Chemin faisant… le corps de la femme chez Ken Bugul : entre quête de soi et errance décorporisante

Tite Lattro

Université Félix-Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire),
Département de lettres modernes

latite@ymail.com

Résumé : L'inscription et la fonctionnalité narratives du corps de la femme dans les romans de Ken Bugul établissent une poétique de l'émiettement, du flottement, de la circularité et du vide, analysable comme une forme de modulation des tensions liées à l'être femme dans une société où la femme est réduite à son corps. Articulée entre expression de l'errance, de la clochardisation, de la folie et de la mort, cette contribution montre en effet que le parcours socio-textuel du corps féminin chez l'auteure débouche sur une rupture du lien, condamnant la femme à une dure errance somatopsychique et psychodynamique.

Mots-clés : corps féminin, errance, désorientation, clochardisation, décorporisation.

Du *Baobab fou* (1982) à *Cacophonie* (2014), l'écriture de Ken Bugul met en scène un corps rejeté, maltraité, réifié, surestimé dans ses dimensions et ses aspects spécifiquement féminins. Cette représentation décadente du corps féminin actualise un discours de déféminisation, articulé autour de deux pôles. On assiste d'un côté à une surexposition des parties sexuelles du corps de la femme tout en mettant en échec les catégories ordinairement associées à la féminité. Une telle esthétique opère sur une provocation ou un pourrissement de l'image qui aboutit à une corporéité désincarnée qui oblige à repenser les horizons, les certitudes, en somme la vision du monde. D'un autre côté, le rôle et l'image imposés par les usages sociaux font émerger un corps instrumentalisé, « hystérisé » dont le déploiement soulève des questions sur l'identité, le genre et l'être au monde de la femme. L'étude s'intéresse aux modalités représentatives et discursives de cette identité de l'irreprésentable, de l'indéfinissable.

1 Une errance psychosomatique destructrice

Une longue tradition socio-historique, philosophique, religieuse et même littéraire, associe le féminin à la fidélité et à la sédentarité de l'univers domestique, ainsi que l'indiquait Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*[1]. La femme est faite pour le foyer. On se figure notamment Pénélope, la compagne d'Ulysse, attendant le retour de son époux jusqu'à la fin du récit. Mais depuis la seconde moitié du XX^{e} siècle, la littérature a opéré une véritable révolution en intégrant la femme « à l'espace de toutes les errances possibles, celui vers son pays natal et vers n'importe quel ailleurs » selon les propos de Lahens Yannick repris par Karin Schwerdtner (Schwerdtner, 2005 : 11-31).

Exploitant dans toutes ses dimensions cette errance féminine, les romans de Ken Bugul construisent une problématique de la mobilité et de la déambulation en décrivant des personnages féminins en quête d'elles-mêmes, en montrant surtout des êtres marginalisés et errants, dont le parcours permet de suivre la trajectoire d'un corps de vagabondage (voire un égarement) socioculturel et identitaire. L'affirmation est qu'en toile de fond du motif de la quête de soi et de la quête de sens, les romans de cette auteure foisonnent de récits d'errance mettant en scène des personnages féminins dont le parcours affecte sérieusement leur inscription corporelle. On pense à Ken, Mom Dioum, Marie et Dior. Ce sont des personnages essentiels, tant du point de vue de l'exploitation de leurs corporéités que de l'inscription de « la pulsion viatorique ou déambulatoire » (Haddad, 1988).

Le Baobab fou, par exemple, relate les angoisses et les crises traumatiques de Ken, l'héroïne, en situation d'étudiante africaine partie étudier en Belgique. Construit sous le mode d'une ontogenèse (« Pré-histoire de Ken », p. 8-26 et « Histoire de Ken », p. 28-182), le récit esquisse les bases d'un tracé d'espace-temps permettant de lire toutes les étapes de l'aventure corporelle de Ken : voyage initiatique, campagne culturelle, voyage de restauration et d'intégration, con-quête intérieure. Alessandro Corio et Ilaria Vitali affirment que « la quête de soi passe inévitablement par l'ailleurs, qu'il soit géographique, linguistique ou "intérieur" » (Corio et Vitali, 2010 : 3). « Abandonnée » à cinq ans par sa mère sur une gare de train, Ken semble être placée au point de départ de sa vie qui s'annonce *on the road*. Le départ de la mère entraîne une blessure et un profond vide intérieur qu'elle tentera de combler en recherchant perpétuellement le point d'attache du cordon ombilical rompu du fait de cette séparation. La quête de *l'imago maternae* se subsume rapidement en quête d'elle-même, quête d'amour et quête de « l'indéfinissable » qui reste finalement insaisissable, la transformant en une itinérante, voyageuse du vide.

Sur un mode plus tragique, Mom Dioum dans *La Folie et la mort* décrit elle aussi un comportement erratique. Sujet marginalisé ou clochardisée, sa situation atteint un niveau tensif où le corps de la femme est poussé hors des sphères sociales. Défigurée, honnie par son tatouage raté, Mom Dioum sait qu'elle ne sera intégrée nulle part, dans aucune communauté (« elle allait être prise pour une folle et elle allait être tuée »,

1. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe...*, *Op. cit.* Dans ce livre qui fait référence dans les *gender studies*, elle montre que les rôles d'épouse fidèle et de mère de famille dévouée et attachée à l'univers domestique ont été impérieusement dictés à la femme à travers une sorte de contrat social régi par la « loi du père ».

p. 118, « surtout avec le décret qui prescrivait que tous les fous avec ou sans raison soient tués sur toute l'étendue du territoire »). Elle connaît ainsi la marginalité, une longue errance, « la folie » et la mort : « Elle était partie droit devant elle sans se soucier de sa destination. Désormais elle n'avait plus d'autre but précis. Elle avait marché longtemps » (*La Folie* 136) ; « Elle ne se coiffait plus, et ses tresses s'accrochaient les unes aux autres en touffes. Les ongles de ses orteils avaient poussé et étaient noirs de saleté » (*La Folie* 178). Cette image trouve un écho avec Bigué, une errante prise pour « une folle droguée » (*Aller* 21). « À la recherche de sa tête » (*Aller* 61), en compagnie de Ngoné la villageoise partie à la recherche de son frère, elle parcourt la ville « sans s'arrêter, marcher, marcher encore comme si cette errance était un rituel » (*Aller* 60).

Le parcours de ces deux femmes conduites par une « folle », sujet sans repère dans un monde qui lui échappe, actualise une problématique de l'incohérence de l'être au monde de la femme. Contrairement à Ken (*Le Baobab fou*) et Bigué (*Aller et retour*), présentées comme des aventurières à la recherche d'elles-mêmes, la situation de Mom Dioum (*La Folie*) ou même celle de Marie (*Cendres et braises*), est vécue comme la conséquence de l'échec d'un processus de récupération. Initiation ratée, quête inassouvie, clochardisation, errance, folie et mort, l'inscription et la fonctionnalité narratives du corps féminin dans les romans de Ken Bugul établissent une poétique de l'émiettement, du flottement et de la circularité.

2 Désir-folie-mort : trajectoire d'une identité problématique

La création de Ken Bugul décrit une exploration de la sensualité, de la découverte et de la libération du corps féminin, élément central d'une personnalité dont l'écriture entretient le vécu, les fantasmes, les tâtonnements, les crises et les métamorphoses. Le corps est au cœur de l'écriture et des désirs des narratrices mises en scène (« J'ai toujours été fascinée par le corps »). Il est aussi l'origine et l'expression de leur angoisse, le point de départ et le nœud d'une inscription sociale et d'une trajectoire identitaire problématique. L'étude suit les traces textuelles de ce corps tantôt attiré par l'autre et tantôt séduit par le même, tantôt salué tantôt hystérisé.

L'hypothèse est que le roman de cette auteure pose une équation entre les désirs de la femme, l'expression de son corps et la permanence d'une tension qui débouche sur une écriture de la folie mettant en conflit son corps et ses fantasmes. Le corps et la satisfaction de ses désirs déterminent les femmes de la romancière. Leur vie se joue généralement avec et sur leur corps qui devient la seule chose qu'elles ont à offrir au monde pour se sentir exister, intégrer, accepter et aimer par les autres (« Je me donnais aux hommes par besoin d'affection et de reconnaissance », l'« idylle me servait à m'expliquer, à m'intégrer, à montrer que j'étais comme eux », explique-t-elle en parlant de sa liaison avec un Belge).

Le discours sur le sexe, la sexualité et le mariage est abordé sous un angle autre que les tabous et la culpabilisation. Même si la violence et la domination patriarcale restent encore poignantes dans les romans, la production de cette auteure propose un discours décomplexé sur le sexe et la jouissance voluptueuse des corps féminins. Le corps, le sexe est offert sans amour. Ce don du corps passe ainsi par des plaisirs

ou, plus exactement, des rapports sexuels débridés que la protagoniste bugulienne situe dans une démarche de conquête de soi. Cela pourrait d'ailleurs expliquer la multiplicité des partenaires de « sexe ». Pour elle, la jouissance provient non pas du plaisir de l'acte sexuel mais du sentiment de son corps offert : « Même si, quand je me donnais à un homme, je ne jouissais pas, cela me faisait plaisir de me "donner". Je jouissais du "don". » (*Mes hommes* 19.)

Très souvent frustré, le corps de la femme explore d'autres désirs notamment des plaisirs interdits ou transgressifs comme la prostitution. C'est le cas également des amours homosexuelles que la narratrice a du mal à assumer, préférant parler d'« homosexualité feinte » ou de « tendances homosexuelles ». Elle avoue pourtant être fascinée par le corps d'une jeune amie : « Chaque fois que j'étais avec elle une aura de sensualité m'imprégnait. » (*Le Baobab* 158.) Au niveau textuel, le désir saphique se livre sous le mode d'une envie, d'une « aura ». La narratrice multiplie en effet les procédés pour sublimer et légitimer l'acte. Tout est fait pour montrer que son fantasme du corps interdit se situe seulement au sens symbolique (« le mouvement plutôt que l'instinct », *Le Baobab* 99).

L'aspiration du corps devient un désir d'image. Le corps féminin est ici instrumentalisé. Il permet à la narratrice de se découvrir et s'insérer dans un collectif imaginaire. Et son érotisation participe aussi au désir de filiation : « Je découvrais l'amitié entre femme [...] Pour pouvoir être bien avec les autres, en l'occurrence l'homme, il faut d'abord que les femmes soient bien avec elles-mêmes dans leur peau et entre elles. » (*Ibid.* 100.) On aboutit à un fantasme narcissique vécu tel un remède au bris d'une filiation et d'un sentiment d'appartenance sociale.

Le désir incestueux, de même que la prostitution et l'homosexualité, est aussi prégnant dans les récits sous le mode imaginaire notamment avec la sexualisation (érotisation) des figures du père et du frère qui reviennent de façon obsessionnelle comme un critère de sélection des amants mais surtout la condition absolue d'excitation et de provocation de jouissance : « Je ne jouissais pas avec les hommes qui ne remplissaient pas les critères des deux hommes de ma vie. » (*Mes hommes* 18.)

S'il est clair que la poétique du corps et du désir s'inscrit dans la démarche d'une réalisation de soi, cette quête évolue par tâtonnement, déplaçant ses objets de désir d'un pôle à un autre : contact des hommes, désir homosexuel, prostitution, désir incestueux. Ces désirs déviants témoignent d'une conscience en crise dans une société régie par des règles strictes et qui tolère mal les prises de liberté (libertinage ?) du corps féminin. On dirait même que l'interdit nourrit les fantasmes du personnage. Toutes ces expériences de soi et des autres permettent de comprendre que le désir immanent du corps n'est pas affaire d'orientation sexuelle. En clair, ce que le corps féminin recherche ici ce n'est pas tant le plaisir charnel que le besoin d'amour, le besoin de toucher un manque et de se révéler à soi-même. Cette quête qui se lit comme une révolte contre le tragique de son existence (le manque de lien) découvre un corps hystérisé qui, à vouloir briser les chaînes et jouer sur les limites, s'enfonce dans la déchéance menant jusqu'à la folie, deuxième pôle d'une trajectoire identitaire douloureuse et tragique. Ou peut-être que c'est cette folie qui la prédisposait à tous ces désirs déviants.

> Cela ne fit qu'empirer ma folie. J'essayais de scandaliser la société, dans des robes transparentes aux couleurs vexantes, le crâne rasé, des chapeaux immenses, cherchant à afficher le surréalisme à l'envers, les délires intellectuels, le jeu de la couleur noire : être une femme noire qui plaise à l'homme blanc. (*Le Baobab* 119.)

La folie est, en effet, un signe récurrent dans les romans buguliens. Sa prédominance traduit la perte de la notion d'identité qui surplombe les récits et les personnages mis en scène. Toutes les narratrices surfent sur la dépression et la folie. Marie et Mom Dioum sont même traitées de « folle » à plusieurs reprises et placées en asile psychiatrique, « prison pour les fous ». Au niveau analytique, la thématisation de la folie dans les romans traduit l'expression d'une rupture avec les autres mais aussi avec soi-même que seul peut transcender l'amour qui surclasse même la mort. La mort se trouve ainsi mêlée dans le discours sexuel qui la sublime et la banalise. L'étude met en lumière des personnages en quête d'eux-mêmes dont la trajectoire se construit suivant trois pôles : désir, folie et mort. L'écriture se retrouve ainsi liée à l'inconnu, la folie, la douleur, la dépossession et la solitude éternelle. Elle développe une conscience du refus et fonde une authentique libération de la femme qui veut soustraire son corps des schémas dominants. Y transparaît une valorisation du désir, de l'amour interdit et une revalorisation des identités marginalisées.

3 Une corporalité régressive

Quand Mikhaïl Bakhtine parle de « corps grotesques et monstrueux », à propos des personnages de François Rabelais, le fondement de son analyse est que le corps romanesque décrit par l'écrivain français s'élabore suivant des « fantaisies anatomiques d'un grotesque échevelé » (Bakhtine, 1970 : 34). Un aménagement de ce style dans le roman de Ken Bugul met en scène des personnages féminins instables, dont les corps s'éprouvent et s'évident irréversiblement au contact de l'environnement socioculturel, et au contact de l'homme spécifiquement. En somme, les récits de Ken Bugul structurent un corps en transformation, en conjuguant souvent avec un « jeu d'artifice » qui met en crise les modes d'appréhension du réel ainsi que notre perception du monde.

Ceci explique que le portrait bugulien se construise par éclatement. L'affirmation est que la nature instable des personnages ne saurait s'accorder avec une description complète, achevée avec des traits précisés une fois pour toutes. La romancière fragmente, multiplie, complète sans cesse ses descriptions, installant ses personnages dans cette tension entre fragmentaire et unité, soit précisément dans ce flottement entre l'instable et le stable qui semble caractériser toute écriture de métamorphose ou de transformation. Ce procédé est un gage de lisibilité d'autant plus qu'il semble presque illusoire de décrire une réalité en plein processus de transformation, encore moins s'il s'agit d'une personne (d'un corps humain) sur laquelle existent de nombreuses pesanteurs dont il va falloir tenir compte surtout dans le contexte d'une société en proie à la déshumanisation de tous ses fondements. Dans cet exercice, on postule que la romancière s'appuie sur une esthétique du dépassement (renversement) des limites de transfert de propriétés, tout procédé stylistique fonctionnant sur le mode de la transformation (au moins en apparence) et produisant des images décontextualisées. Le vocabulaire

descriptif, lui, se réduit au déguisement fabuleux, reposant sur l'hyperbolisation et une forte isotopie de la perception propre aux représentations fantastiques. Dans le roman de Ken Bugul, l'imagination, bien souvent éprouvée jusqu'à son comble, tombe facilement dans l'hallucination. Elle quitte et contredit le réel, si elle accède à une réalité plus profonde. L'enjeu est sans doute d'explorer un ordre merveilleux (technique narrative) dont la fonction est d'expliquer, de normaliser ou de rendre acceptables des perversions anatomiques effrénées et ambiguës.

Qu'il s'agisse de *La Folie et la mort* où Mom Dioum se transforme en monstre à l'issue de son tatouage raté, ou dans *Rue Félix-Faure* avec la masse d'ombre décrite comme un vecteur de contamination, ou encore le corps de la mère de Muñ dans *Rue Félix-Faure* se transformant en une grosse boule ravagée par la lèpre, Ken Bugul expose, de façon récurrente, le corps qu'elle soumet à toutes sortes de métamorphoses et de mutations. On y ajouterait le corps d'illusion de l'homme beau et affable, ou encore celui marqué et éclaté de Fatou Ngouye dans *La Folie et la mort*.

Ces personnages sont essentiels. L'exploitation de leur corps offre un traitement narratif et discursif important pour la lecture du parcours et du destin de la femme chez cette romancière. Elle actualise une dynamique qui imprime aux personnages un itinéraire régressif du beau au laid jusqu'à atteindre cette limite extrême où le corps de la femme se dé-compose, se déréalise :

> Muñ était là silencieuse, regardant Drianké [...] mais au-delà de Drianké, elle voyait sa mère. [...] Sa mère avait été une femme si vivante, si belle, si élégante [*sic*], si joyeuse ! Tout le monde l'appréciait pour son charme, sa gentillesse et sa vitalité. (*Rue* 199.)

La régression de cette femme repose sur le fait qu'elle a épousé « un faux dévot » qui, avant de lui transmettre la lèpre et se débarrasser d'elle, l'a « exploit[ée] jusqu'à l'os » (*Rue* 185). Pour Muñ, la métaphore de la lampe-tempête correspond parfaitement au parcours de sa mère : « Cette lampe-tempête [chez Drianké, sa patronne] lui rappelait sa mère. Sa mère était une lumière. Et maintenant elle était comme une lampe-tempête. » (*Rue* 209.) Les pages 178 à 209 se consacrent à la relation, avec menus détails, du processus où le corps de cette femme régresse de l'attirance à la répulsion, jusqu'à atteindre cette tension où la description retrouve l'indicible ou l'imprésentable : « Au fur et à mesure, elle perdait ses orteils, ses doigts. La peau du visage était fripée et ses yeux avaient perdu tous leurs cils. Ses paupières lourdes tombaient comme de vieux chiffons. » (*Rue* 197.) Une de ses « clavicules s'était soulevée comme si elle voulait se désarticuler » (*Rue* 230). Ainsi, cette belle femme aux « formes généreuses et proportionnées » (*Rue* 195) n'est désormais plus que l'ombre ou le souvenir d'elle-même, une ombre « entièrement recouverte de voile » (*Rue* 199) pour cacher son corps honteux qu'elle-même ne reconnaît plus, ou plus exactement ne veut assumer :

> Je dépérissais de plus en plus. J'étais devenue de plus en plus méconnaissable. Ma peau, dont la douceur était légendaire pour tous ceux qui avaient eu le privilège de la toucher, était devenue rugueuse, fade, terne. Cette peau dont même des femmes disaient qu'elle était si belle, tant sa

> texture était lisse, cette peau était devenue comme un vieux parchemin. Je n'osais plus me regarder dans le miroir. Car à chaque fois que je le faisais, tant mon propre visage m'était devenu étranger. C'était incroyable. Ce visage que j'avais devant moi n'était pas mon visage. (*Rue* 230.)

Discours du corps instable, cette décadence à laquelle ne saurait résister la thèse de « la métempsycose » (*Rue* 231) suggérée par la narratrice, articule aussi le discours d'une société malade de ses rapports humains. La déshumanisation des repères sociaux constitue une technique d'écriture chez Ken Bugul, « du moins celle qui, inspirée par toutes les apories d'une rhétorique hypertrophique, entend saisir le fondement même du sens social et politique » (M'okane, 2014). L'écriture du corps de la femme chez elle serait un prétexte pour ficeler un univers manichéen dans lequel l'homme, figure du mal (le beau diable), triomphe joyeusement de la femme figure exploitée, humiliée, « marchandisée ». Ce paradigme du corps victime d'une société violente et anomique est un motif fonctionnalisé qui rappelle bien le corps désocialisé de Fatou Ngouye. Sa mise en œuvre (mise en scène ou encore sa déshumanisation) éprouve sérieusement les limites des codes de la représentation ou du descriptible. Le corps puissant, beau, enthousiaste et jovial au début du roman, devient, après un double viol, une entité muette et effacée, une « masse inerte, sans volonté, abandonnée, brisée » (*La Folie* 67). Elle promène une grossesse inavouable, fruit de son viol par un prêtre chargé de prendre soin d'elle alors qu'elle venait d'être violée par un officier de police qui l'avait abandonnée dans son sang avant de prendre le large.

À cette première transformation (psychologique et physiologique) s'ajoutent d'autres péripéties qui accélèrent sa transformation en mettant toujours en lumière le rôle de la société. Accusée injustement de vol au marché, elle est brûlée vive sans autre forme de procès avec un énorme ventre duquel semblait sortir « un rire qui l'encerclait comme une étreinte » (*ibid.* 170) :

> En quelques secondes [Fatou Ngouye] devint un brasier. Son ventre lui aussi en quelques secondes avait pris des proportions énormes. [. . .] Fatou Ngouye n'avait pas bougé et pourtant elle brûlait comme une paille. Pas un son n'était sorti de sa bouche. Rien. Son corps était devenu comme une statue. (*Ibid.* 110.)

La décorporisation atteint son aboutissement avec l'autodafé et l'érection du personnage en corps mythique et mystérieux : une « statue surréaliste, [faite de] cuivre fondu, ou de l'argile desséchée » (*La Folie* 170). L'allusion mythique est clairement revendiquée par le parallèle avec le récit biblique :

> Pour certains qui commençaient à avoir peur, cela rappela les Écritures Saintes, quand la femme de Loth, à qui celui-ci avait demandé de marcher droit devant elle, désobéit et se retourna quand Dieu consuma Sodome et Gomorrhe. (*La Folie* 110.)

Le corps brûla pendant des heures, « un immense feu consuma tout ce qui resta au marché. Seule la statue surréaliste demeura pour l'éternité » (*ibid.* 172). Cette

image n'est pas sans rappeler le corps de Rama dans *Riwan ou le chemin de sable*. Lui aussi disparaît dans un « brasier allumé on ne sait comment » (*Riwan* 222). Seule certitude, le mystérieux incendie « consuma la concession de la famille de Rama jusqu'aux cendres. [...] Nul ne sut jamais ce qu'étaient devenus les corps de Rama et de ses parents » (*Id.*).

Cette poétique décadente s'arrête sur le ventre étrange de Fatou. Discours du corps hyperbolisé, pendant que Fatou Ngouye se consumait, son ventre, signe du « péché », prenait progressivement du volume, « se dilatait de plus en plus [pour atteindre une telle démesure] qu'on avait l'impression que quelque chose de terrible allait en sortir » (*La Folie* 110). Le fonctionnement de cette corporéité inscrit le texte dans les ornières du fantastique. Le lecteur se situe difficilement entre tentative de rationalisation et force d'une perception irrationnelle s'imposant comme fait avéré (une grossesse brûlée qui se dilate).

Sur un autre axe, ce ventre dynamique suscite une terreur liée à une certaine malédiction dont le peuple se sent menacé pour avoir conduit injustement une femme enceinte au « bûcher » (« C'est un message des esprits. Nous avons commis un crime. Mon Dieu, qu'allons-nous devenir » – *La Folie* 170). Dans tous les cas, malgré l'exagération, cette corpographie connote la mise en discours des impacts dégradants d'une société brutale qui exerce sa violence sur le corps de la femme. Alexis Tcheuyap lui aussi en est convaincu, quand il écrit que « les romans africains font de la violence une expérience humaine parfois fatale » (Tcheuyap, 2003 : 8).

Un autre exemple intéressant de corps mutant est celui de Mom Dioum. Au début de l'histoire, elle est une très belle femme « sans cicatrice aucune, ni tatouage, ni balafre » (*La Folie* 226), avec une bouche sensuelle. Ce corps magnifique s'éprouve progressivement à la suite de quelques tribulations. Accusée de meurtre, Mom Dioum entame un tatouage des lèvres pour changer son apparence et se soustraire aux poursuites policières. Mais le tatouage échoue. Voulue comme moyen de rachat, cette opération provoque sa décrépitude et son corps, objet de fierté, devient signe de sa « honte ». Elle est « méconnaissable » comme si elle s'était couverte le visage d'un « masque d'horreur ». Une frustration et une blessure profonde (intérieure et physique) l'obligent désormais à « vivre éternellement avec un foulard [sur la] tête comme un lépreux » (*ibid.* 120). C'était un « monstre » avec ses lèvres boursouflées « tombant sur sa poitrine comme une bavette » (*ibid.* 124) : monstre errant et inquiétant.

Cette comparaison sévère évoque une chose horrible qui par sa laideur et son énormité crée à la fois une situation d'ambiguïté et d'effroi. On dirait que Ken Bugul s'amuse avec la réalité ou du moins joue de façon subtile sur les limites du possible. L'enjeu est sans doute d'explorer un ordre merveilleux (technique narrative) dont la fonction est d'expliquer, de normaliser ou de rendre acceptables des perversions anatomiques effrénées. En projetant ces images d'angoisse dans le réel du texte, la romancière arrive à perturber la réalité sans pour autant la modifier ou la remplacer. Défigurée, honnie par son tatouage raté, Mom Dioum est « bannie » ou, plus précisément s'exclut de sa société car « il n'y avait plus de place pour elle dans ce monde » (*La Folie* 124). Elle connaît alors, l'errance, la marginalité, « *La Folie et la mort* ». À l'analyse, son exclusion de la société résulte de la métamorphose inachevée de son corps qui la place

dans une situation intermédiaire et ambiguë que la communauté n'intègre pas, bien qu'elle se retrouve à la base de cette aventure corporelle.

Au niveau stylistique, si le vocabulaire de la perception dit *a priori* la laideur d'un corps meurtri, il dénote aussi une identité corporelle qui a atteint visiblement ses limites. Il oriente vers une corporéité et une réalité socio-textuelle corrompues, flottantes, hésitantes qui bouleversent les certitudes du lecteur, mettent à l'épreuve sa compréhension et sa vision du monde. Certes, d'un point de vue rationnel, la déformation des lèvres de Mom Dioum peut s'expliquer comme le résultat de son tatouage inachevé, mais ses proportions prêtent à caution, même si on peut y voir une manifestation brutale de la société.

Ce paradigme du corps mutant (de la « belle femme » au « monstre ») participe de l'organisation du récit et il rappelle le corps fabuleux de l'homme beau et affable [2]. Son traitement corporel repose sur une dynamique dé-génératrice orientée vers la négation de sa condition humaine pour en faire une créature étrange et mystérieuse. Avant sa régression, Mom parle de son « époux » avec émotions : « Fatou Ngouye si tu voyais l'homme qui m'a sauvé la vie, qui m'a soignée, l'homme qui m'a épousée ! Tu n'en reviendrais pas. Il est beau, gentil, affable, intelligent, tout ce que je ne pouvais imaginer. » (*La Folie* 121-122.) En réalité, cette apparence d'« Apollon [3] » n'est rien d'autre qu'un artifice corporel qui va se dissoudre très vite. Ainsi, quelques pages plus loin, l'on retrouve le même personnage en pleine mutation, une fureur grandissante le rendait « de plus en plus sauvage » :

> Il [l'homme beau et affable] se transformait en véritable bête qu'il était réellement. Il était poilu, velu, avec une tête de lion, un corps de monstre, avec près de dix pattes arrières et avants. Ses crocs ressemblaient à des sabres pointus. Il avait une longue queue qui battait l'air dans tous les sens. [...] Il était affreux et de sa bouche-gueule sortaient des flammes terrifiantes. Ce qui lui servait d'yeux sortait presque de sa tête et vrillait dans tous les sens... (*La Folie* 126.)

La métamorphose continue sur plusieurs lignes. Mais il est remarquable déjà que, d'un point de vue physiologique, le sujet revient vers un état antérieur, celui de l'homme primitif dont la représentation coïncide avec le bestiaire. Il se dénature, se déshumanise et achève un processus d'« animalisation ». Sa métamorphose obéit à un souci d'accorder l'apparence à l'être, de faire le corps refléter l'être du personnage et sa nature profonde de bête monstrueuse. Les propriétés qualificatives et actionnelles que la narration offre au personnage en témoignent même si elles ne semblent acceptables que seulement dans l'imaginaire. Par exemple, dans sa course-poursuite la créature réussit à éteindre « un feu énorme [qui] embrasa tout le paysage [...] en soufflant dessus avec ses grosses narines. C'était comme s'il y avait des pompes à air dans son nez » (*La Folie* 127).

2. Ce n'est certes pas un sujet féminin, mais il a un statut ontologique particulier et problématique qui autorise sa prise en compte dans l'étude.

3. Jeune et extrêmement beau, Apollon est, selon la mythologie, le dieu grec de la musique, de la beauté masculine et de la poésie. Capable de divination, il est aussi le dieu de la purification et de la guérison mais peut apporter la peste par son arc.

Ce corps hybride (« bouche-gueule ») est bien inspiré des légendes et contes populaires africains [4]. Il suggère une réversibilité par laquelle l'animal et l'humain traduisent une même réalité ontologique (sphinx textuel). Cette tendance du simulacre animal résulte d'une contamination du rationnel par l'irrationnel qui suggère aussi les aberrations d'une humanité barbare qui régresse de plus en plus dans ces instincts primitifs. Le « thériomorphisme » (Bragard, 2000 : 69) [5] utilisé par l'auteure se lit comme une métaphore d'une aliénation corporelle extrême. Ainsi, il semble qu'au-delà de la dimension figurative (re-présenter l'apparence des personnages), ces peintures déroutantes dans la textualité se doublent d'une fonction cognitive. Elles influencent et surcodent la progression de la diégèse dont elles en assurent l'organisation (les hésitations) ainsi que la production de sens. Même si elles n'atteignent pas la limite extrême où le corporel se désintègre complètement et perd « son ancrage dans l'espace réel du roman » (Gallimore, 1997 : 170), plusieurs autres personnages obéissent pourtant à cette esthétique de la régression. Pensons à la réaction de Sali devant son miroir :

> Elle se regarda dans le miroir qui occupait tout le mur au-dessus du lavabo, fit une grimace. [...] Son visage avait complètement changé. Elle n'a plus ce visage qu'elle avait là-bas. [...] Pourtant c'étaient ses propres traits – le nez semblait peut-être plus gros – mais elle n'était plus la même. Elle retourna dans sa chambre, comme pour fuir ce visage du retour. (*Cacophonie* 71.)

Le voyage, le contact aux autres, a porté un coup dégradant à son corps. On peut faire la même lecture pour Ken dans *Le Baobab fou* qui revient de ses pérégrinations en Occident complètement dénaturée et désintégrée avec la certitude que « le rétablissement était devenu impossible » (*Le Baobab* 181). Marie revient de son aventure parisienne détruite par une violence conjugale. Drianké, femme au corps puissant finit boiteuse dans *Rue Félix-Faure*. La narratrice-personnage de *Riwan* reconnait que son corps n'a plus de sa puissance, ravagé par ses nombreuses relations amoureuses (paradoxe de l'amour qui détruit) :

> Comment offrir au Serigne un corps meurtri par des amours sauvages, ce corps blessé par les griffes d'une vie tumultueuse, d'une vie de recherche, de quête d'identification, d'abandon, de retrouvailles manquées avec la mère, de retrouvailles manquées avec la source, d'une vie déchirée par des veillées interminables ? [...] J'étais là comme une poupée brisée, abandonnée dans une poubelle. (*Riwan* 154.)

En proie au détraquement d'une société elle-même en perte de repère, la femme s'inscrit dans un processus mortifère traduit au niveau individuel par une régression physique et une cristallisation d'une perturbation identitaire. Les personnages sont décrits

4. Échappée du champ initiatique, Mom Dioum est récupérée par un bel homme, en réalité un génie déguisé en humain, qui l'installe en pleine forêt pour l'engraisser et la dévorer le moment venu (réserve de nourriture pour les temps maigres). Un jour, une vieille apparaît à Mom et lui révèle la véritable identité / nature de l'homme (un génie-cannibale) ainsi que ses projets et elle lui donne des objets magiques qu'elle devra utiliser dans sa fuite.

5. Le thème de la transformation d'humain en animal est récurrent en littérature. On le retrouve particulièrement sous la forme de la lycanthropie dans le roman occidental.

à partir d'un registre allant du sublime au caricatural. Très souvent, ce sont les parties sensuelles du corps qui supportent cette déformation continue. On se figure notamment Mom avec sa « lèvre déchiquetée », Fatou Ngouye déchirée dans sa féminité, la mère de Muñ devenue « une forme voilée ». À croire que, chez la romancière, l'écriture du corps implique et signifie nécessairement une « mise à mort de la féminité ». La mise en œuvre de corporéités décadentes montre que le corps de la femme est un terrain fécond sur lequel se joue une logique sociale, culturelle et politique qui ne s'exprime qu'en termes de violence.

Enfin...

Écriture du corps, discours corporel, cette étude a questionné les images et les usages topiques du corps féminin chez Ken Bugul. Elle a ainsi montré que le roman de cette écrivaine se livre comme un regard hypersubjectif (à la limite dé-constructeur) qui explore le corps de la femme. On peut évoquer l'allégorie lucide d'une quête de soi douloureuse (pour une femme) dans les sociétés actuelles, cancérisées par la violence, le paraître... L'hybride corporel permet d'exploiter et de consolider des formes, des situations ou représentations touchant de près l'imprésentable. Chez elle, l'initiation ou la quête de soi n'implique guère réparation, purification puis ré-intégration du corps de la femme. Bien au contraire, elle débouche sur une rupture du lien social, entraînant son exclusion des structures sociales (exclusion du vivre ensemble). Ainsi, la femme est condamnée à une errance somatopsychique et psychodynamique. L'échec initiatique, l'indignation du corps marqué constituent des arguments d'interprétation du corps des personnages féminins sous le prisme d'une perte de lieu, d'une absence de finalité ou d'une pathologie du lien à l'espace-temps et à l'autre. Cette perte fait errer la femme à la recherche d'elle-même, de son corps.

Bibliographie

Corpus

Bugul Ken, *Le Baobab fou*, Dakar, NEA, 1982, 183 p.

Bugul Ken, *Cendres et braises*, Paris, L'Harmattan, 1994, 190 p.

Bugul Ken, *Riwan et le chemin de sable*, Paris, Présence Africaine, 1999, 223 p.

Bugul Ken, *La Folie et la mort*, Paris, Présence Africaine, 2000, 235 p.

Bugul Ken, *Rue Félix-Faure*, Paris, Hoëbeke, 2005, 274 p.

Bugul Ken, *Mes hommes à moi*, Paris, Présence Africaine, 2008, 252 p.

Bugul Ken, *Aller et retour*, Dakar, Athéna, février 2014, 165 p.

Travaux consultés

Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, 471 p. Traduit du russe par André Robel.

Bragard, Véronique, « Cris de femme maudites, brûlures du silence : la symbolique des éléments fondamentaux dans l'œuvre d'Ananda Dévi », *Notre librairie*, n° 142, 1999-2000, p. 66-73.

Corio, Alessandro et Vitali, Ilaria, « Écrire l'errance au féminin », *Francofonia*, n° 59, 2010, p. 3-13.

Haddad, Antonietta, Haddad, Gérard, *Freud en Italie : Psychanalyse du voyage*, Paris, Albin Michel, 1995, 207 p.

M'okane, Faustin Mezui, « Les écritures de la déshumanisation chez Ahmadou Kourouma », *La Revue des ressources*. Disponible sur http ://www.larevuedesressources.org, mis en ligne le 9 janvier 2014.

Schwerdtner, Karin, « Errance au féminin, refus du "figé" », Corinne Alexandre-Garner, Isabelle Keller-Privat (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2012, p. 65-78. Disponible sur : www.openediion.org/boobks. Consulté le 20 décembre 2016.

Tcheuyap, Alexis, « Le littéraire et le guerrier. Typologie de l'écriture sanguine en Afrique », *Études littéraires*, vol. 31, n° 1, 2003, 2003, p. 13-28.