

## **Poéticité du langage romanesque de Ken Bugul: *maternement*, mutilation et *mimesis***

**by Christian Ahihou**

Ken Bugul est le nom de plume de la romancière sénégallo-béninoise Mariétou Mbaye Biléoma, auteur de huit romans dont notamment *Le Baobab fou* et *Mes Hommes à moi*, le tout premier et le dernier en date. Généralement, dans ses romans, le personnage de jeune fille abandonnée à l'âge d'environ cinq ans par sa mère et qui, à l'âge adulte, essaie de raconter ses expériences de vie, est une psychologie de personnage très partagée chez ses narratrices.

Ce que j'appelle ici "poéticité du langage romanesque" chez elle est la nature poétique du langage littéraire que l'on retrouve dans ses romans où une sorte de maniement de la langue vise à faire valoir la beauté de ce qui s'énonce autant que les messages qui vont avec. Il se lit en effet, dans le roman bugulien, une tendance claire de l'auteur à faire de cette quête de beauté du langage qu'elle prête à ses personnages un pilier important de son art d'écrire. A l'analyse cependant, on en vient assez aisément à soupçonner dans la formation de ce langage romanesque la voix de l'enfant qui apprend encore à parler, mêlée à celle de l'adulte en proie à un fort délire puis ensuite à une mélancolie silencieuse. C'est pourquoi je parle d'une part de *maternement*, d'autre part de mutilation, puis enfin de fonctionnement de la *mimesis* pour déterminer les particularités de ce langage littéraire. Que faut-il néanmoins entendre par ces notions de *maternement*, de mutilation et de fonctionnement de la *mimesis* dans l'écriture du roman chez Ken Bugul?

Par définition, le *maternement* dans le langage romanesque bugulien est le retour permanent au commencement de la langue. C'est ce qui rappelle dans la parole de l'enfant ou de la personne adulte l'aube d'une langue qui s'énonce et s'étouffe en même temps sans jamais parvenir à maturité. Supprimant ou réduisant le caractère symbolique de la langue, il fait prédominer les émotions ou pulsions de la naissance de la langue chez l'individu qui parle. Son

effet final au niveau de la narration est la gestation de l'histoire suivie presque automatiquement de son autodestruction plutôt que de son achèvement. Il est histoire et non-histoire, sens et non-sens, langue et non-langue.

Par exemple, lors d'un entretien que j'ai eu avec Ken Bugul dans le cadre d'un travail de recherche toujours en cours, elle avait défini la langue comme: "une émotion [qui] vient du contact des émotions dans nos contacts avec la mère, parce qu'en fait la mère avec son bébé ne parle pas. Elle émet des sonorités" (Ahihou). Par ce don propre à toutes les mères qui savent s'y prendre en effet, un lien de pseudo-communication s'établit entre le bébé et la mère ou la figure parentale chargée de son éducation. L'établissement progressif de ce lien de contact n'est pas encore une forme de communication à part entière, mais la manifestation d'une série d'affections et d'émotions dont la mère comble d'abord le bébé et auxquelles celui-ci prend goût petit à petit en répondant lui aussi à son tour par l'imitation des mêmes formes d'affections et d'émotions. A ce niveau, on n'est encore sûr de l'acquisition d'aucun code de communication par le tout petit enfant. Au contraire, on est toujours au stade de naissance des premiers signes de l'assurance qu'une relation communicationnelle à proprement parler pourra bientôt s'établir. Le bébé entend juste des sonorités et s'efforce autant qu'il le peut de les répéter sans le moindre souci de sens: c'est le *maternement*. Un exemple de ce type de *maternement* chez Ken Bugul est la berceuse par laquelle s'ouvre le récit de son cinquième roman *De l'autre côté du regard* et sur le modèle duquel est écrit tout le roman.

*Ayo bébé,  
Bébé petit bébé  
Petit petit béyo  
Ayo bébé  
Pourquoi pleures-tu bébé?  
Ta mère est partie au Saloum  
Il y a trois cases au Saloum  
La quatrième est la cuisine  
La cuisine est celle du Roi  
Le roi est le roi du Saloum (13).*

La mère qui chante cette berceuse à l'enfant n'attend en retour aucune réponse précise de sa part. Elle ne lui dit rien en fait de transmission de message. Ce qu'elle fait à travers la berceuse, c'est de manifester tout au plus sa présence à cet enfant par ses émotions dont ce dernier n'a même pas encore conscience. Mais aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est justement par ces manifestations d'émotions de la mère que s'éveillent les émotions du petit enfant. Par cet exemple de la berceuse, il est alors juste de dire que l'enfant est toujours dans la douceur du commencement de la vie et que le *maternement* est lui aussi le signe du commencement de la langue maternelle chez Ken Bugul, ses narratrices et autres personnages de romans. L'enfant qui prend goût et se lance sans aucune volonté dans l'imitation de ce commencement de la langue adhère inconsciemment au pacte de construction de cette langue future (qui est déjà celle du roman bien entendu).

Par ailleurs, étant donné que le *maternement* n'est pas la langue, mais plutôt la suggestion d'une possibilité de langue naissante, il ne connaît donc ni structure ni superstructures, comme on peut bien s'en apercevoir dans la berceuse du roman *De l'autre côté du regard*. Son effet est d'éliminer ou de réduire considérablement le caractère symbolique de la langue qui impose que par convention, chaque signe linguistique soit sujet à dénotation et renvoie naturellement à une réalité bien précise. Il est juste la transmission ou la réalisation physique d'une émotion dans la voix. Il se manifeste par des vibrations sonores qui entament le discours mais échouent à l'achever faute de compétence suffisante pour sa pratique selon les rites et prescriptions de la société. En lui-même le *maternement* ne signifie pas. Il produit peut-être des signes, mais alors, des signes réduits à des signifiants sans signifiés ou à signifiés multiples. Quand le locuteur adulte y recourt, il se traduit par des sifflements dans la voix, ces sonorités dont parle Ken Bugul dans sa définition de la langue. Mais ce sont des sonorités qui n'ont pas vocation à faire sens. Au contraire, elles ont pour impact direct de réduire la portée significative du reste des ensembles dont elles font partie.

Par analogie, en dehors de sa particularité avec la naissance de la langue chez l'individu, le *maternement* évoque aussi l'esquisse de quelque chose qui n'a pas encore fini de prendre forme

mais dont on continue de nourrir l'espoir de la réalisation sous peu ou même plus tard. A ce titre, dans *Le Baobab fou*, toute la première partie "Pré-Histoire de Ken" est une phase de *maternement* dans le processus d'écriture de ce roman car elle est le merveilleux enfantement de la deuxième partie "Histoire de Ken". Ce n'est pas l'histoire mais le stade d'esquisse dans le processus de création littéraire où l'on sent se bercer une histoire en pleine gestation; on ignore néanmoins si cette histoire arrivera jamais à maturité, c'est-à-dire à prendre forme et à faire sens.

En général, quand il y a *maternement* dans la langue d'énonciation d'une histoire, l'effet immédiat qui en découle est la remise en cause de la logique de cette histoire. Ce qui se passe dans la création s'apparente alors au "déli de la dénégation" tel que l'énonce Julia Kristeva dans *Soleil noir: dépression et mélancolie*: "Le déli de la dénégation prive les signifiants langagiers de leurs fonctions de faire sens pour le sujet. Tout en ayant une signification en soi, ces signifiants sont ressentis comme *vides* par le sujet. Cela est dû au fait qu'ils ne *sont pas liés* aux traces sémiotiques" (63).

Le principe du déli de la dénégation traduit ainsi le fait qu'en fonction de l'environnement du signe dans le texte, le signe se décharge lui-même de sa disposition naturelle à faire sens. Certes, il garde en lui sa signification de base, mais cette signification manque d'efficacité dans le contexte où il se trouve. Le *maternement*, en particulier, prive la langue ou l'histoire de leur aptitude à faire sens en faisant prédominer les formes de la création artistique sur le fond. Par exemple, le recours au fabuleux dans l'histoire de Mom Dioum dans le quatrième roman de Ken Bugul *La Folie et la Mort* est ce qui retire cette histoire du domaine de la logique communicationnelle humaine. C'est la même chose pour la présence et le rôle du mythe de "l'écuelle du *Condorong*" dans l'histoire de son septième roman *La Pièce d'or* :

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

"L'écuelle du *Condorong*! L'écuelle du *Condorong*!

Voilà ce dont la dialectique avait oublié de nous parler.

L'écuelle du *Condorong*!

Nous avons eu tort de tuer les mythes.

L'écuelle du *Condorong!*  
 Je me souviens, je me souviens, je me souviens!  
 Oui, l'écuelle du *Condorong!*  
 C'est ça.  
 Les autres avaient trouvé l'écuelle du *Condorong*.  
 Et ils ont tué le *Condorong*.  
 Mais on ne peut pas tuer les mythes.  
 Le *Condorong* a été démystifié depuis les années soixante.  
 Mais son énergie est là, comme le peuple.  
 L'écuelle du *Condorong!*”  
 Moïse était surexcité. C'était comme s'il avait une vision. (289-90)

Dans cet exemple de *La Pièce d'or* on entend, à travers un monologue sourd et renfermé sur lui-même du personnage de Moïse, un sifflement fort de la voix qui ne s'énonce pas pour signifier mais pour nier ou réduire toute signification logique d'histoire à la langue: c'est le “déli de la dénégation” dû à l'effet de *maternement* dans la langue littéraire de son auteur. En plus, si toute l'histoire d'espoir de tout un peuple victime de sa propre léthargie dans la misère qui se trame dans le récit de tout le roman ne peut se terminer que dans la recherche d'une pièce d'or qui n'appartient qu'à l'univers mystérieux du mythe, c'est que cette histoire se dépouille elle-même de toute consistance du point de vue de la logique et c'est la langue qui en porte la lourde charge de *maternement*.

L'origine du *maternement* dans le langage romanesque bugulien se trouve dans le comblement par la narratrice elle-même du vide affectif déclenché et laissé en elle par le départ de la mère. Le *maternement* se manifeste dans la langue littéraire de son auteur par la résurgence des défauts de la langue causés par l'interruption de l'apprentissage de la langue de la mère à cause justement de cet abandon. C'est pourquoi il n'est pas la langue elle-même, encore moins la langue littéraire de Ken Bugul, mais tout ce qui se manifeste dans cette langue littéraire la naissance d'un code de communication oral ou écrit qui ne réussit jamais à s'accomplir. Toujours dans un

élan de prise de formes, il consiste à empêcher la langue ou ce qui est censé l'être de faire sens à cause de son échec à s'achever lui-même.

Mais le *maternement* ne se manifeste pas que du côté de la narration d'histoire qui ne réussit pas à se produire. C'est aussi une description tant sensationnelle que sensorielle de l'environnement ambiant de la narratrice bugulienne. C'est ce qu'exprime cet extrait d'une communication prononcée par Ken Bugul elle-même à une conférence organisée à l'Université de Floride en Février 2009 et dont je propose ici une traduction de l'anglais en français: "La première émotion que j'ai eue dans ma vie était l'environnement dans lequel je suis venue au monde: la lumière, le soleil, l'air, et l'odeur de ma mère, la présence de ma mère" ("What is a tongue? What is mother tongue? What are other tongues?"). Ainsi, la lumière, le soleil, l'air, l'odeur de la mère, et l'odeur de sa présence, sont-ils autant d'effets ou d'émotions qui la renvoient au commencement de la langue en elle. Leur transposition dans l'écrit représente aussi autant de techniques de réminiscence des sensations de cette époque première de son *maternement*, non seulement en compagnie de la mère, mais également avec l'environnement qui l'a vue naître. L'élément de la nature qui ne se laisse pas saisir, ou ne se laisse pas nommer dans le roman bugulien, est par conséquent une manifestation de *maternement* dû à l'environnement.

Deux figures clés de ce type de *maternement* tel qu'il est inscrit dans les textes de Ken Bugul sont les tentatives de peinture de la masse d'ombre et des formes voilées du marché Kermel dans le roman *Rue Félix-Faure*. Dans la langue toujours au stade de gestation, il n'y a pas de noms pour désigner pareils phénomènes. Notamment pour ces quatre formes voilées qui se multipliaient (266), c'était la nature ou la sensation de la nature dont la narratrice pouvait avoir et transcrire une perception mais pas le nom exact. Ainsi, le *maternement* de la langue, c'est le balbutiement, cette envie ou tentation de dire les noms des choses, c'est-à-dire de traduire les choses en langue sans y parvenir ou en échouant tout simplement dans l'émission des sonorités aux sens pleins de doutes. Il y a tentation dans la mesure où on sent le processus de nomination s'enclencher sans cependant jamais parvenir à s'achever. Quand des échecs de ce genre se produisent en série dans la narration, la parole devient une succession de résonances ou de sons qui ont tendance à

s'affaïsser les uns sur les autres: on dit alors qu'il y a mutilation, l'autre signe distinctif de la langue littéraire de Ken Bugul qui vient en second rang par rapport au *maternement*.

L'effet de mutilation dans la langue bugulienne prend lui aussi sa source de l'interruption de l'apprentissage de la langue chez la narratrice, petite fille abandonnée par sa mère, et/ou la mise en périphérie de l'individu dans la société, deux traits de personnalité très communs aux narratrices buguliennes. Le mutisme dans lequel la petite fille abandonnée se laisse alors aller entame l'altération du peu d'acquis antérieur au départ de la mère. Cependant, le symbole de la langue, non pas en tant que moyen de communication social, mais en tant qu'organe corporel de la narratrice est aussi à considérer ici. Réduit au silence, c'est-à-dire à l'inaction, cet organe phonatoire perd le mécanisme de son propre fonctionnement et s'abîme. Cette altération est également une forme de mutilation. Il y a alors fort à parier qu'une langue littéralement mutilée ne peut que proférer des paroles mutilées.

Evidemment, quand la jeune narratrice isolée réintègre la société il y a très peu de chance que ce qui s'était altéré entre-temps revienne automatiquement de lui-même. Du coup, l'altération cause des vides matérialisés par des sensations d'inachèvement dans le cours de la voix. Or, dans la succession des sons, ces vides ou silences créés par la dégradation de la langue donnent l'impression des culbutes de sons très souvent sans cohérence et c'est exactement ce à quoi on assiste dans la succession des effets de *maternement* dans le langage romanesque de Ken Bugul: une voix qui échoue à s'exprimer suivie d'une autre voix de la même nature. Cet enchaînement de sonorités offre alors un spectacle auriculaire des culbutes de sons où les mots se tombent dessus les uns les autres: c'est la mutilation de la langue bugulienne. Entre deux sonorités ou mots qui se mutilent, il y a le silence matérialisé par le vide. En ce qui concerne la parole, elle est désarticulée et manque de cohérence. La mutilation dans la langue littéraire de Ken Bugul prône ainsi un processus d'écriture qui se rapproche de la théorie de multilinguisme basée sur des bégaiements dans sa propre langue développée par Gilles Deleuze dans *Dialogues*. La marque apparente de ce processus est quant à elle le jeu des mots-objets dans la poésie moderne que décrit Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*.

Ces mots-objets sans liaison, parés de toute la violence de leur éclatement, dont la vibration purement mécanique touche étrangement le mot suivant mais s'éteint aussitôt, ces mots poétiques excluent les hommes: il n'y a pas d'humanisme poétique de la modernité: ce discours debout est un discours plein de terreur, c'est-à-dire qu'il met l'homme en liaison non pas avec les autres hommes, mais avec les images les plus inhumaines de la Nature; le ciel, l'enfer, le sacré, l'enfance, la folie, la matière pure, etc. (73-4).

Chaque mot se veut libre et c'est la coordination ou l'articulation manquée des phrases dans le texte qui fait les frais de ces libertés. En clair, les effets de mutilation dans le langage bugulien ont leur siège dans l'enchaînement des mots ou sons à travers lequel il se lit systématiquement un manque apparent de maîtrise des éléments du discours chez le locuteur-personnage de roman. Les cascades ou tourbillonnements de mots font que le flux de la parole ou des sons émis est un mélange hétérogène dans lequel le manque de cohérence est notoire. Le sens est non-sens et la phrase antiphrase. Tel que l'énonce Kristeva dans son recueil d'articles *Polylogue*:

Les mots arrivent, mais flous, ne voulant rien dire, pulsation plutôt que sens, et ce courant prend les seins, le sexe et toute la peau irisée [...]. Cet hétérogène est un corps parce qu'il est un *texte* [...]. Un corps, un texte, qui m'envoient des échos d'un territoire que j'ai perdu et que je cherche [...] Territoire de la mère" (177).

De la langue de la narratrice en tant qu'organe phonatoire mutilé, se propage la douleur de mutilation dans tout le reste du corps qui produit le texte, lui aussi mutilé en réponse aux mots qui le forment en se tombant dessus les uns les autres. Ainsi, c'est le corps mutilé de la narratrice qui crée le texte en se faisant présent en lui par la forme mutilée que lui assignent les mots. En résumé, le corps de la narratrice est le texte, alors que le texte est lui aussi la représentation du même corps, sans oublier qu'ils sont tous deux régis par un effet de mutilation qui justifie leurs prises de formes respectives. Dans la mutilation de la langue bugulienne, il s'entend en fait la douleur de formation de la langue. Par conséquent, la mutilation, c'est la violence faite sur les mots pour signifier plus qu'ils ne signifient en eux-mêmes. Un exemple réussi de mutilation s'avère être la pièce de théâtre "N'importe quoi", diffusée par la radio dans *La Folie et la Mort* et dont voici un extrait:

L'hypocrisie qui se dégage de cette politique d'aliénation c'est de chercher à briser les élans des uns et des autres dans la tentative que tout un chacun déploie pour vivre et survivre. Ne brisez pas les rêves des autres. Ne nous sclérosions pas mentalement.

Refusons de nous faire à travers les autres. Nous sommes. Les autres sont. C'est à la lumière que nous devons nous éclairer. Il faut se faire, se révéler à soi-même. Voilà le secret du rêve. (200-1)

Dans ce passage de la pièce enchâssée dans le récit du roman, il est intéressant d'analyser les différentes formes du discours de ce qui semble être la suite d'une réplique dans un dialogue. D'abord, il y a deux parties de formes différentes qui s'intercalent et où sont exposées certaines idées de l'auteur. Il s'agit notamment de la première et des cinq dernières phrases de la citation. Ensuite, il y a des interpellations sous forme d'injonctions, soit les phrases au milieu des deux autres groupes de phrases précédemment cités. Ces interpellations passent sans transition aucune de la deuxième personne à la première personne du pluriel. Il y a alors lieu de se demander qui est vraiment interpellé. C'est en fait un texte sans forme ou construit dans la désarticulation de la forme. Quant au fond, dans la succession des phrases de nature telle que "Nous sommes. Les autres sont [...] Il faut se faire, se révéler à soi-même," quel est exactement le sens des mots dans ce qui ne s'apparente visiblement qu'à une parodie de la conjugaison du verbe être au présent de l'indicatif? Si déjà nous sommes et que les autres sont pourquoi faut-il encore se faire et se révéler à soi-même? C'est à croire que nous devons continuer à nous chercher ou à nous connaître nous-mêmes alors que nous nous connaissons déjà. A moins d'être une répétition contradictoire, ou une entreprise absurde parce que dénuée de sens, la dernière phrase est une destruction du sens logique des deux premières. Evidemment, s'il faut se faire et se révéler à soi-même, c'est que nous ne sommes pas encore, et les autres non plus ne sont pas. Cependant, il faut être avisé de la logique de mutilation de la langue dans le roman bugulien pour savoir que le sens de ces phrases ne se trouve pas dans les mots, mais dans le bégaiement des acteurs (par allusion à Deleuze) ou dans le bruissement des mots (en référence à la citation de Barthes).

On dira alors à la suite de Kristeva dans *Polylogue* qu'"au lieu d'être des limites supérieures de l'énonciation, la phrase-le sens-la signification sont ici des limites inférieures" (181). Ce sont, en fait des mots ou phrases qui se heurtent les uns aux autres pour donner un sens au second degré à la

phrase ou au texte sans continuer à signifier par eux-mêmes. Dans ce sens au second degré se trouve incarné l'effet de mutilation de la langue bugulienne. En clair, la mutilation dans cette langue de littérature consiste à anéantir la portée lisible du texte pour le rendre *scriptible* au sens où Barthes emploie ce terme dans *S/Z*. Ainsi, le lecteur n'entre plus dans l'univers des mots ni des phrases par des sens figés, mais par les multiples connotations possibles qu'ils lui suggèrent.

Somme toute, le langage poétique bugulien bâti sur les effets de *maternement* et de mutilation de la langue d'écriture de l'auteur offre un champ de friction et de désarticulation du langage humain ordinaire. C'est un langage de délire mais aussi un langage de silence selon les cas en considération. Or, dans ce que j'appelle le langage humain ordinaire, il est d'usage que le sens et la logique sont des objectifs de premier ordre. C'est de cela que se déduit d'ailleurs le caractère symbolique de la langue. Mais c'est justement dans le bouleversement de cet ordre premier du sens dans le langage que se définit la poéticité du langage assis sur les manifestations de *maternement* et de mutilation dans les romans de Ken Bugul.

Ce n'est cependant pas là une raison de croire que le langage poétique chez Ken Bugul est dépourvu de sens alors que le langage en général est censé en être pourvu. Ils sont tous deux pourvus de sens et de forme avec la seule, mais très capitale nuance qu'il y a un dérangement de l'ordre des valeurs vis-à-vis du fond et de la forme. C'est à vrai dire ce qui rapproche le langage romanesque bugulien de la description du langage poétique faite par Kristeva dans son article: "D'une identité à l'autre" dans *Polylogue*. Pour cette dernière en effet : "[...] l'opération prédicative thétique et ses corrélats (l'objet signifié et l'égo transcendantal), tout en étant valables pour l'économie signifiante du langage poétique, n'en sont qu'une *limite*: constitutive, certes, mais non englobante" (157-58).

La vérité du signe dans le langage poétique est plurielle et il n'y a plus de vérité qui s'impose comme seule, unique puis transcendantale dans le texte. Au contraire, si les signifiants restent les mêmes, les signifiés s'émiettent quant à eux et offrent au lecteur une diversité de sens. Concrètement, ce qui se passe avec le langage poétique au niveau du signe, en l'occurrence dans le roman bugulien, c'est ce que Kristeva a encore appelé l'effraction du thétique, la "mimesis,"

dans *La révolution du langage poétique – L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*.  
 Qu'est-ce que donc la "mimesis" et comment fonctionne-t-elle dans le texte littéraire?

La *mimesis* serait précisément la construction d'un objet non pas vrai mais *vraisemblable* dans la mesure où il est posé comme tel [...]. Mais ni vrai ni faux, cet objet vraisemblable, par son statut même, fait porter le doute sur l'absolu de la coupure instauratrice de vérité [...]. La *mimesis* et le langage poétique ne renient donc pas le thétique: mais ils traversent sa vérité (signification, dénotation) pour en dire la "vérité" (57-61).

Par l'effet de la *mimesis*, c'est-à-dire de la vraisemblance et non plus de la vérité absolue, il y a effraction du thétique. Le signe tout en étant le même ne peut plus cependant être limité à un sens unique. Chacun peut en faire sa thèse mais ne peut plus en imposer le sens car ce dernier est désormais pluriel. On dira alors que le sens en lui-même n'est plus; il ne semble plutôt qu'être car tout est vraisemblance. L'effet de la *mimesis*, c'est donc la mise à mort du caractère symbolique de la langue, en l'occurrence celui de la langue littéraire, en vue de l'installation de cette dernière dans le règne de la possibilité ou de la relativité des sens. L'artiste, en ce qui le concerne, se joue de cette possibilité de mise en thème du signe ouvert à diverses interprétations pour procéder à sa création. En poésie, le langage continue certes de faire sens; mais le sens se fait à la limite du mirage. Il ne se forme plus pleinement, mais s'inscrit dans la logique d'une fuite permanente. Plein de connotations en effet, le langage poétique construit sur le modèle de la *mimesis* n'admet plus de dénotation à moins qu'il ne s'agisse que de subjectivités, et par conséquent de subjectivités plurielles.

Ainsi fonctionne aussi le langage littéraire bâti sur les modèles de *maternement* et de mutilation dans les romans de Ken Bugul. Il n'y a pas d'élimination de sens, mais des émiettements du seul et même sens qui s'entend et se dénote de diverses manières. La forte cohabitation du symbolique et du sémiotique dans ce langage poétique fait de lui en fin de compte un langage de possibilités, soit un langage de vraisemblance dans lequel le vrai et le faux se tutoient pour des besoins d'esthétique et de style. Il y a toujours du sens quand bien même c'est en forte cohabitation avec le non-sens.

Dans *La Folie et la Mort* par exemple, la métaphore très populaire et à la limite de l'énoncé biblique de "je veux me tuer pour renaître" (28) prononcée par le personnage de Mom Dioum et qui est aussi le nœud des intrigues de ce roman est une parfaite illustration du fonctionnement de la *mimesis* dans le langage poétique bugulien. Pour Fatou Ngouye, l'autre protagoniste interlocutrice de Mom Dioum, cela signifie que sa copine qui s'était enfuie dans la nuit noire après lui avoir confié son secret allait littéralement se suicider. Or, Mom Dioum ne l'entendait pas elle-même de la sorte. Toutes deux avaient pourtant raison de comprendre ce qu'elles avaient chacune compris de ce seul et même propos car c'est de la sorte que fonctionne la *mimesis*: la vérité unique est mise à mal pour que règne la pluralité des sens.

Même pour le lecteur externe, c'est-à-dire n'importe quelle personne qui lit ce roman, il est difficile de dégager avec exactitude un sens fixe qui ferait l'unanimité sur ce que voulait dire Mom Dioum. Quand bien même cette dernière finit effectivement par trouver la mort dans le cours du récit, sa mort relève plutôt d'un autre concours de circonstances que de la conséquence directe de sa confession à Fatou Ngouye. D'ailleurs, elle n'a jamais pu renaître à la suite de cette mort comme s'en doutait si bien sa copine. D'aucuns diront cependant que la renaissance dont il était question dans ses propos est la prise de conscience du lecteur lambda à la suite de son acte de lecture. C'est en effet Mom Dioum qui se serait ainsi réincarnée en ce lecteur. Mais ceci ne restera à jamais qu'une interprétation parmi tant d'autres et donc une thèse que ne partageront pas forcément d'autres lecteurs.

Le langage romanesque de Ken Bugul à ce niveau est juste poétique et cette poésie repose sur la *mimesis*. Il véhicule sans doute une vérité et un mensonge; mais c'est chacun qui y va avec sa vérité et son mensonge car, cette vérité, c'est le vraisemblable et ce mensonge, c'est aussi le vraisemblable. Il vaut mieux alors ne l'admettre que sous son seul aspect de poésie, c'est-à-dire cette sorte de langage littéraire qui s'assoit beaucoup plus, sinon exclusivement dans nombre de cas, sur sa forme que sur son fond. C'est en vérité un langage essentiellement mû par la recherche des effets de beauté ou de charme qu'il produit.

Dans le roman bugulien, la quête de la beauté du langage se passe alors à deux niveaux qui se suivent sans pour autant trop se ressembler. Le premier niveau est fait de la combinaison des signes distinctifs de *maternement* et de mutilation qui font les effets de sonorités ou de sifflements de la langue littéraire de l'auteur. Quant au deuxième niveau, c'est la *mimesis* qui est l'effet de vraisemblance qu'introduisent dans le message les effets de *maternement* et de mutilation de la même langue littéraire.

## UNIVERSITY OF FLORIDA

### Références

- Ahihou, Christian. "Entretien avec Ken Bugul". 2009. TS.
- Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- , *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1953.
- , *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- Deleuze, Gilles. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.
- Ken Bugul. "What is a tongue? What is mother tongue? What are other tongues?" 2009. TP. Communication faite par Ken Bugul à la conférence: "African Creative Expressions: Mother Tongue and Other Tongues" organisée à l'Université de Floride les 27 et 28 février 2009.
- , *La Pièce d'or*. Paris: Ubu, 2006.
- , *Rue Félix-Faure*. Paris: Hoëbeke, 2005.
- , *De l'autre côté du regard*. Paris: Le Serpent à plumes, 2004.
- , *La Folie et la Mort*. Paris: Présence Africaine, 2000.
- , *Le Baobab fou*. Dakar: Nouvelles Editions Africaines, 1983.
- Kristeva, Julia. *Soleil noir: dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987.
- , *Polylogue*. Paris: Seuil, 1977.
- , *La révolution du langage poétique - L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.