

***La folie et la mort* de Ken Bugul ou l'écriture du débordement**

Névine El Nossery

University of Wisconsin—Madison

« [L]à où il y a pouvoir, il y a résistance » affirme Michel Foucault dans *La volonté de savoir* (125), et telle semble être la force motrice qui nourrit l'écriture de Ken Bugul. Ayant vécu des expériences personnelles indéniablement traumatisantes,¹ et ayant été fortement marquée par les ravages sociaux et politiques que l'Afrique a connus depuis les indépendances, ainsi que les conséquences encore accablantes de la colonisation et du néo-colonialisme, l'écriture de Bugul est profondément intransigeante. Confirmant sa nature rebelle et non-conformiste, son écriture s'attaque à tous les vices et travers de la société africaine avec audace et sans merci, dans une tentative de défier le *statu quo*.

Après avoir adopté dans un premier temps une écriture personnelle, qu'elle-même qualifie de « thérapeutique »,² avec une trilogie autobiographique,³ Bugul se lance, dans un second élan créatif, vers la fiction avec *La folie et la mort* (2000), *Rue Félix-Faure* (2004) et *La pièce d'or* (2006), même si, comme elle le confirme elle-même, la matière autobiographique restera toujours à la base de toute son œuvre.⁴

Dans cette étude, je démontrerai que si le motif de la folie, traité tant au niveau esthétique, thématique que structurel, constitue dans *La folie et la mort* une allégorie de la situation dégradée que le continent africain connaît, il n'en demeure pas moins que cette

¹ Bugul a été séparée de sa mère à sa naissance, et son père est devenu aveugle à l'âge de 90 ans alors qu'elle n'avait que cinq ans. Qui plus est, après avoir quitté le Sénégal pour poursuivre ses études en Europe, elle a dû supporter non seulement les affres de l'exil mais aussi endurer des expériences traumatisantes avec quelques hommes qu'elle fréquentait. De retour au Sénégal, l'inadaptation, le rejet et la solitude ont perturbé son existence. Pour plus de détails à ce sujet, voir l'interview de Bugul par Jeanne-Sarah de Larquier.

² Elle précise elle-même ce pouvoir thérapeutique de l'écriture : « Il y a dans ces trois livres une volonté de revenir sur soi. Ça m'a permis de libérer des choses enfouies en moi, que j'occultais en craignant justement le jugement de la société » (« La passion de la liberté » 105).

³ *Le baobab fou* (1982), *Cendres et braises* (1994) et *Riwan ou le chemin de sable* (1999) composent cette trilogie. En 2002, elle publie *De l'autre côté du regard*, sorti après *La folie et la mort*. Ce roman, qui retrace les expériences réellement vécues par Bugul, semble clore ce cycle autobiographique.

⁴ Dans un entretien avec Bernard Magnier, Bugul précise : « Je ne sais pas raconter des histoires, mon imaginaire part toujours de choses vécues, vraies, vues, entendues, goûtées, touchées » (« Ken Bugul ou l'écriture thérapeutique » 154).

stratégie camoufle en quelque sorte la voix de l'auteure, de Bugul elle-même.⁵ En d'autres termes, pour Bugul, adopter le discours de la folle semble être la seule issue pour pouvoir parler ouvertement, étant donné que l'écriture autobiographique pourrait lui causer, comme elle l'a souligné maintes fois, scandales et dénigrement. Rappelons que la parution de son premier roman, *Le baobab fou*, en 1982, avait suscité certaines controverses, au Sénégal et ailleurs en Afrique de l'Ouest, dues à l'impudeur de la narratrice qui relatait ses propres expériences de sexe et de drogue en Europe. L'éditeur avait même décliné de mettre le vrai nom de Bugul sur le livre étant donné que le roman dévoilait ses propres expériences vécues, touchant à des thèmes tabous dans la société africaine. Pour remédier à cette situation, Mariétou Mbaye Biléoma accepte le pseudonyme de Ken Bugul qui veut dire « personne n'en veut » en wolof.⁶

Je démontrerai en outre que le motif de la folie se manifeste dans ce roman à travers une écriture du débordement ou du trop-plein, facilitant la juxtaposition du fictionnel et du factuel, mais aussi permettant l'élaboration d'une introspection personnelle et, surtout, la mise en pratique d'une dénonciation farouche des régimes africains en place. Dans *La folie et la mort*, nous pouvons nettement distinguer deux récits astucieusement enchevêtrés : l'un relevant du genre fictionnel, l'autre se rapprochant davantage d'un exposé pamphlétaire à travers lequel la voix de l'auteure est clairement discernable, soulignant le dysfonctionnement tant narratif que structurel, ce que Shoshana Felman décrit comme une « [s]tructure schizophrénique, qui se construit pour se détruire, et dont le mode de fonctionnement est celui de sa propre négation » (126).

Ces deux idées (la folie en tant que libération discursive et sociale, et la folie en tant qu'exploration esthétique qui va au-delà des limites du genre) constituent les deux volets d'une écriture de soi et d'un texte qui conteste les contraintes qui lui sont imposées par des traditions sociétales désuètes et ataviques. La folie, certes, n'est pas un thème nouveau dans la littérature africaine, en particulier dans un genre en prose comme le roman, mais c'est plutôt le mode de traitement qui semble riche dans ce roman : celui d'en faire une métaphore non pas seulement du désordre social de manière générale, mais aussi et surtout du désordre psychologique que vivent les femmes, désordre qui est lui-même la conséquence d'une adaptation manquée parce qu'impossible, face aux mutations sociales et aux réticences masculines. La folie est alors perçue comme une résistance, voire une contre-résistance face à l'attitude rétrograde de certains hommes. À titre illustratif, le personnage principal dans le roman passe par une mort symbolique, la folie, afin de sauver son identité féminine et vivre pleinement son statut de femme face au mépris du point de vue de la société masculine et de certaines femmes prisonnières du piège masculin.

Si la question de la folie a été depuis toujours traitée par plusieurs disciplines, telles la sociologie, la philosophie, la linguistique, la littérature, l'histoire, la psychologie et, bien entendu, la psychanalyse et la psychiatrie, c'est surtout Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* (1949) qui a initié l'étude du rapport entre femme et folie. Par la suite, la

⁵ Notons que le motif de la folie apparaissait déjà dans le titre du premier roman (*Le baobab fou*) et dans l'histoire du second roman (*Cendres et braises*).

⁶ Au début de sa carrière professionnelle, elle avait contesté le recours à un pseudonyme vu le contenu scandaleux du roman. Ce n'est qu'après avoir suggéré Ken Bugul comme pseudonyme que l'entente fut conclue et c'est alors qu'elle donna ce même nom à sa protagoniste.

question connaît un grand essor, notamment dans les années 60 et 70 avec *l'Histoire de la folie à l'âge classique* (1972) de Foucault qui retrace la conception générale de la folie dans son évolution, bien que la problématique du genre sexuel n'eût pas été prise en considération dans son traitement de la répression et du confinement du fou. Pour Foucault, la folie n'existe que dans une société et par rapport à elle ; c'est un fait de civilisation. Il y a, d'une part, le problème de l'interprétation de la folie et, d'autre part, celui de savoir qui a le pouvoir sur la folie. C'est surtout à partir d'une perspective de critique féministe dès 1968 que le désordre psychologique, voire psychiatrique, observé chez les femmes a été interprété comme un signe de non-conformité aux stéréotypes liés aux rôles sexuels, réfutant ainsi la tendance courante à concevoir le féminin, sous l'égide du patriarcat, comme une variante appauvrie de la norme masculine, comme le souligne Phyllis Chesler : « Il est évident que si une femme veut être saine, elle doit 's'adapter' aux normes de comportement de son sexe et les accepter, même si ces types de comportements sont en général considérés comme ayant un attrait social moindre... Dans notre civilisation, l'éthique de la santé mentale est masculine » (78). Avec l'apport des études féministes, la folie est en outre conçue comme un espace de jouissance et de liberté, tout en établissant un nouvel ensemble de signifiants de communication qui échappent aux codes masculins.⁷ La folie ou l'hystérie se manifeste en tant que protestation féministe autour du milieu des années 70, en particulier avec des écrivaines associées au projet d'écriture féminine, tel que *La jeune née* (1975) de Catherine B. Clément et d'Hélène Cixous.⁸

Si le roman africain dégage une tendance, « qu'on pourrait nommer celle *de l'absurde ou du chaos africain* » (Kesteloot 272 ; italiques dans l'original), la folie s'avère un thème omniprésent dans le roman postcolonial africain.⁹ Elle y est perçue en tant qu'allégorie du mal qui ronge non seulement l'individu mais aussi toute la société. Dans le roman de Bugul, le peuple entier manifeste une certaine folie, car il vit dans la psychose générale causée par les abus du pouvoir. Tout le monde est craint, fui, taxé de fou, susceptible donc d'être tué à tout moment et par n'importe qui.

La folie est dès lors politique, sociétale, mais aussi et surtout culturelle, « [c]ar la folie marque, en général, un lieu d'*exclusion*, le *dehors* d'une culture. Or, une folie qui est lieu *commun* marque tout au contraire un lieu d'*inclusion*, et précisément le *dedans* d'une culture » (Felman 13 ; italiques dans l'original). Or, cette « poétique de la folie » (Tcheuyap 55) est encore plus présente dans les romans écrits par des femmes et sur les femmes, dans la mesure où la femme est doublement marginalisée dans la société patriarcale. Fonctionnant comme une métaphore de la condition sociale des femmes et de

⁷ Pour plus d'informations, voir « La femme hystérique : Émergence d'une représentation » de Monique Sicard, « Hystérie et féminité » de Jacqueline Lanouzière, *Le fait féminin : Qu'est-ce qu'une femme ?* sous la direction d'Évelyne Sullerot, *L'hystérique, le sexe et le médecin* de Lucien Israël, et *Les femmes et la folie* de Chesler.

⁸ « La sorcière, l'hystérique, montrent la fête dans leur corps, accomplissant les retournements impossibles, donnant à voir le non-représentable, figures de l'inversion... Avoir mal à la tête, se balancer comme les petites filles ou les araignées pendues au bout de leur fil, faire les pieds au mur, c'est se déjouer de l'ordre symbolique, le renverser : c'est la fête » (Clément 46-47).

⁹ C'est le cas dans *La mort faite homme* (1986) de Pius Ngandu Nkashama, *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) d'Ahmadou Kourouma, *Temps de chien* (1999) de Patrice Nganang, *L'ainé des orphelins* (2000) de Tierno Monénembo, *Murambi, le livre des ossements* (2000) de Boubacar Boris Diop, et *Johnny chien méchant* (2002) d'Emmanuel Dongala, entre autres.

leur sentiment d'aliénation, la folie est souvent provoquée par l'exil, l'isolement et/ou la marginalisation, qu'elle soit imposée par le pouvoir patriarcal ou choisie de plein gré comme forme de refuge, de libération ou de contestation. Valérie Orlando explique que, depuis les années 70, des recherches dans le domaine de la santé mentale au Maghreb et en Afrique subsaharienne ont relevé les effets abjects du traditionalisme, des politiques postcoloniales ainsi que des problèmes économiques sur la santé mentale de la femme (36). En revanche, si la folie s'avère être un facteur de marginalisation, voire d'exclusion, il n'en demeure pas moins qu'elle constitue fréquemment un catalyseur positif vers une connaissance plus vraie de soi et agit comme une force qui peut donner les moyens de surmonter les obstacles imposés par la société, comme le relève Orlando : « If women continue to draw on masculine logoi that have ruled their language and destroyed any hope of creating an original identity for themselves, then perhaps madness as a location outside of the norm, on the liminal edges of society and culture, could offer a means to discover the "affirmative of a self beyond sanity determined by masculine rationality" » (17). La folie devient dès lors un moyen d'établir un nouvel ensemble de signifiants communicatifs qui échappent aux codes masculins, et par extension sociétaux. Ce qui revient à dire que la dénonciation des répressions que les femmes connaissent dans leur société patriarcale ne peut être souvent entreprise qu'à travers une écriture de l'excès et de la déraison, puisque la question de la folie « est consécutive au dysfonctionnement et au chaos institutionnels. Alors qu'en Occident, la démence est liée à l'expansion anarchique du capital, en Afrique, elle est liée au désordre généré et entretenu par le politique » (Tcheuyap 66).

Dans *La folie et la mort*, l'image fracturée de la société africaine devenue détraquée est mise en évidence par l'aliénation que vit la protagoniste, et qu'elle décrit en ces termes : « Le désordre avait affecté le mental des gens et avec la permissivité sur l'ouverture des bars, des maisons closes, des tripots clandestins, sur la prostitution, l'alcool, le bruit, les gens s'abrutissaient de plus en plus et ils n'avaient plus de notion de quoi que ce soit » (*La folie* 51). Ce dysfonctionnement esthétique est d'abord entrepris au niveau thématique dans le roman, et ceci au travers de la voix radiophonique, chargée de communiquer les informations relatives à l'image et à la politique du Timonier (dirigeant omniscient), qui n'arrête pas de réitérer tout au long du roman ce « décret qui décrète que tous les fous qui raisonnent, et tous les fous qui ne raisonnent pas, donc tous les fous, doivent être tués sur toute l'étendue du territoire national » (*La folie* 12 ; italiques dans l'original). Les journalistes aussi rappellent souvent ce décret : « N'oubliez pas, Mesdames et Messieurs, mes chers compatriotes, sans oublier Mesdemoiselles évidemment, le décret qui décrète que tous les fous qui raisonnent, et tous les fous qui ne raisonnent pas, donc tous les fous, doivent être tués sur toute l'étendue du territoire national » (*La folie* 12 ; italiques dans l'original).

Les personnages principaux sont souvent condamnés à la folie, seule issue aux longues épreuves accablantes dont ils ont été victimes :

Elle savait qu'elle n'était pas folle.

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

Elle était obligée d'accepter sa folie.

Elle allait vivre avec la folie.

Ou bien était-elle réellement folle. (*La folie* 134)

La folie peut aussi être un choix afin d'échapper aux calamités, voire à la mort qui les poursuivaient incessamment, comme le décrit le narrateur : « La dureté de l'existence, les mensonges, la misère, l'injustice. Mom Dioum n'était pas folle et elle le savait. Mais elle n'avait pas d'autre choix que de se faire passer pour une folle et ainsi échapper à la raison des autres et à sa propre raison » (*La folie* 179).

Si la folie dévoile l'état détérioré de la société et ce qu'elle veut réprimer et taire, elle est aussi source de libération de l'expression, dans la mesure où le narrateur (de même que la protagoniste) — et ceci sous le masque de l'insanité — est plus apte à dire la vérité et à dénoncer les travers de la société :

Que veut dire être fou ?
Qui est fou et qui ne l'est pas ?
Que veut dire la folie ?
Pourquoi tout ce mépris ?
La folie peut être un choix, une approche de la liberté. Oui la liberté.
La folie choisie, c'est cela la liberté. (*La folie* 181-82)

Si, dans certains cas, la folie constitue un moyen de résistance, je me propose d'élucider quelques-unes de ses manifestations dans le roman de Bugul à travers lesquelles la voix auctoriale se fait entendre.¹⁰ Sur le plan narratif, la folie se conjure à travers la juxtaposition de deux genres de récits, l'un relevant de la fiction, l'autre de l'essai pamphlétaire. La trame fictionnelle porte principalement sur une jeune fille, Mom Dioum, qui rencontre son amie Fatou Ngouye pour lui annoncer sa décision de « [s]e tuer pour renaître » (28)¹¹ en se faisant tatouer les lèvres, opération certes éprouvante mais nécessaire pour se forger une nouvelle identité qui faciliterait sa réintégration dans la société. Malheureusement, après avoir raté le tatouage de ses lèvres et avoir enduré une série de mésaventures cruelles dans la ville, Mom Dioum est internée dans un hôpital psychiatrique. Mom Dioum choisit la folie parce que les autres la considéraient comme une « vraie folle » (*La folie* 134). Telle sera désormais sa « vraie fausse » identité : vraie pour les autres, fausse pour elle-même. Peu de temps après, elle meurt étranglée par son ami Yaw, qui sera à son tour tué par les gardiens d'un système gouvernemental absolu, personnifié par la figure du Timonier.¹² Il est condamné à mort pour avoir dénoncé des représailles déraisonnables, et c'est pourquoi il choisit la folie. Il dit à ce sujet : « Pour moi, la solution est toute trouvée : je choisis la folie. Je ne peux pas choisir la mort car je suis condamné, tué par mon peuple. Je suis déjà mort. Où qu'il me trouvera, mon peuple me tuera. Chaque

¹⁰ Notons que le topos de la folie semble être pour Bugul elle-même le seul moyen possible d'échapper à la mort et aussi de pouvoir tout dire : « Moi-même je me pose la question. Peut-être que je suis une folle qui s'ignore. Tout récemment j'ai écrit un article pour *Notre Librairie* sur 'écrire aujourd'hui', et je disais que pour écrire aujourd'hui il fallait une dose de folie. Je ne peux pas expliquer d'où vient cette folie, mais peut-être que j'aurais pu facilement basculer dans la folie à un certain âge, par choix personnel, par détresse aussi à cause de tous les problèmes que j'avais eus dans mon adolescence. J'ai même voulu me suicider. . . . Et je vois que j'ai remis tous ces rêves de choisir la folie comme moyen d'existence dans *La Folie et la mort*. . . . J'ai un réel attachement pour la folie et les fous. Peut-être que c'est quelque chose que j'aurais voulu être inconsciemment depuis que ma mère était partie » (« Entretien » 360).

¹¹ Leitmotiv repérable tout au long du roman.

¹² Dans le roman de Bugul, *Rue Félix-Faure*, la description du *moqadem*, démesurément avide de pouvoir et d'argent, ressemble largement à l'image du Timonier.

génération mettra au monde mes bourreaux jusqu'à la fin des temps. Si l'un d'eux me trouvait dans cet hôpital, il me tuerait quel que soit ce qui pourrait être fait pour me protéger » (*La folie* 184). La folie se présente donc ici comme une façon d'échapper à la répression, en un mot à la violence ; le fou devient « cet homme de trop, cet homme bâillonné dont la parole ne doit pas, ne peut pas, être entendue. Cet homme à l'identité menacée, quand elle n'est pas niée, n'a souvent pour seul recours que la folie, le silence ou la mort » (Jaccard 124). C'est ainsi que les deux protagonistes meurent victimes du gouffre sans fin des maux et injustices sociales qui sévissent dans leur pays, comme le confirme la narratrice : « Avec la déperdition des valeurs traditionnelles, le chômage, l'appauvrissement des populations, le désespoir des jeunes, la misère grandissante, et la corruption, la pieuvre qui était en train de détruire nos pays avec la complicité de nos dirigeants » (*La folie* 122).

Parallèlement à l'histoire de Mom Dioum, nous suivons celle de Fatou Ngouye et Yoro, un cousin de Mom Dioum, partis pour la ville à sa recherche. À leur arrivée, Fatou Ngouye est arrêtée par un policier qui la viole et la remet à un prêtre, et Yoro finit par être sexuellement exploité par un policier homosexuel. Plusieurs autres histoires viendront s'ajouter à celle de Mom Dioum, des histoires où le fantastique et l'onirique se mêlent souvent au fictionnel. Ces histoires sont non seulement encadrées, expliquées et commentées par le narrateur, mais surtout elles seront rapidement abandonnées au profit de propos qui se rapprochent de l'essai pamphlétaire. À d'autres reprises, la narratrice se pose des questions existentielles qui ressemblent à des réflexions, voire des digressions philosophiques de l'auteure :

À quoi pouvait-elle penser ?
Pourquoi avoir choisi le tatouage des lèvres ?
Pour ne pas se faire reconnaître par ceux qui pourraient être à sa recherche ?
Qui était à sa recherche ?
Qui lui avait dit qu'elle était recherchée ? (*La folie* 33)

Ce sont là des questionnements de l'auteure, soulignant les limites de la fiction à pouvoir tout expliquer ou tout décrire, laissant ces questions sans réponses, en marge de la société. En outre, la narratrice se détache souvent de la trame fictionnelle, et ce, à plusieurs reprises, pour entreprendre toute une série de harangues, commentaires et diatribes, dénonçant directement les maux qui continuent à ravager le continent africain. Débordant le cadre narratif, ces digressions s'étalent souvent sur plusieurs pages, comme quand le narrateur, tantôt un *je* tantôt un *on*, se met à parler de la conception du voisinage chez les habitants des villages du Diéri, des influences néfastes de la télévision et du cellulaire sur la société moderne, ou de sujets encore plus sérieux concernant les excès impitoyables du pouvoir, la multiplication et l'abus des services privés (police privée, milice privée, sécurité privée), la corruption, l'injustice, l'exploitation, entre autres thèmes :

Il fallait investir en ressources humaines matérielles et financières dans ces trois secteurs [éducation, agriculture et santé]. . . .
Les priorités furent détournées.
Les ingénieurs agronomes formés finirent dans des bureaux au ministère des Sports.

Les vétérinaires au lieu de s'occuper de troupeaux d'ovins, de bovins, de caprins, de chevaux, furent nommés députés à l'Assemblée. Au moins, si c'était pour y défendre les ovins et les bovins ! (*La folie* 49-50)

Ces oscillations imprévisibles et déroutantes de la gamme narrative reflètent la frénésie du narrateur, alias Ken Bugul, qui, sous le masque et le prétexte de la folie, peut tout dénoncer :

Et les défis ?
Le progrès fictif.
Le développement en poudre.
Le rejet des temps anciens.
La mondialisation.
Le bogue.
L'OMC.
Les cultures de rentes.
Sam avec sa viande hachée aux hormones.
Mais pour des gens qui n'avaient pas suivi la même évolution, tout d'un coup vouloir faire comme les autres avec un décalage de cinq siècles, ce n'était pas évident. (*La folie* 35)

Soulignons ici que le roman regorge de passages où la voix du narrateur se confond avec celle de l'auteure désespérée par la situation répugnante de tout le continent africain :

Le Continent allait récupérer les siens contre vents et marées.
Contre la Mondialisation.
Contre la Banque Universelle.
Contre le Fonds Argenté.
Contre Sam et l'OMC.
Contre le Crime Désorganisé.
Contre le Timonier à vie.
Contre les Massacres.
Contre les Génocides. (*La folie* 40)

Le lecteur, pour sa part, se trouve dérouté, dépourvu d'informations et accablé de questions, ne sachant pas très bien qui parle, ni davantage de qui ou de quoi l'on parle. Le texte se démarque ainsi dès le départ par la perte de points de repères qui embrouillent la compréhension générale. Du point de vue strictement narratif, on ne sait pas toujours exactement qui parle et les points de vue oscillent interminablement. Un tel choix esthétique inflige au lecteur une bonne part de confusion, communément repérable dans les romans africains contemporains, comme le note Alexie Tcheuyap : « Le roman africain à l'épreuve de la folie produit donc un langage autre, celui de la rupture avec soi et avec le monde objectif » (61). D'ailleurs Bugul a confirmé dans un entretien que les frustrations vécues par les personnages du roman sont aussi les siennes, aboutissements de l'injustice sociale qu'elle-même avait subie dans le passé : « Le livre est à l'image de la réaction d'un Africain qui trop encaissé [*sic*]. Moi aussi j'ai encaissé et au fur à mesure la violence m'envahissait. C'est le résultat du trop plein. En Afrique, lorsque l'on réagit, c'est toujours violent. Cette violence reflète aussi mon impuissance en tant que petit individu à pouvoir changer les choses » (« Ken Bugul : Quand 'La Folie et la Mort' nous guettent... » 42).

De surcroît, si le récit fictif est continuellement interrompu par les commentaires de la narratrice ou de l'auteure, la voix de la radio, qui sert possiblement à imiter le discours du fou, brise aussi la narration en annonçant souvent des communiqués absurdes : « *Un comité 'massacre' a été mis sur pied aux Nations mal unies, pour les massacres au Timor Oriental, et où je ne sais plus encore* » (*La folie* 38 ; italiques dans l'original). La folie du monde se lit ainsi comme la forme même du dédoublement du récit. À plusieurs reprises, on observe des passages inattendus de la troisième personne à la première personne, sans logique apparente (156-66, 208-26). Du reste, si les voix discordantes dans le roman créent une multiplicité chaotique, il n'en demeure pas moins que cette composition hétéroglossique récuse toute prétention hiérarchique dans la mesure où toutes les voix se font entendre. D'autre part, nous pouvons avancer que le récit résiste à tout cloisonnement générique, et ceci, en empilant une multitude de genres. En effet des poèmes, contes fantastiques, rêves, hallucinations, légendes, chants, récits bibliques, récits policiers et une pièce de théâtre qui clôture le roman, intitulée « N'importe quoi » (201), sont intercalés dans le roman.¹³

Cette juxtaposition de genres et de registres se confirme davantage puisque le roman a été en outre qualifié de « ciné-roman »,¹⁴ dans la mesure où Bugul a réécrit l'histoire du film *Kodou* (1971) réalisé par Ababacar Samb Makharam et a fait également référence aux films de Djibril Diop Mambety, *Le franc* (1994) et *La petite vendeuse de soleil* (1999).¹⁵ Il est par ailleurs fort intéressant de souligner que le roman ne contient pas de véritables paragraphes, et que les phrases sont souvent incomplètes et fragmentées. De même, de nombreux passages qui sautent du coq-à-l'âne abondent dans le roman et rejoignent en quelque sorte la tradition orale africaine, comme le précise Bugul : « On parle d'un sujet bien précis mais on va toujours faire des digressions pour revenir au sujet. . . . On raconte un conte et puis tout d'un coup, on se met à chanter, à danser ; on va interpeller quelqu'un et parler d'autre chose » (« Entretien » 353). Par ailleurs, le rythme frénétique de ces passages ainsi que l'enchevêtrement des voix discordantes dans le récit permettent la visualisation de la folie sur la page. La folie se manifeste en outre dans le texte par un désordre au niveau de la graphie à travers les passages en italique réservés aux communiqués annoncés par la radio nationale et qui concernent les ordonnances du Timonier.¹⁶ Cette typographie variée reflète sans conteste la disparité hiérarchique dans la société ainsi qu'une fracture évidente.

Par ailleurs, le tercet liminaire (11) qui va être répété au début de plusieurs parties consécutives (15, 21) avec quelques altérations mineures souligne la nature orale du texte, et il met l'emphase sur son aspect visuel ainsi que sa sonorité rythmique, suivant ainsi, comme l'indique Bugul, la « rythmique du quotidien de l'Afrique, des sons, des couleurs » (« La passion de la liberté » 106) :

¹³ Plusieurs histoires sont également enchâssées : celle de Fatou Ngouye (47-110, 173-76), de Yoro (55-100, 232-35), de Yaw (137-66), et des albinos (220-25). D'autant plus que la narration introduit le récit de Yaw qui sort d'un rêve de Mom Dioum et qui devient un personnage réel avec une histoire à part entière qui finit par se confondre avec celle de Mom Dioum dont il devient l'amant (137-66).

¹⁴ Isaac Joslin a étudié les aspects aussi bien sonores que visuels du roman et qui, d'après lui, motive son appartenance au genre hybride de « ciné-roman » (174).

¹⁵ Pour plus de détails, voir l'article de Jeanne Garane.

¹⁶ Les communiqués radiophoniques sont mentionnés aux pages 11, 37, 38, 80, 81, 89, 93, 94, 109, 186, 187, 202, 226, 231 et 232.

Il fait nuit.
Une nuit noire.
Une nuit terriblement noire. (*La folie* 11)

Le rythme des mots, marqué par “la cadence irrégulière” (Ahihou 36), ainsi que leurs formes sur la page ressemblent à des cascades qui tombent avec frénésie et intensité. Et l’intensité du langage bugulien relève de ce rythme vivace :

Elle est accumulation extensive pour atteindre un sommet par le biais du langage. Cette accumulation extensive s’opère par une exagération qui finit toujours par davantage accélérer le rythme initial du langage. Elle crée l’hyperbole qui tend à susciter d’office, soit la compassion du lecteur dans le sens positif, soit son antipathie dans le sens négatif, à la suite de la narratrice ou du personnage locuteur. (Ahihou 41)

Tout se passe comme si la narratrice ou l’auteure avait trop de choses à dire en peu de temps et d’espace. La mort, déjà anticipée dès le titre du roman, ainsi que l’épigraphe¹⁷ mettent en scène une folie textuelle, une écriture détraquée qui produirait un langage autre, « celui de la rupture avec soi et avec le monde objectif. Elle [la folie] est systématisée par l’abandon des principes logiques et syntaxiques qui transforment la déraison en ‘dérision esthétique’ » (Tcheuyap 61). Le roman, manifestement, par sa forme insaisissable, mime le contenu du récit : la folie. Si ces procédés ont l’air de « surpasser » le thème et la forme, c’est parce qu’en fait le thème est bien plus grand que la figure de la folie, comme le précise Felman : « Cette esthétique de l’emphase, de l’éloquence et de la plénitude tend naturellement vers une sorte de délire verbal : vers l’excès de l’hyperbole. Mais l’auteur se défend d’avoir exagéré son dire : s’il a utilisé l’hyperbole, c’est parce que le sentiment lui-même (le thème) est hyperbolique, excède le pouvoir du langage » (177).

C’est ainsi que Bugul a utilisé le topos de la folie comme une sorte de catalyseur pour explorer, non seulement la psyché de son héroïne, mais aussi les paramètres socioculturels, politiques et historiques qui ont un impact souvent déplaisant sur la protagoniste ainsi que le milieu dans lequel l’auteure parle. En d’autres termes, l’adoption d’un faux moi a été finalement un moyen pour elle de faire face et d’assurer son auto-préservation, tout en dénonçant ce qui ravage son continent. Aussi bien la protagoniste, qui avait entrepris le tatouage de ses lèvres, que Bugul et, par extension, le continent africain devaient ainsi « mourir pour naître », comme la romancière le précise elle-même : « I was Ken Bugul without knowing it. I was in Ken Bugul’s skin, but people called me Mariétou Mbaye. I had lived and was done living. Becoming Ken Bugul was like a rebirth. I could then continue to live thereafter. Had I not become Ken Bugul, I would have ceased to exist » (« Interview » 319).

Pour conclure, la folie s’avère être dans le roman de Bugul un lieu commun auquel personne n’échappe, comme le précise la voix de la narratrice : « Les fous, c’est vous et moi. / Avec raison ou sans raison. / C’est ainsi » (*La folie* 179). En revanche, si tout le peuple est traité indistinctement comme des fous, qu’ils raisonnent ou qu’ils ne raisonnent pas, le choix de devenir fou ou folle et de pouvoir tout dénoncer constitue la seule issue possible étant donné que la mort les attend tous : « Un fou qui raisonnait ou qui ne

¹⁷ « Tout est fiction et imaginaire / Nous faisons les fous seulement / Pour nous amuser / Avec ou sans raison » (9).

raisonnait pas / Qui t'avait dit qu'il y avait une différence ? / Et les recenseurs ne faisaient que suivre les instructions : tuer tous les fous qui raisonnaient et tous les fous qui ne raisonnaient pas » (*La folie* 56-57). La folie se présente ainsi comme une métaphore des tourmentes des sociétés africaines, ayant été traitée tant au niveau thématique que structurel et symbolique, à travers différents procédés marqués par l'excès et le trop-plein. Et, puisque les fous sont finalement considérés comme des « opposant[s] », des « dissident[s] » accusés d'être « des ennemis du peuple, des ennemis du progrès, des ennemis de notre démocratie, des ennemis de la liberté, des ennemis du développement », « [d]es ennemis de notre Timonier », « [d]es jaloux », « [d]es envieux », « [d]es traîtres » (*La folie* 13), alors faudrait-il somme toute suivre l'impératif que Tahar Djaout nous avait légué avant son assassinat en 1993 :

Le silence c'est la mort,
Et toi, si tu parles tu meurs,
Si tu te tais, tu meurs.
Alors, dis et meurs. (Cité dans Mortimer 10)

Œuvres citées

- Ahihou, Christian. « Le règne du sémiotique : Fondement de la poéticité du langage romanesque chez Ken Bugul ». *Relief: Revue électronique de littérature française* 5.1 (2011) : 33-43. Électronique. 9 avril 2019.
- Bugul, Ken. « Entretien avec Ken Bugul ». Par Carine Bourget et Irène Assiba d'Almeida. *French Review* 77.2 (2003) : 352-63. Imprimé.
- . *La folie et la mort*. Paris : Présence africaine, 2000. Imprimé.
- . « Interview with Ken Bugul: A Panoramic View of Her Writings ». Par Jeanne-Sarah de Larquier. *Emerging Perspectives on Ken Bugul: From Alternative Choice to Oppositional Practices*. Éd. Ada Uzoamaka Azodo et Larquier. Trenton : Africa World P, 2009. 319-30. Imprimé.
- . « Ken Bugul ou l'écriture thérapeutique ». Par Bernard Magnier. *Notre librairie* 81 (1985) : 151-55. Imprimé.
- . « Ken Bugul : Quand 'La Folie et la Mort' nous guettent... ». Par Renée Mendy-Ongoundou. *Amina* 377 (2001) : 42. Électronique. 15 septembre 2017.
- . « La passion de la liberté : Entretien avec Ken Bugul ». Par Boniface Mongo-Mboussa. *Notre librairie : Revue des littératures du Sud* 142 (2000) : 104-06. Imprimé.
- Chesler, Phyllis. *Les femmes et la folie*. Trad. J.-P. Cottureau. Paris : Payot, 1975. Imprimé.
- Clément, Catherine B. « La coupable ». *La jeune née*. Clément et Hélène Cixous. Paris : 10/18, 1975. 7-113. Imprimé.
- Felman, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris : Seuil, 1978. Imprimé.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976. Imprimé.
- Garane, Jeanne. « From the Screen to the Page: Cinematic Intertextuality and Orality in Ken Bugul's *La folie et la mort* and *La pièce d'or* ». *Emerging Perspectives on Ken Bugul: From*

- Alternative Choice to Oppositional Practices*. Éd. Ada Uzoamaka Azodo et Jeanne-Sarah de Larquier. Trenton : Africa World P, 2009. 257-75. Imprimé.
- Israël, Lucien. *L'hystérique, le sexe et le médecin*. Paris : Masson, 1976. Imprimé.
- Jaccard, Roland. *La folie*. Paris : PUF, 1979. Imprimé.
- Joslin, Isaac. « *La folie et la mort de Ken Bugul : Pour un 'genre' de ciné-roman africain francophone* ». *Nouvelles études francophones* 28.1 (2013) :162-77. Imprimé.
- Kesteloot, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala, 2001. Imprimé.
- Lanouzière, Jacqueline. « *Hystérie et féminité* ». *Problématiques de l'hystérie*. Jacques André, Lanouzière et François Richard. Paris : Dunod, 1999. 123-206. Imprimé.
- Mortimer, Mildred. Introduction. *Maghrebian Mosaic: A literature in Transition*. Ed. Mortimer. Boulder : Rienner (2001). 1-10. Imprimé.
- Orlando, Valérie. *Of Suffocated Hearts and Tortured Souls: Seeking Subjecthood through Madness in Francophone Women's Writing of Africa and the Caribbean*. Oxford: Lexington, 2003. Imprimé.
- Sicard, Monique. « *La femme hystérique : Émergence d'une représentation* ». *Communication et langages* 127 (2001) : 35-49. Imprimé.
- Sullerot, Évelyne, dir. *Le fait féminin : Qu'est-ce qu'une femme ?* Paris : Fayard, 1978. Imprimé.
- Tcheuyap, Alexie. « *Folie et création romanesque en Afrique* ». *LittéRéalité* 11.1 (1999) : 55-69. Électronique. 20 novembre 2017.