique bugulien devient essentiellement circulaire, car il fait le procès de la folie à travers le lyrisme délirant, forme incantatoire de la folie elle-même :

[Mom Dioum] pensait que par ce tatouage, elle pourrait se retrouver avec elle-même. Qu'avait-elle obtenu avec ses études ?  
Du chômage.  
À la ville ?  
De la pollution.  
Qu'avait-elle obtenu dans ce pays ?  
Des slogans.  
[...] Et du peuple ?  
De la démission.  
De la couardise.  
De la lâcheté.  
De la compromission.  
De l'arbitraire.  
De la corruption.  
Du suicide.  
De la folie.  
De la mort. (Ken Bugul, 2000 : 34)

À son tour, cette folie atteint une dimension cosmique du fait de l'ampleur de ses conséquences dramatiques. Pris sous cet angle, l'hymne du corps désagrégé est la mise en scène tragique de la condition humaine dans sa triple dimension cosmique, sociale et psychologique.

Alors que la ville rend compte de l'insolite de la vie sociale, le moi s'approprie la dimension spirituelle du passé cadavérisé, socle poétisé du devoir de mémoire. La narratrice-personnage dans *De l'autre côté du regard* fouille dans les poubelles de son passé les raisons de son

échec et de celui des siens. Son récit est un chant mélancolique, rythmé par les tranches de vie tragique des différents membres de sa famille et qui cherche à combler la distance qui la séparait de sa mère. À travers le reflux des souvenirs, le texte se divise en deux étapes spirituelles. La première décrit les moments de souffrance vécus avec et par chaque membre de la famille, plus particulièrement les préférés de la mère (le frère Maguèye Ndiaré et la nièce Samanar), qui ont contribué à creuser cette distance entre mère et fille. Dans la seconde, le dialogue « métaphysique » avec la mère disparue consacre la quête de la réconciliation *post mortem* entre les deux êtres. Cette reconquête de soi par le prisme de la prosopopée vise à ressouder l'individu à sa collectivité, voire à cette partie indélébile de son âme identitaire. Ainsi la mère, même absente, est le miroir de soi (Berthu-Courtivron, 1993 : 2). Chez Ken Bugul, la relation mère-fille est à lire comme un élément essentiel du récit fantastique, voire fantasmagorique. Le devoir de mémoire, véritable *requiem*, est fait de compassion et de compréhension. La mère, minée par la souffrance, subissait le poids de la fatalité : des forces obscures s'acharnaient sur sa famille, qu'elle avait l'obligation de défendre. Les malheurs s'enchaînaient, comme en témoigne la dispersion de sa progéniture qui compte de nombreux morts, exilés ou déplacés dans des familles d'accueil.

En réalité, la mère, âme sœur de l'exilée, n'avait pas abandonné sa fille mais, débordée, elle croulait sous le poids de ses énormes responsabilités. La vieillesse de son mari et la polygamie exposaient sa famille et son corps à la précarité et à la souffrance ; les corps de ses filles et petites-filles aux prédateurs sexuels. Qu'elle soit présente ou absente, la mère joue à la fois le rôle de chef de famille, d'épouse et de protectrice. Au niveau fictionnel, elle est la médiatrice entre l'instance énonciative et le monde imaginaire (Mariano, 2017 : 15). Cette mère aux « belles paupières brûlées par les années », au « sourire qui disait les vieilles misères vécues » (Diop, 1973 : 9), est à l'image de l'Afrique qui souffre. Ainsi, la poésie délirante de la narratrice-héroïne est d'une mélancolie poignante, car les souvenirs et les questions sans réponse de la brebis égarée qui retourne dans le troupeau donnent plus d'intensité au vécu tragique qui finit par atteindre une dimension cosmique (Jaccard, 1999 : 103).

Pourtant, ce douloureux réveil de l'exilée affermit l'ancrage à la famille par le biais de la mère dont la mémoire est saluée à travers l'évocation de son sens du sacrifice. En revivant son enfance pour essayer de comprendre le vécu tragique, la narratrice dévide l'acharnement du destin, l'écriture fonctionnant comme une *inter*-pénétration avec la maison natale (Berthu-Courtivron, 1993 : 10), cette autre partie de soi, de l'être en soi ; cet espace authentique et irréfragable qui lie le chant au sang, le corps à son passé. Dans le récit fantastique, l'irrationnel, voire le surnaturel, canal herméneutique par excellence dans l'imaginaire africain, a pour fonction de sublimer ou d'expliquer le tragique (Ken Bugul, 2000 : 300 et 301).

Au-delà de l'histoire d'une famille minée par la spirale des décès, par les destins dramatiques de ses femmes ainsi que par des disparitions brutales et irréversibles, la romancière en profite pour revisiter l'imaginaire des croyances mystiques et occultes de l'Afrique (la divination, le mauvais sort, le mauvais œil, les mangeurs d'âmes, la vie après la mort, les pratiques mystiques des marabouts et des sorciers, les préjugés, etc.). Elle fouille dans ses souvenirs de quoi comprendre et justifier la malédiction qui frappe sa famille, la lente et irréversible désagrégation du corps culturel. De ce point de vue, pivot de la famille, la mère au corps miné par la souffrance et le travail, modèle de bravoure et d'abnégation, est au centre de cette tragédie. Elle n'était plus qu'un corps meurtri tout dédié à une mécanique de la survie, celle de ses enfants. Pour chanter sa vaillance, le récit doit *mourir* en cédant sa place au verbe

## AIC

poétique, seul langage capable de traduire l'hymne consacré à cette « mère mienne et qui est celle de tous » (Diop, 1973 : 9) :

Mais ma mère ne me parlait que dans l'eau de pluie. Je comprends maintenant pourquoi elle aimait l'eau de pluie.

Cette eau qu'elle recueillait à chaque pluie !

Elle la conservait dans tout ce qu'elle trouvait.

Dans des bouteilles.

Dans des calebasses.

Dans des bassines.

Dans des bassines en plastique [...]. (Ken Bugul, 2003 : 203)

La frustration tue, étouffée pendant des années, est inscrite dans un mouvement tourné vers l'extérieur. Avec l'écriture, l'affrontement mère-fille se transforme en pulsion orale, en *catharsis*, c'est-à-dire en une puissance incantatoire qui guérit l'enfant abandonnée du complexe d'Édipe, pour ne pas dire d'Électre. La poésie galvanise l'amour filial pour qu'il virtualise et vitalise l'amour maternel. Cette coexistence du récit et de la prose poétique, du texte en tant que corps et en tant que chant, non seulement lui donne son souffle, son rythme, sa pulsion, son énergie, mais aussi elle permet d'assigner une fonction différente à chacun de ces genres littéraires. Le récit se focalise sur l'évènement, retrace le film du drame, donne une causalité à la logique narrative et prépare, par la tension accumulée, le délire poétique. Le poème en prose amplifie la tonalité émouvante du récit, évoque l'impact émotionnel des épisodes tragiques sur les personnages, dévoilant ainsi leurs sentiments les plus intimes, les plus purs, leurs rêves les plus aseptisés. De ce fait, la poésie opère un resserrement des liens familiaux, scelle les retrouvailles de l'exilée avec la mère Afrique.

### Conclusion

Engagé dans une errance atypique sans possibilité de retour, le personnage féminin des récits buguliens fait face à un dilemme, à un choix tragique : la mort ou la folie, l'exil ou la soumission à l'ordre établi. L'héroïne, qui s'identifie parfois à l'auteure elle-même, est lancée dans une aventure ambiguë où elle cherche à comprendre sa situation d'exilée et hésite entre plusieurs solutions : le réel, l'étrange et le surnaturel. Son attitude marque la représentation de l'hésitation, au sens todorovien (Todorov, 1970) du terme, mais aussi la mise en scène de l'éthos d'une narratrice qui est à la recherche d'une identité perdue, en questionnant son passé pour comprendre la tournure tragique des événements vécus.

Le fantastique se fait alors métadiscours pour traduire la posture ambiguë du féminisme bugulien, chargé de tradition et d'appel à l'altérité, profondément enraciné mais lucidement ouvert au dialogue des cultures. Il est, avant tout, une posture énonciative, une voix intérieure qui cherche le dialogue direct avec les mânes et le passé, en s'interrogeant sur les raisons de la folie du monde, de sa propre folie, car la « folie choisie, c'est cela la liberté. Il faut être fou pour être libre, pour dire la vérité » (Ken Bugul, 2000 : 181 et 182). Pour faire œuvre originale, l'écrivaine sénégalaise *ré-énonce* la fiction littéraire en une poétique du récit insolite et tragique et en une diction poignante pleine d'altérité (Lefort, 2009 : 64), qui tient tout à la fois de la création et de l'interprétation (Boni, 2011 : 17) et dont le soubassement est un imaginaire authentique vidé des tares de la tradition et des démons de la modernité.

**BIBLIOGRAPHIE :**

- AHIHOU, Christian (2017). *Ken Bugul : Glissement et fonctionnements du langage littéraire*. Paris : L'Harmattan.
- BAZIÉ, Isaac (2005). Corps perçu et corps figuré. *Études françaises, Le corps dans les littératures francophones* (sous la dir. d'Isaac BAZIÉ), 41, 2, 9-24. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. <DOI : <https://doi.org/10.7202/011375ar>> [document généré le 28 mars 2021].
- BERTHU-COURTIVRON, Marie-Françoise (1993). *Mère et fille : l'enjeu du pouvoir. Essai sur les écrits autobiographiques de Colette*. Genève : Droz.
- BONI, Tanella (2011). *Que vivent les femmes d'Afrique ?* Paris : Karthala.
- BOUCHARENC, Myriam (2011). *De l'insolite. Essai sur la littérature du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Éditions Hermann.
- BRUNET-MBAPPE, Anne (2013). *L'insolite : moteur d'innovation. Être hors tendance pour être fort*. Paris : Dunod.
- CANDELIER, Mgr. G. (2003). Préface. In BALEGAMIRE A. KOKO, Jean-Marie Vianney (dir.), *Mariage africain et mariage chrétien : Vers des solutions canoniques et pastorales dans l'Église de la République Démocratique du Congo* (pp. 9-13). Paris : L'Harmattan.
- CHEVALLIER, Denis et al. (dir.) (2013). *Au baïar du genre : féminin-masculin en Méditerranée*. Paris : Éditions Textuel.
- COLIN-THEBAUDEAU, Katell (2005). René Depestre : la terre faite chair. *Études françaises, Le corps dans les littératures francophones* (sous la dir. d'Isaac BAZIÉ), 41, 2, 42-56. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. <DOI : <https://doi.org/10.7202/011377ar>> [texte généré le 12 avril 2020].
- DIOP, David (1973). *Coups de pylon* (5<sup>ème</sup> éd.). Paris : Présence Africaine.
- DIOP, Papa Samba (1995). *Archéologie littéraire du roman sénégalais : écriture romanesque et cultures régionales au Sénégal : des origines à 1992 : de la lettre à l'allusion*. Frankfurt Am Main : Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- FILTEAU, Claude & BENIAMINO, Michel (dir.) (2006). *Mémoire et culture*, Actes du colloque international de Limoges, 10-12 décembre 2003. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- GNALEGA, René (2019). De l'imaginaire aux imaginaires. In Adama SAMAKÉ & Bidy Cyprien BODO (dir.), *L'imaginaire social : itinéraire sémantique, formes, actualité* (pp. 21-27), Actes de la journée d'études internationales du 18 juillet 2018 à l'Université Félix Houphouët Boigny. Paris : Éditions Connaissances et Savoirs.
- GOIMARD, Jacques (2003). *Critique du fantastique et de l'insolite*. Paris : Agora-Pocket.
- GUIOMAR, Michel (1998). *Principes d'une esthétique de la mort*. Paris : Le Livre de Poche.
- HUANNOU, Adrien (2006). Se tuer pour renaître : la question identitaire dans les romans de Ken Bugul. In Claude FILTEAU & Michel BENIAMINO (dir.), *Mémoires et culture* (pp. 213-223). Limoges : Presses universitaires de Limoges.
- JACCARD, Anny-Claire (1999). Exclusion raciale et communication. In Jacqueline SESSA (éd.), *Figures de l'exclu* (pp. 103-113), Actes du Colloque International de Littérature Comparée (2-3-4 mai 1997). Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- JACQUES-LEFEVRE, Nicole (2001). Esquisse d'une anthropologie saint-martinienne. In Richard CARON et al. (éds.), *Ésotérisme, gnoses & imaginaire symbolique : Mélanges offerts à Antoine Faivre* (pp. 301-314). Leuven : Peeters Publishers.
- KEN BUGUL (1999). *Rivan ou le Chemin de Sable*. Paris : Présence Africaine.

KEN BUGUL (2000). *La Folie et La Mort*. Paris : Présence Africaine.

KEN BUGUL (2003). *De l'autre côté du regard*. Paris : Éditions du Serpent à Plumes.

LAGHZAOUI, Ghizlaine (2005). L'initiation : le corps dans tous ses états. *Études françaises, Le corps dans les littératures francophones* (sous la dir. d'Isaac BAZIÉ), 41, 2, 24-41. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. <DOI : <https://doi.org/10.7202/011376ar>> [texte généré le 12 avril 2020].

LATTRO, Tite (2021). L'aventure du corps féminin dans *La Folie et la mort* de Ken Bugul : hybridation corporelle, "décorporisation" ou jeu du fantastique. *Loxias, Loxias* 38, mis en ligne le 16 septembre 2012. <URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?pid=7188>> [document généré le 30 janvier 2021].

LEFORT, Régis (2009). Henry Bauchau et l'habitation poétique. Habiter en déclivité. In Catherine MAYAUX & Myriam WATTHEE-DELMOTTE (dir.), *Henry Bauchau : Écrire pour habiter le monde* (pp. 49-72). Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

MABANA, Kahiudi Claver (2011). Léopold Sédar Senghor et la civilisation de l'universel. *Diogenes*, 3-4, n° 235-236, 3-13. <<https://doi.org/10.3917/dio.235.0003>> [texte généré le 17 juin 2015].

MALEWSKA-PEYRE, Hanna et al. (1988). *Le Travail social et les enfants de migrants : racisme et identité : recherche-action*. Paris : L'Harmattan.

MARCOUX, Richard & ANTOINE, Philippe (2014). *Le mariage en Afrique : Pluralité des formes et des modèles matrimoniaux*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

MARIANO, Raphaël Yung (2017). *Scènes de la vie familiale. Ingmar Bergman*. Paris : L'Harmattan.

MBOUP, Mourtala (2000). *Les Sénégalais d'Italie : émigrés, agents du changement social*. Paris : L'Harmattan.

SARTRE, Jean-Paul (1986). *L'Imaginaire*. Paris : Gallimard.

SENGHOR, Léopold Sédar (1945). *Chants d'ombre*. Paris : Seuil.

SEVERINO, Emanuele (2011). *Le Néant et la poésie : Leopardi*. Bruxelles : Éditions Modulaires Européennes & InterCommunications.

SHYAKA, Anastase & RUTEMBESA, Faustin (2004). *Afrique des grands lacs : sécurité et paix durable*. Kigali : Éditions de l'Université nationale du Rwanda.

TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil.

VOLET, Jean-Marie (1993). *La parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*. Amsterdam / Atlanta : Éditions Rodopi B.V.

ZANGA, Marcelline Nnomo (2019). Jacques Fame Ndongo : du « logos expérimental » à la quête du Graal africain. In Faustin MVOGO (dir.), *L'Affirmation identitaire de l'Africain. Lectures des œuvres de Jacques Fame Ndongo* (pp. 19-38). Paris : Editions Connaissances et Savoirs.