

Les méandres de la géométrie intime dans *Le baobab fou* de Ken Bugul

Du fantasmatique à l'autobiographique

Private twists and turns in Ken Bugul's *Le baobab fou*: from fantasies to autobiography

Justin Bisanswa

Volume 43, numéro 1, hiver 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014057ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1014057ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

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. <https://doi.org/10.7202/1014057ar>

Résumé de l'article

L'article analyse l'articulation du fantasmatique et de l'autobiographique, c'est-à-dire du rêve et du vécu dans *Le baobab fou*. Les oppositions stratégiques fonctionnent pour faire des différences le principe d'une unification plus solide par les diverses facettes du même, le rêvé et le vécu ne reflétant plus qu'une même signification de l'unité en l'homme d'un espace de vie imaginaire et d'un terrain de frottement à la réalité matérielle. C'est pourquoi, même transcendantal, l'élan dans le rêve se solde par l'échec. *Le baobab fou* fait voir le voyage dans la géographie d'une vie. Le pari est d'offrir une fresque sans tomber dans le narratif événementiel que le texte joue par associations des semblables à travers le cheminement thématique. La dérive n'est pas progressive, mais scrutation des instants de vie. L'émerveillement du décor encadrant un événement vécu se conjugue à ce qui défile dans l'imagination de celle qui écrit le récit onirique, fantasmatique, révélant d'un coup de verbe un univers, et produisant ainsi le merveilleux par lequel échapper au monde réel et combler ses frustrations, nous rappelant que l'envol réel est hors de ce monde.



Les méandres de la géométrie intime dans *Le baobab fou* de Ken Bugul. Du fantasmagorique à l'autobiographique¹

JUSTIN BISANSWA

La conjugaison étroite de la fiction et de la biographie de Ken Bugul ont contribué à mettre sur pied le portrait de l'écrivain en paria, exilée, rebelle, paradoxale, féministe. L'œuvre elle-même de Ken Bugul se lit et s'analyse à travers une succession de transgressions et de voiles, teintés de mythes de célébration ou de disqualification derrière lesquels on la présente, en dépit du peu de renseignements biographiques dont on dispose. De son vrai nom, Mariétou Mbaye est née alors que son père avait plus de quatre-vingts ans ; sa mère l'a quittée à cinq ans. Partie à Bruxelles étudier à l'université grâce à une bourse, Ken Bugul va, après un avortement, sombrer dans l'alcoolisme, les bars, les drogues, la prostitution. Elle revient dans son village natal, se marie à un homme qui avait plusieurs femmes. Ces éléments, qu'on lit généralement dans des anthologies et des revues universitaires à propos de la trajectoire de Ken Bugul, fondent les ingrédients d'une légende. La publication du *Baobab fou* en 1983 dans la collection « Vies africaines² » de Nouvelles éditions africaines à Dakar paraît avoir assemblé les rudiments d'un mythe.

Usant du pseudonyme Ken Bugul – celle dont personne ne veut – l'auteur est l'écrivain de toutes les ruptures. Elle raconte à la première personne, parfois à la troisième personne, le désarroi social d'une fille africaine en Occident. Considérée comme féministe à partir de certains commentaires insérés dans *Le baobab fou*³, elle met à mal le féminisme lui-même, le minant de l'intérieur, dans *Riwan ou le chemin de sable*, par une peinture anatomique de la sérénité et de l'harmonie dans

1 Je remercie le programme des Chaires de recherche du Canada et le Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH) de m'avoir accordé les moyens de réaliser cette recherche.

2 L'éditeur précise : « La collection Vies d'Afrique est ouverte seulement au récit du vécu des êtres et ne peut comporter d'imaginaire que celui qu'aura élaboré l'auteur comme substance de son bagage culturel » (dans Ken Bugul, *Le baobab fou*, 1983, p. 183).

3 Ken Bugul écrit, en s'imaginant ce qu'endurent les femmes qui attendent la consultation auprès d'un médecin pour demander de se faire avorter : « Ma conscience féministe est née » (p. 76).

la polygamie, et poussant la radicalité jusqu'à marier la narratrice (une africaine intellectuelle qui avait séjourné en Europe) de son troisième roman (*Riwan ou le chemin de sable*) à un Serigne qui avait vingt-sept épouses. Cependant, elle déconstruit la polygamie à l'intérieur du même roman, à travers les portraits de jeunes filles mariées (« remises ») au Serigne, démontrant bien que la polygamie avait trouvé en Ken Bugul à la fois son porte-parole et sa dénonciatrice. *Rue Félix Faure* s'attaque à un sujet tabou, celui des abus d'un marabout sur des femmes. Pour l'édition du roman chez Présence africaine en 2009, Nathalie Carré, dans le prière d'insérer de *Baobab fou*, souligne en des termes flamboyants « la franchise qui caractérise l'auteur », ainsi que « la beauté d'une écriture "choc" et la transparence lumineuse des paysages d'enfance ». Hamidou Dia, dans la quatrième de couverture de *Riwan ou le chemin de sable*, parle d'un « récit bouleversant et puisé aux sources d'un vécu authentique ». Contre la paraphrase mythologique, je voudrais faire place à Ken Bugul dialecticienne de l'écriture romanesque qui incarne la conscience littéraire moderne, avec la fécondité de toutes ses contradictions, qu'il s'agisse du rapport du roman au monde ou au rapport de l'écrivain avec son espace spécifique d'intervention.

Dans un texte récent⁴, j'ai montré que, pour la critique, Ken Bugul est avant tout l'auteur d'une autobiographie⁵. Soulignant le caractère autobiographique de l'œuvre, Alpha-Noël Malonga observait un itinéraire « de quête de bonheur amoureux : Afrique-Europe-Afrique, bonheur possible dans une logique de retour temporaire ou définitif et d'ancrage au pays natal⁶ ». Catherine Mazauric dira, dans le même sens, tout en reconnaissant la multiplicité des « indices de fictionnalité dans le texte », que « *Le baobab fou* est ainsi solidement ancré dans le genre autobiographique⁷ ». Tout se passe comme si Ken Bugul ne comptait comme écrivain finalement que par son autobiographie. Le risque est grand qu'une lecture par trop réductrice ne voie que le moulin et oublie que pour tourner, il lui faut de l'eau. C'est ce qui explique, en partie, le nombre élevé des études portant sur la somme de l'autobiographie en regard de la place que les travaux réservent à l'étude de l'imaginaire, de l'affabulation. Si

4 Justin Bisanswa, « L'histoire et le roman par surprise dans *Mes hommes à moi* de Ken Bugul », *Œuvres & critiques*, vol. XXXVI, n° 2 (2011), p. 21-44.

5 Adrien Huannou, « "Se tuer pour renaître" : la question identitaire dans les romans de Ken Bugul », dans Claude Filteau et Michel Beniamino (dir.), *Mémoire et culture*, 2006, p. 213-223 ; Susanne Gehrman, « Désir de/du Blanc dans l'écriture autobiographique de Ken Bugul », dans Susanne Gehrman et Janos Riesz (dir.), *Le Blanc du Noir. Représentations de l'Europe et des Européens dans les littératures africaines*, 2004, p. 181-194 ; Susanne Gehrman, « La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1 (2006), p. 67-92 ; Alpha-Noël Malonga, « Migritude, amour et identité : l'exemple de Calixthe Beyala et Ken Bugul », *Cahiers d'études africaines*, vol. 46, n° 1 (2006), p. 169-178 ; Catherine Mazauric, « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) », *Dalhousie French Studies*, vol. 74-75 (2006), p. 237-252 ; Guy Ossito Midiohouan, « Ken Bugul : de l'autobiographie à la satire socio-politique », *Notre Librairie*, vol. 146 (2001), p. 26-28.

6 Alpha-Noël Malonga, « Migritude, amour et identité : l'exemple de Calixthe Beyala et Ken Bugul », *art. cit.*, p. 175.

7 Catherine Mazauric, « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) », *art. cit.*, p. 138.

l'autobiographie est l'aboutissement, la poésie est l'intention première comme on peut le voir dans la prose poétique de Ken Bugul, se fondant dans une expérience limite du langage et de la vie : non une forme d'écriture, mais une façon d'être au monde et à la nature, d'être à ses propres yeux. C'est dire l'aspect unilatéral de bien des études sur l'œuvre de Ken Bugul, alors que l'ensemble uni et serré qu'elle constitue appelle une analyse soignée de chaque unité de production. Une telle démarche peut offrir l'avantage d'éclairer la portée autobiographique autant que l'importance de l'aspect onirique. Elle montrerait qu'au départ, pendant et à la fin de la création littéraire, la pierre angulaire de l'interminable quête est toujours Ken Bugul elle-même, tournant dans tous les sens au gré des surgissements des souvenirs les différentes facettes du langage, « posé comme lieu de la recherche intime⁸ ».

L'expérience du manque

Adrien Huannou signale bien le passage de « l'univers du roman dans celui du conte, puis dans un univers onirique⁹ ». En quoi, s'il avait bien vu juste, il n'a pas exploré la piste. En effet, avec leurs titres d'importance, d'inspirations et d'orientations diverses, les romans de Ken Bugul constituent par eux-mêmes une lecture et une intertextualité du monde, des digressions et des régénérations thématiques si nombreuses qu'ils semblent traduire avant tout la désespérance de ne pas tenir le monde entier sur une tête d'épingle. Ce sont les recoupements, les successions ou les ruptures fonctionnelles qui conditionnent le recours à quelque biographie et non l'inverse. Malgré tout, l'œuvre romanesque présente une forme d'interdiscursivité conflictuelle entre un terrain textuel et la matière (contenu) qu'il contient : le texte onirique implique le texte narratif autobiographique, tout comme ce dernier renvoie au premier. Dans l'un et dans l'autre, le langage occupe la première place, tout semblant venir de lui ou revenir à lui.

Telle est, à mes yeux, l'œuvre de Ken Bugul : moi-premier, car frottement perpétuel d'une conscience d'avoir été à l'intelligible d'un dire jamais assumé pleinement. Dans cette recherche, on fait d'une prose un poème, d'un mythe un roman, puisqu'au commencement il y a manque et au bout il y a, à tout coup, manque. La poésie n'est-elle pas dans ce besoin d'être, l'instant du presque-ça, fugace mais plein de n'être qu'un instant fragile, tangage entre la plénitude et le néant ? L'expérience autobiographique qui s'éploie avec bonheur à ses prémices dans une quête fantasmatique. En fait, est-il possible d'imaginer un rêve qui ne porte pas l'empreinte du rêveur ? Jouant sur le poids de l'autobiographie, les critiques ont mis les romans à la remorque de celle-ci. Exiger un arrêt à chaque étape de la production, c'est, d'une certaine manière, poser le problème du processus de production chez un auteur, non pour savoir, en tant que lecteur, quel ouvrage révèle le mieux l'artiste, mais pour qu'au bout de la lecture ou de l'analyse, on donne à chaque ouvrage la place qui lui revient.

8 Philippe Lejeune, *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, 1975, p. 8.

9 Adrien Huannou, « "Se tuer pour renaître" : la question identitaire dans les romans de Ken Bugul », dans Claude Filteau et Michel Beniamino (dir.), *Mémoires et culture, op. cit.*, p. 221.

Par l'énoncé « Je suis née dans un tout petit village situé dans une région du Sénégal qu'on appelle le Ndoucoumane. Il y fait toujours chaud et il y fait toujours froid » (p. 35), la narratrice campe temporellement le sujet. L'association des contraires (chaud et froid) nous projette, par son outrance, dans un univers mythologique, dans l'atmosphère hétéro-parodique d'un conte ou d'une épopée. À travers elle s'insinue d'emblée une volonté d'a-spatialité et de flou historique qui servira à élargir le cadre à tout lieu aimé. L'énonciation abolit l'espace du réel par une spatialisation transcendante tributaire des associations d'idées. Mais le présent, dans « Tu peux rester jusqu'à ce que tu te remettes, tu es bouleversée [...]. Tu es jeune, intelligente, profondément africaine » (p. 221), est à prendre comme le présent duratif que reprend : « Le sublime se superpose à l'irréel » (p. 221). Il n'est donc pas seulement le présent d'écriture ; il est aussi celui de l'événement du retour, étendu sur un laps de temps que la narratrice ne précise pas de manière explicite. Les circonstances du vécu se localiseront par dévoilement progressif et discontinu. L'énonciation résorbe le vécu dans le présent de l'écriture.

L'opposition Occident-Afrique est aussi celle de deux temps marqués par deux états d'âme différents : la plénitude ressentie lors du départ en Occident, exprimée par la métaphore biblique hyperbolique « Terre promise », s'oppose au sentiment de vacuité dans l'évocation du souvenir, comme le laisse lire « le Nord des rêves, le Nord des illusions, le Nord des allusions. Le Nord référentiel, le Nord Terre promise » (p. 39). Le texte s'emploie donc à concilier l'extrêmement plein et le désespérément vide. Dès lors, sa focalisation s'en ressent. Dans un premier temps, le texte vire vers l'épanchement sentimental (les adieux à ses parents, séparément, la vie au village) où sont opposés le passé récent – que l'usage de l'imparfait descriptif rend très proche – et le présent du narrateur. C'est, en effet, en « Occident des rêves » que la narratrice se souvient de sa vie en Afrique. 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. 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.

Ainsi en est-il du début de la deuxième partie « Histoire de Ken ». Sur le plan diégétique, la reprise du syntagme « s'arracher » lié au décollage de l'avion peut s'entendre comme l'impossibilité d'aller à autre chose qu'au point de départ. Pourtant, du point de vue discursif et rhétorique, le même fait est déjà la marque *in praesentia* de la plénitude, une sorte d'hymne à son terroir (et à ses mystères), un témoignage où se perçoit déjà l'union profonde entre le *Je* du texte et ce coin du monde.

Malgré la communion, c'est surtout *je* qui se met en exergue dans l'énoncé « Quand je vis le visage bouleversé que le miroir réfléchissait, je me ressaisis » (p. 45). Partie de « je », l'envolée lyrique atteint le paroxysme avec « illusions » (p. 39), « allusions » (p. 39), « Terre promise » (p. 39, 42, 45, 53), « rêves » (p. 221). Mais le texte recourt à des rétropections du bonheur de son enfance en Afrique. On y sent surtout l'extrême grisurie de l'être devenu à la fois la sensation et le sentiment, dilué dans le plaisir, à tel point que les *stimuli* sont résorbés dans la réaction. Le sublime est donc du côté du *je*. Or l'Occident (le Nord) n'est pas laissé-pour-compte. Non

seulement il est présent comme *stimulus*, mais le déploiement de désignatifs et des qualifiants en montrent la force d'envoûtement sur *Je*. Quand la narratrice rentre à Ndoucoumane un mois après la mort de son père, elle tient à revenir rapidement en Europe : « J'y passai quinze jours de mélancolie à me dire que ce n'était pas non plus là que je trouverais le rêve éternel. Il fallait faire demi-tour et laisser reprendre le supplice éternel » (p. 108). Elle avance sur une crête. L'ici et l'ailleurs se rejoignent.

Dans « le Nord des illusions » (p. 39), la narratrice voit un espace et une histoire (« Je suis en Terre promise. Ça y est. À moi la vie » (p. 53), et « nous avons les mêmes ancêtres » (p. 64)). Le regard porte sur les actes et sur le présent, les immenses immeubles, les cafés, les bars, les restaurants, les boutiques, signes d'un monde progressiste, opposé au statisme de son village. À la fois circularité et enchantement, énumération et embranchement, ce paragraphe illustre le premier signe de défocalisation par effet discursif. Sur le plan diégétique, c'est un cas d'analyse paraleptique, à valeur complétive. Mais qu'ajoute celle-ci, sinon la dose de lyrisme qui enrobe toute évocation d'un passé de bonheur ? Le discours y gagne en intensité verbale et lyrique, mais non en possibilité d'extension diégétique.

Le deuxième temps de défocalisation à partir de son arrivée en Europe est ouvert à partir de l'atterrissage de l'avion. Toutes les considérations qui précèdent ont conduit à un métatexte prospectif : comment faire passer dans l'écriture d'ici maintenant toute la plénitude vécue hier là-bas, comment faire acte d'authenticité en refaisant d'un vécu un présent-en-train-d'être vécu dans l'écriture ? Comment faire qu'écriture ne soit pas que simulacre de présence, soit présence intense et palpable du *hic et nunc*. Cette volonté de re-création tue la diégèse, parce qu'elle porte à « multiplier la conscience ». Dès lors, l'unité des facettes vaut plus pour le discours que pour le récit.

Puis s'ensuit une longue série d'analyses, et on sent l'éloignement dans le temps. Seule importe la puissance du souvenir. La diachronie est gommée par l'abandon au bon gré du surgissement mémoriel. Le premier cas est un souvenir qui met côte à côte le père et l'enfant ; le second a pour cadre temporel les jours qui ont précédé son voyage pendant lesquels la narratrice s'entretient avec sa mère. Le troisième est un rêve fait à l'adolescence. Ainsi, l'axe temporel se déplace, le joint – l'intertexte thématique – est assuré par le fond « passé » de l'évocation. La narratrice introduit le souvenir par l'énoncé « Ken se souvient » (p. 39), isolé sur une ligne, ce qui rejoint le ton plaisant et mystérieux, signe de rêve. Le texte parle donc de la perle d'ambre et de l'enfance (deux ans), le propos ouvre sur le souvenir de la mère, lequel souvenir entraîne un clin d'œil attristé sur l'irresponsabilité de celle-ci, comme on peut le lire dans le passage suivant :

Dans mon village, les femmes portaient des perles enfilées, des épingles de nourrice aux oreilles. J'avais associé la perle d'ambre trouvée dans le sable à cette image de la femme de mon village pour m'enfoncer la perle dans l'oreille.

Comme je voudrais dire à la mère qu'elle ne devait pas être seule à deux ans à jouer sous le baobab ! Ce baobab dénudé dans ce village désert. Le baobab et le soleil. Le soleil et le baobab. L'imagination et la conscience qui s'entrechoquaient sous le baobab brusquement, ce baobab complice et immense (p. 36).

Il s'en dégage tout le parfum de l'enfance, il en émane le souvenir de l'innocence et de la complicité avec le père – homme généreux et qui n'était qu'offrande à la prière –, et de tout ce qui a bercé l'enfance de la narratrice : le soleil, la chaleur, le baobab, les rivalités des femmes de son père, le silence, le « bêlement désespéré du mouton égaré » (p. 40), la chaleur humaine, la cohabitation avec les animaux domestiques, « les souffles réguliers des petits neveux » (p. 50), le matelas « croustillant de paille » (p. 50) chez sa grand-mère, etc. Tout cela renaît : la plume se laisse aller à l'irrésistible envie de recréer par l'écriture l'air guilleret de la plénitude qui monte du plus profond de la mémoire. Dans ces évocations, la même expression du présent désespéré enveloppe le délicat filigrane d'un passé toujours frais. Telle est du moins la force de l'opposition entre l'ici et le là-bas, entre le « moi » et « ces gens-là », entre le *je* et le *ils*, *eux* et *nous*. *Le baobab fou* est donc à la fois narratif onirique pour la matière et narratif autobiographique par l'analyse interprétative traversée d'éléments du vécu. Mais ces deux types de discours sont tous traversés de poésie. Le mode discursif parallèle le mieux partagé est le métatexte marquant l'écriture du récit.

Après ce long arrêt, cependant détour d'un long déroulement en dedans, le cadeau de la mère devient perle rapportée d'un lointain tapi en soi, qui fait que les mots sont créateurs d'univers de rêverie. En résumé, si l'Occident est fortement présent dans la mise en train (premier temps), il se dilue dans la suite, écrasé par le poids du lyrisme qui libère la nostalgie des souvenirs. Le deuxième temps est le premier élan de la diégèse, mais celle-ci ne marque de départ qu'à rebours. Elle marque un arrêt métatextuel au cours duquel le *Je* narrataire jauge le cheminement tentaculaire et se convainc de sa vanité :

L'appareil quitta le sol dans une rage enivrante et presque douloureuse. J'en avais le souffle coupé et instinctivement je me retenais aux accoudoirs du fauteuil. J'avais l'impression d'être arrachée à moi-même.

Ce fut le début de l'épopée que je vécus, moi, une femme, une Noire, qui pour la première fois accomplissait l'un de ses rêves, le plus cher (p. 42).

Dès lors, le *Je* narrataire marque un changement de perspective au sein d'un même procédé.

Suivent les tableaux de la Belgique profonde, métonymie de l'Occident, au gré des déplacements de la narratrice. Le passage est hautement visuel, avec une forte dose de mouvement d'ensemble qui rend bien le mariage entre le cadre haut en couleurs et les personnages qui y évoluent, en foule, leur marche rapide, les magasins qui « incitaient à acheter » (p. 57). La longueur, la précision, ainsi que la délicatesse des nuances dans l'évocation des mouvements et des couleurs, font de ce passage une véritable symphonie, signe manifeste de l'envoûtement de la narratrice. C'est avec le même émerveillement que l'œil évalue les sites visités. Mais, comme à la fin du deuxième temps dans l'élan du départ, le texte vire au jaugeage de la narrataire. Toute la magie semble s'effacer, du moins discursivement. Tout devient douteux, puisque beaucoup plus étalage de la beauté qu'analyse explicative de l'émerveillement. Dès lors, la narrataire appelle un changement de

mode. Comme dans la mise en train, le discours efface, mais le texte garde, et l'on peut lire la justification que cherche la narrataire dans les hyperboles, les couleurs et les enchantements des descriptifs de la narratrice. Elle prend conscience de la couleur noire de sa peau à travers la métonymie de la perruque lisse, brune, qu'elle voulait acheter : « pour vous, lui répond la vendeuse, il faut des perruques afro. C'est votre genre. Ces perruques ici, c'est pour les Blanches qui en portent et vous, vous êtes noire ; enfin vous n'avez pas une tête à ça. Je suis désolée, je ne peux rien pour vous » (p. 59). « J'étais bouleversée » (p. 59), notera-t-elle au sujet de sa réaction. Comme avant, la narrataire interrompt le récit et gomme les amorces, au moment où le lecteur estime la focalisation bien campée.

Les multiplicités de perspectives architextuelles¹⁰ ont elles-mêmes les appuis discursifs du narratif. Elles entretiennent une progression par ouverture-fermeture ou par délais successifs qui soutiennent des zones de discontinuité ou de fragmentation dans le narratif autobiographique ou des zones de faille de surface reliées par l'unité en profondeur. C'est dans cette perspective qu'intervient la stratégie de linéarisation¹¹ qui consiste en l'inclusion d'un comportement architextuel du narratif onirique dans le narratif autobiographique et vice-versa. Ainsi, si le récit onirique est tissé de plusieurs motifs expressifs relevant de « genres » différents, le récit autobiographique, quant à lui, est traversé également de types de corps discursifs divers. Les points attractifs restent le discours poétique et le discours autobiographique. Dans le cas des textes oniriques, le discours poétique est constitué par toute une gamme de libertés expressives, tandis que dans le discours autobiographique, le récit du vécu peut atteindre un niveau de rêverie dotant le texte d'une latence de poésie.

Dès lors, l'impression de rupture et de déviation comportementale est perçue dans chaque séquence comme une série de digressions dont l'entité unificatrice est la narratrice qui renoue les bouts, en étend un, réduit l'autre, en interrompt un troisième, ressasse un autre, au gré des inflexions mémorielles dans l'autobiographie ou des impressions perceptives dans le fantasmatique.

Du fantasme au vécu : les deux « moi »

La variation de mode d'entrée veut concilier la narrataire et la narratrice : la première est la Ken Bugul de l'analyse thématique, tandis que la seconde glisse sur un mode diachronique, mais par rebonds successifs. Dès lors, le changement de mode veut revenir à l'analyse profonde, au contact de la vie du dedans, plutôt qu'à ce spectacle qui instaure la distance entre l'observatrice et l'observée. Elle raconte sa première idylle en Occident avec Louis, un Belge, dont elle n'était pas « réellement amoureuse » (p. 64), comme le note le métatexte :

Parfois il me dégoûtait. C'était l'instrument inutile. Dans cette période de transition tragique où le cours de la vie m'avait plongée, je n'avais pas besoin de lui. J'avais besoin d'ouvrir les yeux et de considérer les réalités, toutes les réalités enfouies dans les méandres de l'irréel du rêve incomplet. Déçue. J'étais déçue de n'être

10 Gérard Genette, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil (Points), 2004.

11 Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, vol. 27 (1976), p. 257-281.

rien d'autre que moi : ma réalité ! Je ne voulais cependant pas l'admettre et j'insistais dans une recherche de l'impossible (p. 64-65).

Sur le plan diégétique, le texte passe à un *Je* dédoublé : d'une part, la gamme de démonstration, dont le ton analytique et académique marque la distance entre l'analyse et le jet verbal analysé ; d'autre part, la gamme de la diégèse, en renouant avec le style du voyageur, passe de site en site et même de radiance analeptique en une autre radiance analeptique.

Mais l'évocation s'engage dans la rêverie profonde des êtres et des choses et des sites qui les encadrent. L'on passe de la ville réelle à la ville mythique, idéale, rêvée, ancrée en elle et qui serait celle de l'enfance, celle de l'imagination en son état primitif. Alors qu'elle est en consultation chez un médecin qui va lui confirmer qu'elle est enceinte de deux mois, le soleil d'enfance lui parut dans une sorte de rêve : « Le regard perçant le plafond nu, le ciel de là-bas m'était apparu comme une calebasse renversée. Ah Dieu, le ciel dans le village où je fus mise au monde, comme il était plus protecteur, plus rassurant ! » (p. 69). De même, lorsque la narratrice entre dans le cabinet du médecin, elle compare le ricanement de ce dernier à une hyène : « J'avais fermé les yeux comme pour échapper à son châtiment. Et je le voyais, le distinguais dans les ténèbres, pareil à la hyène, là-bas, par ces nuits sans lune où les victimes angoissées se terraient sans la voir surgir de nulle part, ricanante » (p. 67-68). Avec ce thème, l'auteur semble dériver de griserie en griserie, jusqu'à cette espèce d'euphorie par l'enivrement du vide, de la rencontre de soi avec le fond de son image qu'elle rejette. L'écriture semble aussi fantasmante que la scriptrice, l'une soutenant et relevant l'investissement expressif de l'autre. Dès lors, les failles se résorbent dans une conduite éclatée, faisant de ses imprévisibilités le mode axiologique du narratif. L'aveu de l'impossible avancée est aussi aveu de l'avatar de l'analyse : poussée à fond, elle est suicidaire.

Pourtant, l'Occident demeure voilé, écrasé par l'épanchement du *Je* avec un vécu qui est hors de lui. Dès lors, la remontée de l'Afrique qui brise la progression du récit est chose normale, et l'Occident n'est que le détour plus ou moins réalisé pour joindre la perle d'ambre, le *Je* de Narcisse avec son ombre qu'il veut arracher au règne des spectres. Textuellement, l'Afrique revient sporadiquement comme pour soutenir une certaine atmosphère nécessaire au rêve. Plus exactement, elle sera mêlée à un désagréable sentiment de vide qui, pour Ken Bugul, fait de tout voyage une question existentielle : un besoin primitif en elle, mais dont le charme s'estompe après coup, ne laissant pour trace que « les vapeurs de recherches constantes de l'indéfini » (p. 77).

La mauvaise conscience du narrateur rappelle les détours en rond du début du récit et les nombreuses bifurcations du milieu. Mais c'est à une dissémination de l'Afrique que le récit nous fait assister, mettant le souvenir au service d'autres engagements thématiques (le colonialisme, le racisme, l'école française, l'exode rural, l'aliénation mentale, la condition de la femme, etc.). Si l'on ajoute à cela le coup d'œil du touriste sur la cité où les gens courent sans se saluer et les ruminations extradiégétiques sur les relations avec les parents, la fraîcheur de Bruxelles, « Terre

promise » (p. 53), est textuellement altérée, son image recule en faveur d'un coin de son village sénégalais.

Par son amplitude, tout ce long passage est une paralexie : rien ne s'ajoute à la diégèse ; il ne la creuse même pas en dedans, il la contourne, et le fil en est si étroit qu'il est aussi fragile qu'imperceptible. C'est cette impression d'avoir perdu le fil et le besoin intrinsèque de renouer qui ramènent le récit à son point de dérive : le souvenir de l'enfant se rappelant le sable du sol, son jeu sur le sable, la perle d'ambre qu'elle s'enfonce dans l'oreille sous le baobab. Il se produit la rencontre entre un fait vécu en Afrique et la presque asthénie verbale de la narratrice en Occident. Le récit réagit en même temps que se resserre le lien entre le souvenir et la narratrice.

L'exégèse va d'abord de rêve à rêve, puis de ces tranches oniriques au vécu. Le récit marque ainsi un arrêt de très forte amplitude : petit à petit, les éléments du vécu déplacent l'axe diégétique, l'Afrique devient simple repère chronologique, puisqu'elle est confondue avec tous les éléments liés au travail de décryptage des rêves. D'autres lieux dominent l'avant-scène : Ndoucoumane, Dakar, la capitale, le village de sa grand-mère. D'autres figures s'esquissent : la sœur, la nièce, le directeur de l'école primaire, le maître, un professeur, des condisciples de classe, des filles rencontrées en Belgique, etc. La narratrice éploie, à chaque coup, un pan de l'enfance : son premier amour avec un français, alors qu'elle avait quatorze ans.

En effet, dès la seconde partie du *Baobab fou*, le voyage en Occident est perçu comme noyau central. Mais le surgissement de rameaux diégétiques ayant entraîné l'instauration d'autres noyaux à forte amplitude, les éléments relatifs au voyage finissent par se confondre avec d'autres, comme si l'Afrique de la narratrice refusait quelque droit d'immigration à l'Occident de la narratrice. L'arrivée de l'élément pertinent reste toujours bloquée, est toujours retardée, d'abord par l'exégèse des rêves, qui ramène à la surface d'autres souvenirs riches. L'écriture réalise toujours des bifurcations qui la ramènent au point de départ, ce qui crée des situations de fermeture-ouverture. D'où l'éclatement de la focalisation. Les ramifications sont plus étendues quand est fort l'investissement subjectif du *Je* autobiographique, tandis qu'elles sont réduites quand le souvenir n'entraîne pas de déploiement lyrique. Il est donc possible de maintenir une frange de poésie dans un processus narratif autobiographique. On peut aussi retenir la forte interpénétration du vécu et du rêvé, ainsi que la présence presque concomitante de la narratrice et de la narrataire dans le texte.

Comme on le voit, la fonction de la première personne est fantasmatique dans *Le baobab fou*, puis autobiographique. Reconnaître la substitution, à travers la première personne, du pacte autobiographique au pacte fantasmatique, c'est établir les deux versants de l'écriture de Ken Bugul. Conclure que, dès le premier roman déjà, l'écrivain réalise une construction à deux finalités, c'est conforter l'idée d'une modalité au moins bipolaire : le discours poétique – qu'il soit poème ou qu'il fasse du rêve ou d'un fantasme sur le vécu la source de poésie – et le discours autobiographique, d'abord « dans une perspective de géographie intime¹² », puis

12 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, 1975, p. 261.

par les séries de péripéties d'allure initiatique auxquelles se substituent les tableaux anecdotiques de toute l'autobiographie.

Dans les séquences oniriques, les rêves sont soutenus par une certaine dose de vécu et la dominante du mode onirique donne à ce vécu un statut fantasmatique. Dans les séquences autobiographiques interviennent, par endroits, des relations de rêves, mais la dominante anecdotique fait que la relation onirique prend un statut architextuel autobiographique. Dans un cas comme dans un autre, un effet d'osmose réalise l'absorption du support par le mode de réalisation de la dominante, sans que le support soit totalement gommé. La dominante autobiographique résorbe en son mode le support onirique. L'analyse architextuelle doit donc s'attacher à voir la récupération du rêvé par le vécu, tant et si bien que les deux pans en arrivent à ne constituer qu'une seule instance d'interrogation pour plus de vérité.

L'ensemble du roman *Le baobab fou* présente plusieurs moments qui sont également des noyaux autour de deux événements, mais liés par une dialectique d'analogies sémantiques dont la soudure tantôt se serre tantôt se relâche, comme pour réduire ou renforcer l'effet de rupture entre le vécu et le réel. Pourtant, dans le concret du récit, il y a plus exactement la relation du rêve et de l'exégèse. C'est le prolongement du rêve dans le vécu qui inverse les rapports, le rêve, malgré son statut de noyau initial, devenant, en quelque sorte, dans la suite, un hypogramme du vécu. L'Occident du rêvé d'une part, et l'Afrique du vécu de l'autre. Le récit transcende le rêve pour une vérité (sincérité ?) qui se traduit comme témoignage du vécu. Ce qui compte, désormais, c'est le reflet du rêve dans le vécu et non l'inverse, comme participation du rêve à la « couleur locale¹³ ». Dès lors, le récit banalise le statut particulier et même oraculaire du rêve. La narratrice raconte qu'elle n'était pas présente le jour de la mort de sa grand-mère, mais qu'elle l'avait « vue morte, la veille, dans un songe » (p. 70).

Dans tous les cas, rêve et vécu réalisent le déclenchement d'une perspective de mieux-être, plus consistant que le confort diffus de la vie onirique, même si c'est par dose de rêve que la « gravité » peut être un supplément antinomique de la « douceur », source de rêverie. Rêve et vécu immédiat avec, au bout, leur rapprochement pour la fusion totale de deux facettes dans une vérité unique, transcendante, d'un plaisir plutôt existentiel. Le rêve a été hissé au niveau du vécu et s'y est incorporé avec tant de fluidité que la transcription n'en a retenu que l'essentiel : l'élément déclencheur et les images des impressions dominantes par lesquelles soutenir l'analogie. Alors que la narratrice voulait se faire avorter, le souvenir du ciel africain lui revint, avec la mémoire du jour où sa mère avait perdu un de ses fils. Par la question « Qui pouvait expliquer les sentiments que la mère avait éprouvés ce jour-là ? » (p. 69), elle indexe son propre chagrin à partir de celui de sa mère. Le texte gomme l'Afrique du rêve, seule la lecture en lie les marques par une sémantique interne grâce à la comparaison analogique. La couleur du ciel dit le paysage intérieur du personnage. Après tout, le texte a sa « mémoire », grâce à laquelle fonctionne dans l'implicite ce que la scription « oublie ». C'est à ce titre que le rêve sursoit encore à son extinction textuelle. Il sert à déclencher les souvenirs. D'où la subversion d'un

texte onirique en texte anecdotique. La poésie joue donc dans le soubassement de l'écriture. Dose de couleur et de ton, elle fait d'un vécu source de rêverie. Elle est un supplément de la même manière que le vécu joue dans l'œuvre le support du vagabondage fantasmatique.

Ainsi donc, Ken Bugul veut faire de tout acte d'écriture un corps unique à deux faces fondamentales et interpénétrantes, c'est-à-dire poésie et autobiographie. Le va-et-vient entre le rêve et le vécu amène la narratrice-scriptrice à une saisie intense d'impressions plurielles en lesquelles se résorbe la somme de sensations et de sentiments générés par la séduction d'un paysage, d'un spectacle ou d'un être. D'un coup de verbe, révéler tout un univers.

En effet, lorsque la narratrice décrit la chambre où elle doit dormir à son arrivée à Bruxelles, avec le syntagme « C'était une petite chambre, avec un petit lit, une petite armoire, une petite table, une petite chaise et, au-dessus du petit lit, une petite croix, le Christ » (p. 49), le narratif interfère avec le contemplatif, celui-ci devenant le réflexif de celui-là. Il se réalise une mise en abyme du narratif par l'exubérance récurrentielle du contemplatif. Les éléments anecdotiques (le temps, l'espace et le détail descriptif) se meuvent en filigrane à l'arrière-fond de la fixité du regard, dans les profondeurs du réflexif. On lit l'opposition entre l'ici et le là-bas. La diégèse subit un effet d'éclipse spéculaire entre les deux versants du texte. Le risque est le signe de l'avortement du *Je* autobiographique par overdose du fantasmatique. Comme l'acide fabriqué dans les laboratoires suisses que la narratrice prend un soir pour se faire remarquer de ses convives. C'est que le *Je* fantasmatique triomphe du programme de lucidité du *Je* autobiographique. Il hallucine ce dernier. Dès lors, le texte est en lui-même un moment de haute tension hallucinogène, au bout de laquelle l'une des deux faces en lutte est occultée par les évanescences générées par la fixité du regard. Le temps de risque se situe au point d'oscillation où se joue le destin de la diégèse entre le fantasmatique et l'autobiographique. Dans *La folie et la mort* et *Mes hommes à moi*, l'autobiographie est écrasée par le fantasmatique ; dans *Le baobab fou*, *Riwan*, *Cendres et braises*, l'autobiographie se récupère toujours, comme par résurgence. C'est dans le temps de risque qu'on peut sentir la poésie. On peut donc définir le temps de risque comme un temps d'oscillation, puis de bifurcations par une succession d'embranchements.

En définitive, la bivalence modale peut être suicidaire du point de vue autobiographique, la dose de poésie concourant à transcender la simple note fluide sous-jacente et à devenir un investissement fantasmatique à portée imprévisible. En cela donc elle ramène l'écriture aux sources, au noyau primitif, c'est-à-dire à l'errance.

De manière synthétique, la technique adoptée dans l'écriture autobiographique est celle d'équilibre énonciatif. Le projet d'autobiographie s'inscrit dans la volonté d'autopsychanalyse par l'écriture. Il sous-entend et démontre le retour au vécu. Pourtant, il semble manifester deux niveaux de ressources expressives. Le premier niveau est celui du vécu, en tant que point d'appui sans lequel toute autoanalyse est sans consistance. La relation se pare d'une phraséologie vibrante qui éveille les sens pour mieux réveiller le psychisme dans une espèce de transe contrôlée où chaque vibration mnémonique est retenue comme un rien plein de sens. L'équilibre s'établit ainsi dans le choix du mot juste, en rapport avec le voisinage syntagmatique. Tâche

difficile, parce qu'il s'agit d'aller vers les voies de la mémoire, y éveiller des ressorts aux voix du cœur. À un autre niveau, l'équilibre est la loi d'or dans la phraséologie même. Aux explosions des séquences autobiographiques se substitue la maîtrise du langage des séquences fantasmatiques. Les embranchements ramènent toujours à leur point de départ. Rien n'est gratuit, rien ne se laisse venir sans être au préalable jugé, jaugé, soupesé, afin que rien ne soit seulement fonctionnel.

Bref, la phrase devient ainsi un long exercice de maîtrise de soi. Le besoin de vérité exige le recours au vécu, mais puisque chaque mot est en lui-même tout un monde de virtualités expressives, la narratrice arrête l'évocation du vécu à l'ébauche essentielle. Chemin faisant, les détours multiples, au lieu de perdre le lecteur, entretiennent un lien étroit entre la face poétique de l'arrière-fond de nostalgie et la face sémantique enrichie par la connotation.

Équilibre, enfin, au niveau du ton. Celui-ci procède de la distribution des isotopes sur la page ouverte à toutes les sollicitations latentes dans l'élaboration de la phrase : celles de l'adulte-narratrice et scriptrice qui se souvient et celle de l'actant d'alors qui est l'enfant. Entre les deux s'insinue, derrière les voiles du passé, la présence du sujet actant dans l'écriture : la narratrice devient ainsi sujet regardant-regardé. L'écrivain joue sur deux gammes : la gamme de la féerie enfantine, avec les menus faits qui font la joie de tout enfant, et à laquelle il est donné une durée par l'effet d'accumulation sobre mais riche en prolongements ; la gamme de l'adulte qui se souvient. La poésie réside dans l'idée de nostalgie. Depuis *Le baobab fou*, l'écriture de Ken Bugul est passée de rêves et de fantasmes aux souvenirs d'enfance enrichis et revivifiés par le vécu contemporain. Ainsi, elle libère un rêve de poésie et épouse la symbolique même du texte, comme expression de la désespérance devant le manque sur lequel choit tout désir d'Absolu que la narratrice appelle une « recherche de l'impossible » (p. 65).

L'histoire et son énonciation

Le récit, chez Ken Bugul, devient tresse quand se manifeste une corrélation entre une histoire et son énonciation, la deuxième instance semblant prendre le dessus sur la première, puisque l'auteur reste avant tout un forgeron du langage, un poète. Le phénomène d'écriture, en tant que récit, est consécutif à ce sentiment de manque sur lequel choit le faiseur de mots. Comme le dit si bien P. Lejeune, « au bout du langage, il n'y a rien, ou plutôt, ce qu'il y a au bout du langage, nous ne l'appréhendons que sous la forme d'un manque ». Or « on ne saurait réaliser son existence comme manque, comme trou, directement : il faut vivre ce manque dans le discours d'une quête qui avorte¹⁴ ».

Effectivement, *Le baobab fou* de Ken Bugul est un discours de quête avortée, mis en forme dans une énonciation elle-même exposée à l'éclatement, à un risque d'avortement énonciatif : la diégèse est constamment brisée, dès l'amorce des séquences, par le mélange de poésie, de conte, de théâtre et de l'essai, le commentaire envahissant le récit. Bien qu'il y ait une fin à chaque récit, les séquences de chacun d'eux aboutissent à un temps de dérive ou choient sur une

14 *Ibid.*, p. 287.

faillie énonciative qu'actualise le manque initial. Mais cela s'inscrit comme un tour de force dans le tissage grâce auquel la chute brutale ou abrupte de la séquence devient économie de mots pour un rappel au travail en dedans chez le lecteur. *Mes hommes* à moi superpose plusieurs récits qui dressent des portraits de personnages surgis dans le récit, pour conduire la narratrice au royaume de la vérité, par une dérive dans l'analepse dont elle ne serait pas l'actant diégétique. Ainsi, la conquête de l'Absolu appartient au monde du rêve. L'économie narrative a fait de la narratrice le focalisateur externe et interne.

Dans *Le baobab fou*, le prologue (que l'écrivain intitule « Pré-histoire de Ken ») se conduit comme un récit à part entière, alors que, comme prologue, il annonce l'atmosphère d'ensemble de l'histoire du baobab fou. Or, le dénouement de celle-ci apparaît comme la boucle qui rejoint admirablement le début de tout le roman : la narratrice rentre dans son village au bout d'une longue quête initiatique dont elle est rentrée les mains vides, les différents coups de force du récit ayant été le fait de personnages auxquels elle s'est substituée. Des critiques ont vu dans ce retour le retour aux « sources¹⁵ » pour recouvrer son identité, et la matérialisation de « se tuer pour renaître ». Il est normal que – pour en avoir de tous les tons – elle soit saisie comme le personnage mythique et légendaire du début du roman. Cette « pré-histoire » se présente comme un conte des origines ou une fable de création :

Les formules se choquent. Perdu, l'être cavale dans la réflexion, la méditation. Les notions initient, les idées foisonnent, les projections s'éparpillent, les comparaisons s'affrontent. Chacun essaie un chemin dans le vide, mais la fuite incite à la création et créer c'est combler le vide, le seul vrai adversaire de l'homme (p. 27).

Essentiellement narratif, ce début du roman revêt, par son intention même, de narrer l'événement, une dimension épique. Or, précisément, ces deux faits – la vacuité du vécu et le rêve de la plénitude –, c'est-à-dire la fuite personnelle et la plongée dans la création, la coïncidence sociohistorique, vont se trouver mêlés, leur actualisation alternée provoquant dans le récit un enchevêtrement des réseaux narratifs qui n'autorise qu'une interprétation plurielle à travers les quelques références historiques qui jalonnent le texte, l'élargissant jusqu'à lui prêter sa dimension mythique. La romancière narre l'histoire des origines, celle d'un village, d'une famille idéalisée, au début de l'histoire, en dehors de l'histoire, « hors-chronologie », selon le mot de Michel Foucault.

Cette ouverture se présente donc comme une parabole qui postule une double référence vide qui ne recouvre rien d'autre que sa propre imprécision, comme on peut le percevoir à travers les syntagmes « univers fantastique » (p. 24), « pays du soleil

15 Rangira Béa Gallimore, « Le jeu du décentrement et la problématique de l'universalité dans *Rivan ou le chemin de sable* », dans Ada Uzoamaka Azodo et Jeanne-Sarah de Larquier (dir.), *Emerging Perspectives on Ken Bugul*, Trenton (NJ), Africa World, 2009, p. 183-204 ; Adrien Huannou, « "Se tuer pour renaître" », dans Claude Filteau et Michel Beniamino (dir.), *Mémoires et culture*, op. cit. ; Karine Rabain, « La langue du caméléon : mimétismes et autres tactiques transminoritaires dans *Le baobab fou* de Ken Bugul », dans Martine Mathieu-Job (dir.), *L'intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2003, p. 61-81.

et de la lumière » (p. 24), « le soleil qui parlait » (p. 24). La temporalité, imparfait et passé simple qui sont les temps du récit, temps de la narration, renforce l'imprécision en ce qui concerne la datation des événements, banalise l'énoncé et instaure la permanence d'un conflit entre ses deux moi, d'un malaise et d'un manque. Le texte se fonde sur le conflit entre Éros et Thanatos, origine de l'antithèse, qu'il s'agisse de l'opposition abstraite entre la vie et la mort, ou d'énantiosèmes secondaires tels que l'Afrique et l'Occident. Cette ouverture est déjà béance d'une terre nourricière et funeste où s'écoule en un même ruissellement le flot de ces outrances de vie fait de sang, de sperme et de larmes.

Par ailleurs, peut-on considérer Ken Bugul comme le personnage central de son histoire ? À peine s'est-elle révélée (« Ken Bugul se souvient » (p. 39)) qu'elle est désagrégée par l'épopée et l'histoire tragique qu'elle vit. Désormais, elle apparaît par intermittence et toujours métamorphosée. Mais, sans cette distance qui aiguillonne le désir, le texte perdrait peut-être de sa vitalité. Ken Bugul fonctionne ainsi comme présence par estompement textuel. Elle appartient à l'au-delà textuel. Mazaauric dira, avec justesse, à propos de quatre premiers romans de Ken Bugul, que « se trouver n'est rien d'autre que s'inventer, c'est-à-dire se découvrir toujours autre, en un parcours sans fin¹⁶ ». C'est pourquoi, voulant s'intégrer et neutraliser les différences avec la culture occidentale, elle essaie toutes les voies et se perd, ployant ainsi le texte sous le poids de la pesanteur, celle-là même qui avait condamné l'homme du prologue à être inéluctablement l'homme qui vit sous le baobab dans un village désert : l'envol réel est hors du monde.

La même économie a permis à la narratrice de *La folie et la mort* et *Riwan ou le chemin de sable* de conduire de front bien des actions éloignées dans le temps et dans l'espace. Rigoureusement parlant, on ne peut plus savoir de quel récit il s'agit dans ces romans. L'organisation thématique elle-même y est éclatée dans un imbroglio d'annotations – plus que de notations – diverses. L'exemple de la relation de l'avortement est, à ce sujet, magistral. Alors que son irruption dans le texte annonce l'avènement d'une histoire illustrant les vicissitudes du sentiment de manque, elle se développe plutôt par la reconstitution du passé et les réflexions sur les cultures pour mieux expliquer le présent. Les deux temps sont donc liés grâce au trouble de la perception et à la fusion du rêve et du réel : la confusion de temps, d'espaces et de personnes. Cette préoccupation apparaît finalement mineure en face des gambades de la narratrice au bout de la nuit des temps.

La quête de l'Absolu de l'héroïne des rêves correspond au sentiment de manque de celle dont l'enfance et l'adolescence ont été marquées par des frustrations et des déboires que la biographie a soulignés : née alors que son père avait plus de 80 ans, et devint aveugle ; la mère abandonna la fillette alors que celle-ci était âgée de cinq ans. Sa mère est insouciant, et l'enfant joue seule sur le sable sous le baobab, courant le risque de se mettre dans l'oreille la perle d'ambre (qu'elle voyait les femmes porter). Chez l'adulte, l'absolu devient la saisie totale de soi-même. Dans cette investigation, toutes les voies sont bonnes. C'est pourquoi la ligne des récits

16 Catherine Mazaauric, « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) », *art. cit.*, p. 238.

génère une arborescence d'embranchements. Or, c'est la même conduite que le récit accuse. Bien plus, le récit autobiographique dépasse en nombre les détours et pousse plus à fond le voyage dans les replis de la mémoire. L'Absolu, comme vérité ultime et originelle ou comme saisie totale de soi, est toujours une illusion, un leurre. La morale provisoire peut se formuler par le désenchantement de l'homme : le paradis n'est pas là où on le croit, et le soleil ne brille pas nécessairement de l'autre côté de la rivière, ou alors il brille partout.

Les journées et les nuits étaient remplies de découvertes et de rencontres. Je n'en étais pas pour autant satisfaite : au fond de moi, je cherchais l'explication du vide qui m'emplissait (p. 85).

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. Rétablissement de l'enfance perdue, envolée un après-midi, la première fois que j'avais vu un Blanc. Le sublime se superpose à l'irréel et j'étais incapable de rêver. Le rêve m'était interdit comme par la suite tout ce qui consistait en la survie de l'irréel, cette illusion qui donnait envie de poursuivre (p. 221-222).

Quoi qu'il en soit, seul demeure le phénomène récit. Dans les romans, le discours tisse l'enchaînement successif des événements rêvés, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours et leurs diverses relations d'opposition, de répétition. Il y a récit parce qu'il y a quête de sens, selon ce qu'on lit dans tout le discours narratif : « le schéma narratif apparaît alors comme l'articulation organisatrice de l'activité humaine qui l'érige en signification¹⁷ ».

Le baobab fou et *Riwan ou le chemin de sable* ont quelque chose d'un voyage initiatique aux confins de notre propre projection : le vœu d'apocalypse finit par faire exploser et éclater le texte en même temps que la narratrice. L'écriture aussi se dévoile et s'annule, elle retrouve son salut, la résurgence – dans sa narrataire – puisque seul est sauf le *Je*. *La folie et la mort* est aussi le carrefour de mille dérives d'écriture, lesquelles, à la fin, échappent à l'éclatement par la grâce du signe de la mort. Dans *Rue Félix-Faure*, la volonté de contrer les avatars de l'innommable dans les ruelles se traduit par le refus du silence du point final : l'auteur en recule l'avènement par maints menus ajouts. La fin de *Cendres et braises* a quelque chose de la douleur de la séparation. Mais, chaque fois, le *Je* sauve l'écriture et la remet sur les rails comme un nouveau départ.

Quête de l'Absolu ou quête du Moi-total, le récit de Ken Bugul est toujours voyage en soi-même, comme textualité et comme drame existentiel d'une conscience de manque. Par la composition, *Le baobab fou* est circulaire, allant du *Je* de la narratrice et revenant à elle, dans le mouvement perpétuel de l'écriture sur elle-même. Le photo-montage (juxtaposition par analogie grâce à laquelle s'atteint la signifiante profondément littéraire, le texte devenant le référent fondamental, en dehors duquel les parties deviendraient les lambeaux indépendants et toujours dans l'attente d'un corps où s'intégrer) et le tressage (travail consistant à relier entre eux les contenus des temps et des lieux différents, procédant peut-être de contextes

17 J. Courtès, *Introduction à la sémantique narrative et discursive*, 1976, p. 10.

différents) permettent que le récit creuse en dedans et se poursuive sur le mode d'un interminable recommencement : mort du frère, souvenirs du père et de la mère, départ de la mère, rapports avec la grand-mère, vie au village.

Le baobab fou commence par la soif de plénitude, celle d'aller dans « la Terre promise » (p. 53), là où on est dans les secrets des dieux. Il se termine, en dépit du désenchantement, avec la même soif de plénitude, plus forte, car tissée dans les contingences du baobab fou, mort, mais encore admiré. Par la poésie, la narratrice a pénétré la densité de son être dans le sens d'une vrille creusant l'opacité d'une masse, mais le fond du gouffre reste toujours à atteindre. L'initiation s'est arrêtée aux portes des loges célestes, une saison après l'arrivée de la narratrice. Le voyage se termine par le retour au village du quotidien merveilleux symbolisé par le baobab : « le baobab que tu vois là, il est mort depuis longtemps. » « Mais comment est-ce possible ? Il est là, debout, il a toutes ses branches ». « Oui, mais il est mort » (p. 222). « Sans parole, je prononçais l'oraison funèbre de ce baobab témoin et complice du départ de la mère, le premier matin d'une aube sans crépuscule. Longtemps, je restai là devant ce tronc mort, sans pensée » (p. 222). La mort, c'est-à-dire le silence du baobab, correspond à la parole de la création, à la communication qu'établit le roman. C'est l'instant rêvé qui s'est épaissi, la narratrice étant partie de lui et revenant à lui, toujours dans la même impression de manque qu'au départ. Les retrouvailles avec le baobab sont dispensatrices de la sérénité, du réconfort psychologique et moral. La fatigue du personnage symbolise la pesanteur de la condition humaine, et le retour, l'impossible fuite autrement que par la mort inéluctable : « Les religions promettent l'au-delà, les rêves un monde meilleur et le moi, à peine a-t-il pris conscience, se justifie à lui-même pour seulement, demain, mourir » (p. 27).

Cendres et braises et *Riwan ou le chemin de sable* sont un voyage de reconquête de soi ou du chemin de la création. Partie du désir de la reconquête des valeurs de sa culture en elle-même, la narratrice débarque sur une multitude de pied-à-terre mémoriels apparemment chargés de charmes attachants aussi bien dans le temps et dans l'espace que d'une certaine manière – et désespérément – par les sentiments. Par un effet d'opposition entre la voix de la raison et celle du cœur, le récit se construit « grâce » à l'impossibilité de recréer l'ambiance de plénitude avant le voyage. Mais les romans sont saupoudrés d'impressions d'Afrique, oui ! ils sont avant tout fresque ouverte où couleurs de tous tons, sentiments de tous ordres et impressions de toutes teintes sont ceux de l'indéracinable africaine : Ken Bugul.

Pour garder le contact, le récit renoue avec l'Occident en récrivant des condensés d'observations de la vie là-bas, offrant une vision où se rencontrent à la fois le mystère d'un univers exotique et le mysticisme quasi initiatique de l'épopée qu'elle a vécue. *Riwan ou le chemin de sable* devient le lieu de la conciliation d'une conscience avec elle-même : la formulation d'un art poétique s'élabore dans le fil même des étapes d'un voyage dans l'ailleurs en soi-même et l'impossible formulation d'une quête retrouvée avec l'Afrique. Ainsi, la géographie fantasmatique du *Baobab fou* et de *Mes hommes à moi*, par la dynamique de photo-montage et de tressage, a servi à contrer la mort du récit par la régénération de l'écriture. Mais l'écriture autobiographique n'élimine pas la quête de plénitude avortée du rêve.

D'où le dynamisme dans le processus du déploiement énonciatif. Du récit comme succession d'événements, on n'a que quelques saillies narratives, notamment les assauts insistants du texte sur le départ de la mère. Il n'y a pas de vrai mouvement dans le récit autobiographique, tant l'éclectisme réduit à l'essentiel le dialogue des anecdotes. La thématique étant l'élément fondamental, la narratrice schématise. Dès que le texte dépasse les circonstants (le cadre et le temps), ou les évacue de la préoccupation énonciative, il reste l'existence transmuée où il est possible que le concret d'un vécu devienne source d'émotion délicieuse, grâce à la frange de féerie dont la couvre son répondant d'un moment de rêverie. Du début à la fin, *Le baobab fou* est œuvre de conquête chevaleresque, où s'expriment la fougue de la jeunesse et la verdure des énergies généreuses en leur état d'exubérante fraîcheur en mal de large.

Ken Bugul a démarqué le prologue du récit proprement dit. Mais si ce dernier se déroule sur un mode diégétique haletant et oppressé, le prologue en aura jeté les bases, en tant que parole de la hantise, soubassement sismique d'une conscience enserrée dans le stock de souvenirs dont le baobab lui renvoie l'image. Parole de solitude aussi, désespérément coincée dans l'étau des désirs les plus enfouis, parce que les plus réprimés par l'ordre social et, dès lors, rendus négatifs par le manque d'espace où éclater, où s'étaler au grand air. La rêverie est peut-être la bouée de sauvetage par quoi échapper aux limites pour accéder au règne du possible. À propos du *Baobab fou*, je préfère le vocable rêverie à rêve, parce que tout le récit fantasmatique est mis en branle à partir du baobab. Grâce à celui-ci, les limites s'abolissent, et s'éploie alors le désir d'absolu. Si l'ouverture du *Baobab fou* est un appel d'air et d'espace régénérateurs de la plénitude, *Riwan ou le chemin de sable* est une réponse à l'autopsychanalyse. Le premier roman va vers le subconscient pour donner le salut au conscient, le second vers le conscient le plus reculé pour donner un sens au vécu. *Le baobab fou* est l'expression de mal-être. À ce titre, il est symptôme antinomique d'un besoin de bien-être, et donc du thème fondamental de l'autobiographie.

Le temps hors-temps

L'étude du temps diégétique ou, tout simplement, de la temporalité, qu'elle soit perçue ou non dans la dualité du temps de l'histoire et de celui du récit, rejoint l'effort déployé par l'esprit du lecteur, consciemment ou non, pour saisir la succession des événements relatés sur un axe de durée déterminé. Dans cette optique, Gérard Genette insiste sur le fait que « le narratif n'a d'autre temporalité que celle qu'il comporte, métonymiquement à sa propre lecture¹⁸ ». Or, le récit de Ken Bugul semble se protéger de cette espèce d'intrusion. Comme le texte onirique, par sa nature, a l'ambition de coller au plus près au scénario du rêve, il est difficile d'y repérer plus que des indices temporels générateurs d'atmosphère. Le récit autobiographique, en faisant de la thématique le fondement moteur du récit, occulte la ligne du temps de l'histoire ou, plus exactement, réduit la pertinence des connexions chronologiques des anecdotes, banalise, en quelque sorte, leur

18 Gérard Genette, *Figures III*, 1972, p. 78.

rôle déterminant dans l'autobiographie courante. Dans les deux cas, prime le jeu dialogique entre les faits de l'énoncé sur les données matérielles et chiffrables de l'énonciation.

C'est vite dit et c'est, somme toute, l'invariant de la dimension temporelle dans le récit de Ken Bugul. En effet, l'écrivain évite le temps, et l'un des enjeux de son écriture est de lutter avec le temps, alors que le récit autobiographique use des procédés qui visent à neutraliser le temps. Mais des différences sont inhérentes à chaque type d'écriture, à chaque type d'univers textuel. Je veux dire que la lutte avec le temps ne recourt pas aux mêmes armes. Aussi vais-je distinguer deux formes de temporalité : l'une, d'ordre indiciel, qui se signale par les temps des verbes et révèle la relation conflictuelle entre le temps du narrateur et le temps de l'histoire ; l'autre, d'ordre chronologique, qui s'énonce en termes de datation.

Dans *Le baobab fou*, comme dans d'autres romans de Ken Bugul, les deux instances temporelles présentent une situation quasi conflictuelle pour accepter le premier plan dans le déjà trop primordial énoncé. Au fond, il s'agit là d'une dimension énonciative qui, dans un cas comme dans d'autres, semble supporter le destin du récit comme totalité – trame serrée – entre histoire et récit. Qu'il y ait un temps de l'histoire et un temps du récit est quelque peu banal et n'est guère nouveau, que dans cette juxtaposition de deux durées soit justement neutralisé le temps en faveur du seul énoncé – et donc de la thématique – voilà ce qui est, d'une certaine manière, un des apports de Ken Bugul à la modernité africaine.

Le temps du récit est plus souvent au présent et celui de l'histoire se signale généralement au passé, sauf dans certains passages descriptifs ou encore dans le cas du présent historique. Le texte du *Baobab fou* démarque bien clairement les passages au présent de ceux au passé. Les séquences sont des temps d'arrêt, en quelque sorte le temps du narratif : l'histoire est arrêtée, différée pour céder la place à un discours du présent, qu'il soit de valeur itérative ou de valeur paralectique. Le temps du récit peut aussi ressembler à un regard métatextuel sur le récit en cours, même si le discours tient des considérations personnelles vers la philosophie de l'existence. Mais le regard métatextuel a une incidence directe sur le cours du narratif. Son appartenance à l'espace discursif de la narratrice fait penser plus à l'autobiographe-narratrice qui arrange, en en racontant les péripéties au présent, les différentes phases de son cheminement.

Le texte de rêve étant en même temps le rêve et son texte re-rêvé (dans une forme de « rêverie des mots »), il est apparemment peu surprenant que des propos murmurés, proférés sur un ton d'hallucination ou sur celui de l'oracle, ne soient que le fait de ce quelque chose en plus, de cette frange de frénésie possessive qui s'est laissé volontiers mener en transcrivant ses rêves. Mais même sans incidence directe, les autres cas constituent des pauses au présent qui semblent se proposer à l'attente du lecteur comme des énonciations de la narratrice-auteur opposée à la narratrice-actant impliquée dans l'histoire lors des dialogues ou par tout le poids de la première personne et la force de la duplication.

D'une part, en arrêtant à chaque surgissement le cours de l'histoire, les séquences métatextuelles créent un espace référentiel au présent. Par l'opposition du présent des pauses au passé des séquences narratives du rêve, la narratrice-actant

réduit tant soit peu la côte d'émerveillement du rêve, parce qu'il est ramené aux dimensions d'un passé qui se veut présent, car le rêve se vit vivant, mais se revit mal comme vécu. D'autre part, c'est le présent qui semble être pris dans l'écriture, comme catalyse, en profondeur grâce à laquelle l'écriture fait prendre confiance en ce sens que la contemporanéité peut avoir de durable et de vivifiant pour arracher un rêve à la passion de la nuit des temps et, tout au moins, en tempérer le cauchemar.

Dès qu'il y a pause, c'est, d'une manière ou d'une autre, soit la narratrice-actant, soit le personnage central qui est mis en lumière. Ainsi l'intrusion du présent ailleurs que dans le scénario de l'histoire, a pour rôle d'évacuer la pesanteur du temps : il permet la dilution qu'estompe le passé. Le passé pose des jalons, le présent permet d'en reculer l'avènement, d'en réduire la marque. Une façon de faire que du rêve on passe à la rêverie.

Le texte de rêve joue ainsi le rôle prémonitoire, ou simplement préventif que lui reconnaît la tradition. *Le baobab fou*, dans sa quête autobiographique, réédite le même conflit entre le présent de la narrataire et le passé de l'histoire. Dans la pratique, on peut noter que l'intrusion du présent prend beaucoup de place dans le récit, le plus souvent sous la forme du discours de l'enquête sur le récit en cours d'écriture, mais aussi comme métatexte de l'auteur sur sa philosophie de l'existence, les rapports entre les peuples et les races. De plus, le mode d'énonciation du temps de la narratrice s'engage dans le temps de l'histoire de manière plus directe et plus serrée que dans *Mes hommes à moi* ou *Riwan le chemin de sable*. Dans *Mes hommes à moi*, on peut délimiter de longues séquences d'au moins une page où l'histoire s'interrompt. Dans *Le baobab fou*, le discours de l'enquête est impliqué dans le cours même de l'histoire, sous la forme de dérive grâce à laquelle le passé est ramené au présent. Les longues tirades métatextuelles ont toujours quelque prise sur le texte, puisque l'auteur veut produire un texte total de ce qu'il appelle « errance de ma vie pourtant peu aventureuse et celle de sa projection sur le papier en une sorte d'aperçus qui s'enchevêtrent » (p. 281).

Ainsi, par l'implication du métatexte dans le récit s'estompe la marque du passé sur l'objet du souvenir pour que celui-ci finisse par n'exister que par le présent qui le résorbe. Dans cette progression, le présent de l'écriture fait subir au référent du vécu une autre modification : de l'image il devient allégorie. En fait, le processus énonciatif consiste à faire en sorte que rêves et expériences vécues s'arrachent à la labilité du souvenir.

Le texte onirique se caractérise par une forte réduction des indications chronologiques : « Il était minuit », « un beau soir », « il devait être maintenant deux heures du matin », « le lendemain de cette aventure », « à peine arrivée dans le pays », « à midi exactement », « à l'aube ». La majeure partie de ces informants suggère une atmosphère. En cela, ils révèlent l'essence onirique des séquences qui les véhiculent : le récit y gagne en étrangeté et en merveilleux, la narratrice laissant baigner les déflagrations et les cataclysmes dans une ambiance crépusculaire qui accentue l'angoisse. L'atmosphère crépusculaire donne aux personnages et aux décors plus de clarté, car c'est dans l'imagination du rêveur que se loge le foyer de la clarté. En dépit de la réduction d'informants chronologiques, le récit vit. En définitive, c'est grâce à l'effacement des repères que le récit onirique se perçoit

comme une échappée virée hors des limites, dans une durée dont l'intensité est tributaire de l'absence de jalons. En passant de l'onirique à l'autobiographique, les données de base changent. Le scénario du rêve étant condensé, sa temporalité est délimitée par les jours et les heures ; celle de l'autobiographie, par contre, s'étend sur des années.

La ventilation des séquences oniriques note des formules du genre « le lendemain », « un soir » (p. 108, 123, 134), « depuis longtemps », « un beau matin » ou encore « un jour d'automne ». À celles-ci correspondent, dans des séquences autobiographiques, des mentions comme « un jour », « l'autre nuit », « depuis longtemps », « il y a maintes années », « il y a quelques années ». Il convient de signaler qu'il est difficile d'apprécier « à peine arrivé » ou « il y a quelques années » tant que le point de repère est absent du texte. Dans le premier cas, la mention renvoie à l'histoire dans un roman ; dans le second, le renvoi à l'histoire d'une vie se double de la référence au temps d'écriture. Ce qui crée l'ambiguïté : « il y a quelques années » se rapporte-t-il au repère biographique ou doit-on l'apprécier en fonction du temps d'écriture ? Dans cette dernière possibilité, la solution est loin d'être facile ; parce que si *Le baobab fou* a été publié en 1983, il est aussi traversé de notes antérieures à cette date.

N'est-il pas naturel, après tout, que le lecteur d'une autobiographie éprouve le besoin de suivre le cheminement du récit à partir de repères ? Sans être une question de linéarité, ce besoin procède de la simple recherche de la référence chronologique, dès lors qu'il s'agit d'un récit réputé autobiographique, c'est-à-dire l'histoire d'une vie. Or les repères livrés dans le cours du récit ne répondent pas à une quête de la précision objective de la part de l'auteur. Ils apparaissent dans l'énonciation avec, dirait-on, l'irrégularité et l'imprécision des informants temporels dans la conversation courante.

Ceci participe du discours naturel que recherche Ken Bugul : ne rien forcer pour être plus authentique. La réduction des repères temporels dans *Le baobab fou* peut en partie s'expliquer par la même raison. Ainsi, du point de vue du récepteur, l'absence de repères. Dès lors, que la mémoire ne donne pas à chaque boucle d'entrée une boucle de sortie est chose normale dans la recherche du temps passé : bien des traces se limitent aux amorces, puis s'estompent, d'autres s'enrichissent, d'autres encore resurgissent, je dirais « au petit bonheur la chance ». Telle est la réalité du fil conducteur que la nébuleuse du flux mémoriel perd au moment d'intense activité, puis redécouvre quand se décante le tableau.

Le pacte autobiographique de Ken Bugul est un pacte thématique et donc démonstratif du drame de la vie. Le pacte fantasmatique crée une distance entre l'auteur et la matière de son texte, pour qu'il soit possible aux symboles de dire plus que le drame d'un instant de rêve. Ce qu'il y a de plus que le drame existentiel de Ken Bugul dans *Le baobab fou*, c'est, justement, *Le baobab fou*, une tranche de ce-que-j'ai-rêvé-d'être. Le pacte autobiographique, quant à lui, efface les marques du référent sociohistorique du vécu, afin que la réalité d'une textualité se rapproche au mieux de la volonté de cette construction du ce-que-je-suis. Passé et présent ne font plus qu'un seul corps pour une présence unique. Le vécu est donc chez Ken Bugul

au service de l'image de soi, aussi peut-on la voir beaucoup plus autoportraitiste qu'autoportraitiste.

On doit donc parler de thèmes et, en ceux-ci, voir des cycles de vie illustratifs des thèmes de l'autoportrait. À ce titre, il y a dans les romans (les trois premiers) les cycles de l'enfance, les rapports entre parents et enfants, les voyages, pour ne citer que les plus marquants, mais aussi les thèmes du voyage, de l'art, de la poésie et du social disséminés dans tous les cycles. Aucune tranche du vécu n'est donnée pour n'être que récit d'un vécu, mais pour s'investir dans d'autres et cesser d'être seulement une anecdote en devenant le support d'un thème.

Ainsi, du point de vue de la réception, l'absence de repères a pour conséquence première, en autobiographie, d'entretenir l'ambiguïté. Or, celle-ci est avant tout une des caractéristiques du rêve ; c'est en partie grâce à cette dimension que le rêve dépasse et se protège dans une certaine mesure des investigations de l'analyste. Ainsi donc, la narration fait écran entre l'histoire et le lecteur par un éclectisme qui est plutôt l'expression de la gêne. Tous les détails et circonlocutions sont signes de la mauvaise conscience, comme si, tout en ayant décidé de parler, quelque chose de plus fort que la volonté retenait le geste effectif.

En cette situation bipolaire du roman se révèle un conflit textuel à deux niveaux : sur le plan architextuel, le mode narratif onirique de la matière est subverti par le mode narratif autobiographique ; sur le plan thématique, le vécu est réduit au rôle d'outil à fréquence sporadique et ses surgissements sont assez timides par le recours aux rétrospections. Malgré la dominante autobiographique de l'ensemble, les données biographiques se signalent par trop comme étrangères au rêve et en « gênent » la relation. D'où l'impression de distanciation objective de la narratrice par rapport à la matière, grâce au métatexte : elle n'est pas la rêveuse qui se raconte rêvant, mais la narratrice qui raconte des souvenirs de rêve. Par contre, comme narratrice, elle rend les deux pôles en une seule coulée de mode anecdotique.

Dans le narratif fantasmatique, la conduite est analogue, même si les données ne sont pas du même ordre. En effet, la dominante onirique a pour effet l'intégration des artifices de rêves. Au merveilleux du scénario s'intègre bien un certain dysfonctionnement architextuel qui passerait pour voulu en vue de plus d'effet. Ces deux pôles s'attirent et se repoussent, l'une ne peut pas vivre sans l'autre mais doit se démarquer d'elle pour assumer son propre destin architextuel. Les deux pôles sont la poésie dans son acception la plus large et l'autobiographie : le narratif onirique présente des signes de comportement autobiographique de même que le narratif autobiographique est porteur de modulations comportementales poétiques. Ce travail se réalise dans l'enchâssement. Les lecteurs de Ken Bugul détectent tous la présence de l'autobiographie dans les textes narratifs oniriques mais restent prudents, sinon muets quant à la présence du narratif onirique dans le narratif autobiographique. Cette prudence s'explique par le peu de place accordée au travail de l'enchâssement dans le traitement.

L'examen de l'isotopie permet de le détecter. La prose onirique elle-même est un geste onirique. Dès lors, reconnaître la présence des éléments autobiographiques dans le narratif onirique de Ken Bugul, c'est l'instituer dans un mode énonciatif

ouvert qui a pour nom la poésie : le vécu se fantasmatisé dans un mode des plus éclatés. Parallèlement, pourtant, le mode onirique se laisse détecter dans l'énonciatif autobiographique sous des formes diversifiées et subtiles : l'appel d'un rêve qui en appelle un autre autant qu'il a été appelé par un détour de souvenir, incorpore l'onirisme en lénifiant les arêtes arides de sa matérialité d'origine. L'appel d'un souvenir qui en suscite un autre entraîne l'énonciation jusqu'à une zone d'abandon sentimental où se suspecte une latence ou un éclatement de poésie. Ainsi le rêve « fait appel » au vécu de Ken Bugul qui se mue en fantasmes du baobab mort, tout comme l'autobiographie recourt à certains rêves pour faire correspondre la face consciente et la face subconsciente d'une même existence.

Le travail d'enchâssement modal transpose le même en inversant les procédés énonciatifs : le ton négatif de l'autobiographie devient positif dans le narratif fantasmatique, comme par récupération. À la dérision du bilan répond un enchantement dont la dérision mélancolique s'intègre bien à l'énonciation fantasmatique où le monstre côtoie bien l'ange. L'aveu répété de l'échec n'est-il pas une affirmation de la réussite même par dénégation ? Le texte onirique est un récit de quête de plénitude dans l'abandon au rêve, alors que le texte autobiographique réalise la même quête dans l'abandon au souvenir et au mot qui le provoque et en sous-tend la narration. Là c'est l'absolu transcendant, ici l'absolu immanent. La similitude modale va dans le même sens : le mode narratif onirique instaure le voyage dans le merveilleux alors que le mode narratif autobiographique veut atteindre l'émerveillement par l'écriture, installer l'ailleurs et la plénitude par la maîtrise d'un espace assumé à la fois comme terrain d'accord avec soi et de communicabilité avec autrui par la magie de la poésie. Le rêvé et le vécu ne reflètent plus qu'une même signifiante de l'unité en l'homme d'un espace imaginaire et d'un terrain de frottement à la réalité matérielle. C'est pourquoi, même transcendantal, l'élan dans le rêve se solde par l'échec.

La géométrie intime, entendue comme espace de fantasmes perturbateurs d'unité fonctionnelle, se présente comme plus cohérente que la géographie d'une vie où l'objectivation du narrateur devrait donner lieu à un récit plus assumé. L'écriture, par ses trajectoires continues, rompues, implicites ou explicites, clairsemées ou régulières, sporadiques ou permanentes dit l'oscillation d'une conscience achoppant à ses points de fragilité, mais exprime la volonté de maîtrise de la narratrice. C'est pourquoi, dans son roman épique où le monologue devient vie, le fantasmatique et l'autobiographie réalisent la même fonction dévolue à la poésie. Ainsi, le déploiement du narratif autobiographique est une forme de la multiplicité des expériences que l'homme transcende par la lucidité du regard en même temps que celui-ci se laisse mener par le flux et le reflux du bercement des mots. L'espace de rêverie supplée ainsi à l'angoisse de l'espace onirique mais la rencontre est dans l'ailleurs comme possibilité d'échapper au carcan des contingences par des métamorphoses et des transfigurations successives.

Références

- BISANSWA, Justin, « L'histoire et le roman par surprise dans *Mes hommes à moi* de Ken Bugul », *Œuvres & critiques*, vol. XXXVI, n° 2 (2011), p. 21-44.
- BUGUL, Ken, *Le baobab fou*, Dakar, NEA, 1983.
- COURTÈS, J., *Introduction à la sémantique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976.
- GEHRMANN, Susanne, « Désir de/du Blanc et écriture », dans Susanne GEHRMANN et JANOS RIESZ (dir.), *Le Blanc : représentations de l'Europe et des Européens dans les littératures africaines*, Münster, Lit Verlag (Bd. 2), 2004, p. 181-194.
- , « La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1 (2006), p. 67-92.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- HUANNOU, Adrien, « "Se tuer pour renaître" : la question identitaire dans les romans de Ken Bugul », dans Claude FILTEAU et Michel BENIAMINO (dir.), *Mémoires et culture*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006, p. 213-223.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, vol. 27 (1976), p. 257-281.
- LEJEUNE, Philippe, *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, Paris, Seuil, 1975.
- , *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- MALONGA, Alpha-Noël, « Migritude, amour et identité : l'exemple de Calixthe Beyala et Ken Bugul », *Cahier d'études africaines*, vol. 46, n° 1 (2006), p. 168-178.
- MAUZARIC, Catherine, « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) », *Dalhousie French Studies*, vol. 74-75 (2006), p. 237-252.
- MIDIOHOUAN, Guy Ossito, « Ken Bugul : de l'autobiographie à la satire socio-politique », *Notre Librairie*, vol. 146 (2001), p. 26-28.

Bibliographie sélective

- BUGUL, Ken, *Cendres et braises*, Paris, l'Harmattan, 1994.
- , *Riwan ou le chemin de sable*, Paris, Présence africaine, 1999.
- , *La folie et la mort*, Paris, Présence africaine, 2000.
- , *Rue Félix-Faure*, Paris, Hoëlbecke, 2005.
- , *Mes hommes à moi*, Paris, Présence africaine, 2008.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 1971.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *L'analyse structurale du récit. Recherches sémiologiques*, Paris, Seuil (Communications, n° 8), 1966, p. 1-27.
- , *Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- BEAUJOUR, Michel, « Autobiographie et autoportrait », *Poétique*, vol. 32 (1977), p. 442-458.
- BISANSWA, Justin, « Esthétique de la ville dans *Rue Félix-Faure* de Ken Bugul », dans Isidore NDAYWEL et Elisabeth MUDIMBE-BOYI (dir.), *Images, mémoires et savoirs. Une histoire en partage avec Bogumil Koss Jewsiewicki*, Paris, Karthala, 2009, p. 73-90.

DALLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

DEMBOWSKI, Peter, « Intertextualité et critique des textes », *Littérature*, vol. 41 (1981), p. 17-29.

NARBONNA, Immaculada Diaz, « Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul : critique féministe, critique africaniste », *Études françaises*, vol. 37, n° 2 (2001), p. 115-131.