



HAL
open science

L'aventure du corps féminin dans *La Folie et la mort de Ken Bugul*: hybridation corporelle, “décorporisation” ou jeu du fantastique

Tite Lattro

► **To cite this version:**

Tite Lattro. L'aventure du corps féminin dans *La Folie et la mort de Ken Bugul*: hybridation corporelle, “décorporisation” ou jeu du fantastique. *Loxias*, 2012, Doctoriales IX, 38. hal-04529276

HAL Id: hal-04529276

<https://hal.science/hal-04529276v1>

Submitted on 5 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



L'aventure du corps féminin dans *La Folie et la mort* de Ken Bugul : hybridation corporelle, "décorporisation" ou jeu du fantastique

Tite Lattro

Résumé

Le corps de la femme et sa discursivité textuelle dans *La Folie et la mort* de Ken Bugul offre une possibilité d'interprétation du fantastique littéraire. Par le jeu du discours, de la représentation ou des pratiques sociales, ce corps devient dans le texte bien davantage que la somme des parties anatomiques qui le composent pour véhiculer une sémiotique corporelle qui appelle un déchiffrement permanent. Ainsi, dépassant la conception réaliste qui voit dans le corps humain uniquement un élément de l'ordre biologique répondant de la loi naturelle et reproductive, la romancière sénégalaise en fait plutôt un espace qui transpose le récit de son ancrage réel à un inconnu merveilleux. Corps reconfiguré, corps étrange, corps du paraître, le corps de la femme dans ce roman de Bugul se situe à la frontière d'un hyperréalisme dont la mise en forme dévoile une nouvelle féminité ou un nouvel Être féminin au double plan social et psychanalytique. L'écriture et la lecture du corps deviennent un moyen pour passer du paradigme du réalisme à celui du fantastique.

Mots-clés

Bugul (Ken), corps féminin, écriture fantastique, décorporisation, roman africain

Période contemporaine

Sénégal

En 2000, les Éditions Présence Africaine publie *La Folie et la mort*¹ et font découvrir au public une autre facette de Ken Bugul, romancière sénégalaise. Roman de rupture au titre étrange et inquiétant, *La Folie et la mort* signe un nouvel ordre dans la ligne esthétique et scripturale de l'écrivaine. En effet, depuis *Le Baobab fou* (1982) jusqu'à *Riwan ou le chemin de sable* (1999), dix-sept années se sont écoulées que l'auteure s'est illustrée comme une écrivaine du moi, du « *self story* ». *La Folie et la mort* bouleverse cet acquis (du point de vue de la critique) et relance le débat sur la particularité de l'écriture romanesque de Ken Bugul.

Travestissant les codes du picaresque² et du chevaleresque, ce roman décrit/décrit un monde ubuesque, indescriptible, inénarrable, où l'aventure incongrue des héros névrotiques et tragiques découvre un espace-temps du vide, de

¹ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, Paris, Présence Africaine, 2000, 235 p.

² Le roman picaresque participe du récit d'aventures et du roman de formation. Le héros, jeune aventurier naïf, lutte contre la sévérité d'un monde pervers et misérable. Symbole de l'éternel errant, il court les routes, devient domestique, voleur, mendiant, passe d'un maître à un autre. La narration à caractère rétrospectif consiste en une succession d'aventures et de mésaventures.

la vidange, aux tendances postmodernes ; un monde analysable comme une allégorie des sociétés africaines “zombifiées”, anomiques, vampiriques, liberticides...

Parmi les nombreuses pistes de lecture que suscite ce roman, l'on questionne la construction, la mise en relation et en espace-temps du corps des personnages sous le prisme du fantastique. Le fantastique sera abordé ici non seulement en tant que genre typé, mais aussi en tant que principe régulateur et structurant de la composition des instances romanesques. Dans ce sens, l'on s'appuiera sur les vagues d'hésitation suggérées par Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*³.

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès que l'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. Aussi ce concept de fantastique se définit-il par rapport à ceux de réel et d'imaginaire⁴.

Cette approche (qui semble s'entendre seulement du point de vue du lecteur) peut se renforcer par la conception d'autres théoriciens comme Bozzeto et Roger Caillois pour qui le texte n'est réellement fantastique que dans sa capacité à mettre en scène un jeu d'opposition entre rationnel et irrationnel. Une énigme est posée dans le texte (énoncé d'un fait anormal, curieux). Le travail de l'écrivain consiste alors, même dans un pur simulacre, à trouver une sorte d'équilibre entre les données de rationalisation de l'énigme et les données menant *a contrario* à une appréhension irrationnelle de cette dernière.

Ce dernier postulat permet de prendre « en compte la textualité dans son ensemble et non simplement le point de vue du lecteur, fût-il implicite, qui sous-tendait la position de Todorov⁵ ». C'est bien cette exploitation littéraire fondée sur l'irruption du surnaturel dans la réalité et le sentiment du lecteur que l'on tente de justifier dans *La Folie et la mort*. Notre hypothèse est l'inscription du corps féminin et sa représentation dans les ornières d'une corporéité fantastique qui, chez Bugul, se ressent dans la monstration et la déconstruction des corps de ses personnages.

L'analyse part du postulat que *La Folie et la mort* offre un champ fertile à la lecture du corps fantastique. Ce roman tient beaucoup plus du fantastique que du réel, un fantastique dont le traitement révèle les modalités d'une énonciation articulée sur un ailleurs imaginaire. Il intègre avec frénésie un vocabulaire lié au fantastique et à l'incertitude autorisant la lecture d'un corps romanesque inspiré de

³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1970.

⁴ On lira aussi avec profit Guy de Maupassant, « Le fantastique », *Le Gaulois*, n°7, 1883. Pour lui, l'écriture fantastique occupe le temps de l'indécision, de l'effarement face à l'irruption du surnaturel dans la réalité. Elle fait pénétrer le doute dans l'esprit du lecteur qui prend pied dans un monde décontextualisé et déréalisé.

⁵ Roger Bozzetto, *Territoire des fantastiques*, Aix-en-Provence, PUP, 1992, p. 215.

l'imaginaire collectif, un corps qu'on peut ancrer difficilement dans le réel. Le texte devient un univers de « l'impossible et pourtant là », pour reprendre une expression de Charles Nodier.

Il s'agit de lire le récit de Bugul comme un lieu transfiguré où la romancière fait éclater les frontières du corps réel ou conventionnel, du rationnellement possible pour atteindre un corps qui hésite entre légende et réalité sociale.

Niée dans son corps, niée dans sa féminité

Dans *La Folie et la mort* la description du corps met en éveil les sens du lecteur. Les descriptions semblent le reflet d'une sorte de caméra dénaturant d'où proviennent les différentes images du corps féminin. Ce roman actualise un discours de l'éclatement des frontières sans qu'on puisse jamais dire où il se situe véritablement entre réel et chimère, chose vue et donnée impossible. Ce doute constant résultant d'une sorte d'indécision de perception débouche sur une suspension des certitudes du lecteur ainsi qu'un sentiment d'angoisse qu'on articule au discours fantastique. Très souvent, ce sont les organes sexuels qui supportent cet évidemment continu. Dans ce qui se lit comme une mise à mort sociale de la féminité (déféminisation du corps), on décèle aussi l'inscription d'un corps féérique hors des limites du biologique. Notre lecture du corps fantastique chez Ken Bugul peut tirer profit de cette "déféminisation", résultant elle-même, d'une réécriture de corps mythiques présents dans l'imaginaire collectif africain ; un corps qui échappe, de ce fait, au réel immédiat ou aux certitudes de la chose connue.

Mom Dioum, l'héroïne, s'identifie à sa lèvre pendant sur sa poitrine, Fatou Ngouye, son amie, est réduite à son ventre étrange qui se dilate sous les yeux du lecteur. Dans les deux cas, il semble que Bugul veuille mettre en œuvre un corps féminin impossible, un corps qui interpelle et qui met en crise nos perceptions et visions du corps de la femme.

Le corps sexuel n'est pas seulement dynamité dans le récit. Il atteint un niveau que la raison ne peut plus expliquer et que le récit tente toutefois (désespérément) de présenter comme vraisemblable. Sinon comment expliquer les proportions étranges des lèvres de Mom Dioum, « comment [le corps de Fatou Ngouye] peut-il brûler pendant des heures [sans tomber]⁶ ? ». À l'évidence, la narration baigne dans un merveilleux hyperbolique⁷. Les parties corporelles décrites témoignent d'un surnaturel outrancier dont les unités de mesure dépassent de loin celles connues et admises. L'on est en plein dans « le degré zéro » de l'écriture fantastique, c'est-à-dire ce que Nodier appelle « l'impossible et pourtant là ». Loin de résoudre l'énigme de la représentation, cette démarche l'accroît et la rend encore plus inquiétante

⁶ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 170.

⁷ Selon la typologie élaborée par Todorov, l'esthétique fantastique se décline en un pluriel thématique et sémantique : *fantastique étrange*, *fantastique merveilleux*, *fantastique hyperbolique*. Chacune de ces catégories a sa propre logique.

puisque dans sa finalité elle brouille les pistes de référentialisation et d'interprétation logique. On parle d'une corporalité qui s'éprouve et s'arrache au corps social.

Dans sa fonctionnalité, ce corps sexuel devient un prétexte pour formater un corps fantastique, un corps situé dans « un jeu d'illusion où le corps est bien un miroir aux alouettes⁸ ». Dans ce sens, le défilé des jeunes filles employés comme mirages évoqué à la page 216 garde certes les traits d'un discours érotisé, mais il traduit aussi un corps que l'on arrache au social pour le convertir en objet surnaturel : « Quand vous allez derrière les rochers et que vous réapparaissiez, c'est comme si vous étiez des êtres surnaturels sortis de la mer⁹. » Cette mise en scène dévoile une double appartenance (sociale et surnaturelle) par laquelle le corps bugulien conditionne notre perception du réel et s'inscrit dans un jeu d'hésitation entre raison et surnature.

Illusion des sens ou dépassement des limites du possible, *La Folie et la mort* alterne constamment les niveaux réaliste et fantastique et fait baigner le récit dans un régime paradoxal où l'impossible devient probable. Nécessairement, une telle démarche enferme le lecteur dans un sentiment de doute et d'effarement qu'on peut rapprocher des vagues *d'hésitation* dont parle Todorov. Dans tous les cas, l'auteure semble tout donner pour convaincre du caractère réel ou réalisable des tableaux qu'elle dessine comme si pour elle, « tout était possible. Dieu l'a dit : là où votre imagination va je l'ai dépassée¹⁰ ». En définitive, la romancière ne s'identifie-t-elle pas à ce « Dieu de l'impossible » dans la mesure où elle peut faire d'un corps réel « une statue surréaliste » d'où sort « un rire infini [...] qui semblait sortir de son ventre qui l'encerclait comme une étreinte¹¹ » ?

Le positionnement du corps féminin chez Bugul s'explique par une restylisation de contes africains qui fait que ce corps passe d'un visible social à un visible imaginaire, surnaturel. L'on parle d'un corps qui dévie du réel vers l'in vraisemblable :

Le corps féminin conduit ainsi vers une narrativité qui change de paradigme passant du réalisme au fantastique le plus débridé. Un tel virage a un impact sur le pacte de lecture qui ne reste plus dans le sillon tracé par une corporéité féminine aux articulations simplement féministes¹².

Ce balancement de tons provoque une dynamique du corps allant du réel à l'irréel, de l'historique au légendaire selon une logique reposant sur un projet de configuration d'une identité singulière par laquelle on tente d'expliquer l'être au monde du corps féminin. Bugul déconstruit le corps social et reconstruit un corps

⁸ Adama Coulibaly, « Les paradoxes de l'écriture du corps féminin chez Ken Bugul : Le cas de *Le Baobab fou* et *La Folie et la mort* », *Dialogues francophones*, n°16, 2010, p. 178.

⁹ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 216.

¹⁰ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 130.

¹¹ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, pp. 169-170.

¹² Adama Coulibaly, « Les paradoxes de l'écriture du corps féminin chez Ken Bugul », p. 185.

spécifique artificiel qui franchit le pas pour se placer au point de choc entre rationnel et irrationnel. Adama Coulibaly parle d'une « corporéité féminine paradoxale¹³ ».

Le corps sexuel chez Bugul se présente comme un corps éclaté à l'échelle de tout le texte. Au niveau figuratif, ce corps, établi sur la base d'une caricature motivée, allie bien l'artifice au corps. Par exemple, dans le roman, « il y a des femmes de toutes les couleurs. Des femmes vertes, jaunes, rouges, violettes [...] et même des femmes roses¹⁴. » Selon Adama Coulibaly, cette précision du jeu chromatique peut s'analyser comme un premier niveau de l'artificialité du corps de la femme dans le roman. En dépassant la suggestion érotique ou le jeu de coquetterie pressentie dans cette expression, on peut y lire un pourrissement de la réalité ou, à tout le moins, un écart par rapport au convenu.

Cet écart par rapport à la norme situe le point d'inscription d'un style, d'une mise en discours personnel de la corporéité féminine où se mêlent des enjeux subjectifs de perception et de sensorialité mais aussi de culture¹⁵.

Cette hypersubjectivité dit bien l'éclatement des frontières auxquels est soumis les corps de Mom Dioum, Fatou Ngouye ou même celui de la célèbre tatoueuse. L'affirmation est que dans le roman le corps féminin corrompt constamment les lois du réel sociétal. Il s'articule sur une dynamique de l'impossible devenu probable. La déréalisation de ce corps romanesque est poussée à tel point que le jeu de vraisemblance qui détermine, en principe, toute écriture romanesque s'en trouve sérieusement affecté. Le narrateur décrit des phénomènes corporels dont il admet qu'ils sont incroyables, dans le même temps que le pacte de lecture tente de leur donner une dimension réelle. Il en résulte une narration de l'impossible, un discours sur ce qui ne peut être mais qui est toutefois matérialiser sous les yeux du lecteur. Cette interaction entre explication rationnelle et interprétation surnaturelle des corps décrits, met en crise les frontières entre le perçu et l'impossible ainsi que la pertinence de notre regard sur le monde qui nous entoure.

Cette hésitation par rapport au réel est accentuée par la folie des personnages et les rêves qui ponctuent le récit.

Entre folie et rêve : le temps de l'hésitation

La trame de *La Folie et la mort* est polarisée sur la psychologie des personnages. Les héros sont alternativement tiraillés entre le doute et la certitude, la peur et l'assurance. Et le discours du corps a ainsi pour fonction de dévoiler la crise intérieure des personnages. Jusqu'à la fin du roman, Mom Dioum, par exemple, ne paraît pas franchement décidée entre les choix de la folie ou de la mort. Comme l'âne de Buridan, les protagonistes luttent intérieurement pour savoir s'il convient de s'accommoder du « système » et vivre malhonnêtement ou le combattre et mourir

¹³ Adama Coulibaly, « Les paradoxes de l'écriture du corps féminin chez Ken Bugul », p. 175.

¹⁴ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 153.

¹⁵ Adama Coulibaly, « Les paradoxes de l'écriture du corps féminin chez Ken Bugul », p. 181.

glorieusement. Et le récit devient de façon globale le lieu d'un conflit psychologique. D'ailleurs, « Gör le spécialiste de la folie [pense que Mom Dioum] ne pouvait plus jouir de ses sens » Aussi est-elle désormais considérée comme une folle et désignée « Mom Dioum la vraie folle¹⁶ ».

Une telle situation est encore plus angoissante pour le lecteur qui s'enfoncé davantage dans l'hésitation puisqu'il lui est difficile (pour ne pas dire impossible) de savoir dans quelle mesure l'instabilité du personnage affecte et modifie sa perception du réel. On serait tenté de croire que c'est l'esprit en délire de Mom Dioum qui projette des images de ses terreurs et de ses angoisses. Par exemple, comment déterminer avec exactitude si le génie-cannibale qui poursuit l'héroïne à la page 126 relève d'une illusion de ses sens, du produit de son imagination ou encore si ce spectacle a bien eu lieu dans le temps réel. De même on ne saurait jamais comment la vieille du tamarinier, qui révèle à Mom la vérité sur la nature trouble de son mari, est apparue devant elle, d'où elle sort, comment elle disparaît aussi mystérieusement (après lui avoir donné les objets magiques pour échapper au monstre), ou encore – question fondamentale –, si cette vieille est réellement apparue à Mom Dioum.

Ces moments d'incertitude et d'indécision installent le lecteur dans une telle confusion qu'on dirait que sa perception elle-même s'en trouve perturbée. Qui plus est, quand les personnages paraissent lucides, les nombreux rêves qui ponctuent le récit font que le lecteur perd à nouveau pied. Les pages 137 à 166 sont entièrement consacrées à la relation d'un rêve de Mom Dioum. Rêve et réalité se côtoient si intimement dans ce récit que parfois il semble impossible de les délimiter. Voici un exemple de cette démarche. Yaw, un des personnages, est lancé sur la scène du texte à travers un rêve de Mom Dioum. D'abord personnage onirique, Yaw sort étrangement du rêve et 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. La phrase-seuil et la clause de ce récit onirique sont édifiantes à cet égard :

Mom Dioum rêvait que très loin de là où elle se trouvait [...] Yaw, un jeune homme, se promenait dans les collines de son merveilleux village. (137)
Pour Yaw, une nouvelle et dernière vie venait de commencer quand le rêve de Mom Dioum venait de se terminer (166)

Cette écriture du rêve témoigne des frontières fluctuantes du réel. Entre rêve et folie, les personnages et même les lecteurs indécis, ne savent plus, perdent « pied comme dans une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochant brusquement au réel pour s'enfoncer tout aussitôt, et de se débattre de nouveau dans une confusion pénible¹⁷ ». Au niveau de la perception et de l'interprétation, il en résulte un malaise qu'on pourrait ranger dans le paradigme du fantastique.

¹⁶ Cette appellation est évoquée itérativement dans le roman. On rencontre dans le texte plus de cinq occurrences, notamment aux pages 134 et 135.

¹⁷ Guy de Maupassant, « Le fantastique », *Le Gaulois*, n°7, 1883.

Un corps instable et inclassable

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 échevelé¹⁸ ». Un réaménagement de ce style dans *La Folie et la mort* dévoile des corps évidés et inquiétants résidant dans un « jeu d'artifice » qui éprouve bien les limites du possible et met en crise nos modes d'appréhension du réel ainsi que notre perception du monde. Le vocabulaire descriptif se réduit essentiellement au mystérieux, au déguisement fabuleux ; reposant sur une stylistique de l'hyperbolisation et une forte isotopie de la perception propre aux représentations fantastiques. En effet, dans le roman l'imagination qui est bien souvent éprouvée jusqu'à son comble, tombe facilement dans l'hallucination au point de contredire ou de quitter le réel. On a, par exemple, le corps d'illusion de l'homme beau et affable, le corps monstrueux de Mom Dioum, ou le corps marqué et éclaté de Fatou Ngouye. On y ajouterait le corps gigantesque et carnavalesque de la tatoueuse. Ces personnages sont essentiels. L'exploitation de leur corporalité offre un traitement narratif et discursif important qui les inscrit dans une sorte de confusion et un malaise interprétatif qu'on pourrait lier au paradigme fantastique.

Le traitement des corps s'inscrit dans une dynamique régressive imprimant aux personnages un itinéraire qui s'érode du beau vers le laid jusqu'à atteindre l'extrême où le corps se dé-compose, se déréalise et plonge directement dans une ambiance merveilleuse, dans un espace-temps hors du possible. Le corps de Fatou Ngouye livre un exemple parfait de ce cheminement. Joviale et bavarde au début du roman, elle devient progressivement une identité muette et effacée, une « masse inerte, sans volonté, abandonnée, brisée¹⁹ ». Sa décorporisation atteint son paroxysme avec sa consommation et la conversion de son corps social en un corps mythique, fantastique :

En quelques secondes [Fatou Ngouye] devint un brasier. Son ventre lui aussi en quelques secondes avait pris des proportions énormes. C'était comme si sa peau se tendait à l'éclatement. Fatou Ngouye n'avait pas bougé et pourtant elle brûlait comme une paille [...] son corps était devenu comme une statue²⁰.

À la suite de son autodafé, elle se transforme en « une statue de cuivre fondu ou d'argile desséché²¹ ». À partir de ce moment, le récit du corps du personnage plonge dans le fantastique. Son corps, devenu statue, téléporte le lecteur dans un autre monde, ou peut-être un autre réel plus profond qui laisse le lecteur dubitatif ; indécis face à la force d'une évidence : celle de l'impossible devenu présent. On parle d'un

¹⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, [1965], Paris, Gallimard, « Tel », 1970, p. 34. Traduit du russe par André Robel.

¹⁹ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 67.

²⁰ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 110.

²¹ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 170.

corps qui se désocialise, perd « son ancrage dans l'espace réel du roman²² » et s'investit d'une portée magique pour devenir une sorte de corps de légende.

Dans ce tableau déréalisant (consumation de Fatou Ngouye), l'œil du narrateur s'arrête sur le ventre étrange et dynamique du personnage. Le fait est qu'après sa défloration brutale par un policier qui s'enfuit aussitôt, elle est violée à nouveau et mise enceinte par un prêtre, qui la renvoie dans "le monde" avec une grossesse inavouable. Ces interrogations du narrateur ramènent à cette lecture :

Une grossesse maintenant. Comment retourner au village ? [...] Comment expliquer sa grossesse ? C'était quoi une grossesse ? Allait-elle avoir un enfant ? Qui était son père ? Dieu ? Non ! Il en avait déjà un. Disait-on ! Qui alors ?²³

Pendant qu'elle brûlait, son ventre, fruit de son "péché", prenait progressivement du volume. La narration décrit un « ventre qui se dilatait de plus en plus [pour atteindre une telle démesure] qu'on avait l'impression que quelque chose de terrible allait en sortir²⁴. L'écriture de cette corporéité spécifique inscrit le texte dans les ornières de l'écriture fantastique. Le lecteur se situe difficilement entre tentative de rationalisation et la force d'une perception irrationnelle (une grossesse brûlée qui se dilate) qui veut s'imposer comme fait avéré. Le fantastique s'installe précisément dans ce moment d'inconfort dans lequel se situe le lecteur face à ce spectacle « impossible et pourtant présent ». De fait, au-delà du doute ou de l'indécision de perception du lecteur (le lecteur étant amené à s'interroger sur les possibilités d'existence d'un tel phénomène), ce ventre dynamique suscite un sentiment de terreur qui avoue son tribu fantastique. L'épouvante qui émane de cette « invraisemblance » est liée à une sorte de malédiction dont le peuple se croit frappé pour avoir conduit injustement cette femme enceinte au « bûcher ».

Ce ventre traduit aussi l'image d'un corps instable et hyperbolisé qui s'apparente aux portraits de géants que Todorov définit comme un trait de l'écriture fantastique.

Ainsi, le fantastique dans *La Folie et la mort* se décline en effet de gigantisme qui atteint sa pleine mesure avec la tatoueuse, gardienne du tatouage et de son application (en tant que rite initiatique). C'est "l'accoucheuse" qui fait naître Mom Dioum à sa nouvelle identité : « la tatouée », comme on l'appelle désormais. Dans une certaine mesure, on dit qu'elle se présente comme "la grande sorcière" qui "mange" le corps de l'héroïne et la fait mourir socialement. Le narrateur offre un descriptif curieux dont le souci de réalisme est poussé hors de ses limites : « grosse, géante », une femme aux gros bras, aux grosses cuisses, aux grosses mains, avec une tête tressée et parsemée d'amulettes de toutes sortes, en somme un corps massif et intrigant. À ce niveau, la narration joue sur un effet de monstration

²² Rangira Béatrice Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 170.

²³ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, pp. 76-77.

²⁴ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 110.

Dans sa parure, le gri-gri, évoqué de façon permanente, joue un rôle important : « Elle s'attacha des gris-gris aux bras, aux avant-bras, aux poignets, aux genoux, aux chevilles²⁵ ». Objet mystique, ce gri-gri lui confère un aspect étrange et grotesque appuyé par un maquillage tout aussi dé-contextualisé : « Elle s'enduisit le visage, les bras, les mains, les jambes, avec différentes potions tirées de son gros bagage. Elle en enduisit ensuite la tête²⁶ ». Ces applications suggèrent non seulement une forme de corps marqué mais, plus encore, elles renforcent le mystère qui entoure son métier. De fait, cette corporéité gigantesque et étrange inscrit dans le récit une atmosphère chargée de « pressentiments » suggérant des effets d'angoisse à la vue de cette forme géante que le narrateur entretient en jouant sur les limites du réel. Or selon Todorov, le fantastique se situe aussi dans l'anxiété face à une nouvelle réalité qui défie le quotidien.

Cette description dépasse les frontières du réalisme textuel. Entre merveilleux et vraisemblance, elle est poussée jusqu'aux limites du mystérieux. Les traits physiques sont grossis et pervertis à souhait pour ressortir le relief de l'étrangeté des corps décrits et créer un effet fantastique. Par exemple, l'évocation itérative des « gros bras », « grosses cuisses » de la tatoueuse, laisse deviner « la géante tatoueuse », femme aux allures mythiques et fantastiques, qui domine, par sa taille, le champ de l'initiation où Mom Dioum va se faire tatouer les lèvres au point de générer la peur chez et l'inquiétude chez le lecteur et celui à qui elle est confrontée. Tout est donné avec démesure et outrance à partir d'un œil décorporisant qui s'accroche aux détails. Ce procédé inspiré du « gros plan » est rendu possible par une technique d'insert permettant de grossir, d'exhiber les corps romanesques.

Un autre exemple de corps fantasmagorique est le corps dégénéré de Mom Dioum. Au début de l'histoire, elle est décrite comme « une femme d'une certaine corpulence, d'un certain âge, d'un certain teint, d'un certain teint noire plutôt, sans cicatrice aucune, ni tatouage, ni balafre²⁷ », avec une bouche sensuelle. Ce corps quelque peu évasif, mais réel tout de même, va progressivement s'éprouver et compromettre son ancrage dans le réel.

Accusée de meurtre, Mom Dioum entame un tatouage de ses lèvres pour changer son apparence et se soustraire aux poursuites policières. Mais le tatouage échoue créant une autre dynamique. Voulu comme moyen de son rachat, signe de sa renaissance, cette initiation devient la cause de sa décrépitude physique et son corps, objet de fierté, devient l'objet de sa « honte ». Son « tatouage raté » engendre une frustration profonde, une blessure l'obligeant à « vivre éternellement avec un foulard qui [couvre] sa tête comme un lépreux²⁸ » car elle était devenue « méconnaissable » comme si elle s'était couvert le visage d'un « masque d'horreur ». C'était désormais un « monstre » avec des lèvres boursouflées « tombant sur sa poitrine comme une

²⁵ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 32.

²⁶ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 32.

²⁷ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 226.

²⁸ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 120.

bavette²⁹ ». Cette comparaison sévère compromet l'enjeu du réel, corrompt le code de l'herméneutique et structure dans le récit une isotopie fantastique qui délite le récit du réel vers l'irréel. De fait, cette corporalité évoque une chose horrible qui par sa laideur et son énormité crée à la fois une situation d'ambiguïté et d'effroi analysables comme un paradigme fantastique. Défigurée, honnie par son tatouage raté, Mom Dioum est "bannie" ou, plus précisément, s'exclut de sa société. « Il n'y avait plus de place pour elle dans ce monde³⁰ ». Elle connaît ainsi, l'errance, la marginalité, « la Folie et la mort ». Son exclusion de la civilisation résulte de la métamorphose inachevée de son corps qui la place dans une situation d'ambiguïté. On dirait que Bugul s'amuse avec la réalité ou du moins joue de façon subtile sur les limites du possible de sorte qu'on ne puisse dire avec exactitude si cette lèvres-bavette relève de la réalité, de la simple exagération dans une description ou de la mise en discours d'un phénomène angoissant qui en même temps qu'il inquiète amène le lecteur à réinterroger sa perception et sa vision du monde c'est-à-dire ce qu'il croit être la norme ou les limites du monde possible.

Si ce vocabulaire de la perception dit *a priori* la laideur d'un corps meurtri, il dénote aussi une identité corporelle ayant atteint les limites du vraisemblable. Il oriente vers le constat d'une corporalité 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, disproportion des lèvres de Mom Dioum est expliquée, d'un point de vue rationnel, comme le résultat de son tatouage inachevé, mais les dimensions que le narrateur en donne sont sujettes à caution, de là le doute du lecteur. L'enjeu est sans doute d'explorer un ordre merveilleux dont la fonction est d'expliquer, de normaliser ou de rendre acceptables des perversions anatomiques effrénées et ambiguës. En projetant ces images d'angoisse dans le réel du texte, Bugul arrive à perturber la réalité sans pour autant la modifier ou la remplacer.

Cette lecture est renforcée par le corps fabuleux de l'homme beau et affable, une bête sauvage "déguisée" en humain pour approcher Mom Dioum, l'engraisser et la dévorer le moment venu. Ce n'est certes pas un sujet féminin, mais il a un statut ontologique particulier et problématique qui autorise sa prise en compte dans cette étude du corps féminin. Son traitement corporel repose sur une dynamique dégénératrice orientée vers la négation de sa condition humaine pour en faire une bête étrange et mystérieuse. En témoigne sa métamorphose :

Il 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...³¹

²⁹ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 124.

³⁰ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 120.

³¹ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 126.

Ce corps hybride et flottant est bien inspiré des légendes et contes populaires africains³². Il suggère une réversibilité par laquelle l'animal et l'humain traduisent une même réalité ontologique. La rencontre de l'homme et de l'animal (sphinx textuel), tout autant que la structuration du motif de la peur et la panique de l'homme face à l'animal carnassier constitue un *topos* privilégié de l'esthétique fantastique selon Todorov. Mom Dioum éprouve de la peur face à cette nouvelle créature qu'est devenu son mari. Plus encore, cette tendance du simulacre animal résulte d'une contamination (Bozzetto) du rationnel par l'irrationnel. Or pour Louis Vax, « le moment du fantastique est [justement] celui où l'imagination est sourdement occupée à miner le réel, à le pourrir³³ ». Cette démarche renforce notre postulat de départ selon lequel le corps féminin s'arrache au social pour devenir un corps incertain, inclassable, à la limite indicible qui se réalise à partir d'une mise à l'épreuve du réalisme textuel ; un corps oscillant constamment entre le « décrit » et « l'indescriptible ».

La narration offre au personnage des propriétés qualificatives et actionnelles acceptables seulement dans l'imaginaire, pourtant se réalisant sous les yeux du lecteur. Par exemple, dans sa course-poursuite cette 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 nez³⁴. »

Cette atmosphère fantastique est appuyée par les cailloux magiques qu'une vieille surgit mystérieusement donna à Mom Dioum avant de lui conseiller de prendre la fuite car son mari, le monstre déguisé en humain, projetait de la dévorer pour son repas du soir. Quand Mom lança le caillou alors que la bête mutante s'approchait dangereusement,

un océan qui dépasse les océans que Dieu avait créés pour nous sur cette planète, s'étala du coucher au lever du soleil, un énorme océan qui surgissait avec des vagues déferlantes atteignant les étages d'Amérique [se dressa entre elle et son poursuivant]³⁵.

La bête traverse ce fleuve étrange à la nage en déployant « ses nageoires dorsales et latérales, celles qui mesuraient plus de dix mètres de largeur et quinze mètres de longueur. » L'effet du troisième caillou nous enfonce encore plus dans l'inarticulé et dans l'inexplicable :

³² Après sa fuite du champ de l'initiation, Mom est récupérée par un bel homme, en réalité un génie déguisé en humain, qui l'installe en pleine brousse pour l'engraisser et la dévorer le moment venu. Un jour une vieille apparaît à Mom Dioum et lui révèle la vérité cet homme et lui donne des objets magiques qu'elle utilisera dans sa course pour créer de ma distance entre elle et ce génie-cannibale. Cet épisode constitue une restylisation de récits de contes répandus en Afrique. Marius Ano en recense dans son recueil *Conte Agni de l'Indénié*, Abidjan, CEDA, 1988. On lira les contes "Asso et Antilope" (pp. 76-77), "La jeune fille et le python" (pp. 113-134).

³³ Louis Vax, *L'Art et la littérature fantastique*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1970, p. 42.

³⁴ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 127.

³⁵ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 128.

Quand [Mom Dioum] sentit que le monstre n'était plus très loin et qu'en une enjambée il pourrait l'atteindre, elle jeta le troisième et dernier caillou. Un cheval tout blanc [...] se présenta devant elle en sautillant sur ses sabots d'argent. Il s'accroupit et Mom Dioum l'enfourcha...³⁶

Le cheval se métamorphose en oiseau géant et s'envole avec Mom dans le ciel puis descend dans un village hors d'atteinte de son poursuivant.

L'épisode de la métamorphose et les objets magiques de Mom Dioum induisent une crise du temps historique ainsi qu'une dénaturalisation de l'espace géographique. Ils mettent de l'avant un sentiment d'angoisse, d'épouvante qu'on pourrait articuler au fantastique littéraire.

Cette lecture est doublée par la construction du corps de Mom Dioum qui passe de la « belle femme » au « monstre » aux allures fantastiques, notamment avec sa lèvre hors normes. Comme pour son double, l'homme-bête, la régression de son corps obéit à une structuration de créatures mutantes. L'enjeu est une multiplication de personnalités comme il est courant dans la littérature fantastique. Mom Dioum passe de la jeune fille au monstre inquiétant et errant.

Le registre utilisé pour décrire le féminin est à la limite du rationnel. Au-delà de leur rôle figuratif, ces peintures fantasmagoriques se doublent d'une fonction cognitive. Elles ne servent pas uniquement à re-présenter l'apparence des personnages dans la textualité. Mais elles influencent et surcodent la progression de la diégèse dont elles en assurent le sens. Loin d'être gratuits, ces portraits sont les clés d'une représentation extra-ordinaire ou d'une corporalité qui tente d'échapper au réel, bouleverse et nos visions du corps de la femme.

Avec Bugul, le corps choque, "court-circuite" le réel, le dérange et le dépasse. Il déborde ainsi le possible par ses proportions poussées hors du déjà-vu ou de l'acceptable. Cette scénarisation du corps est un trait efficace de représentations spécifiques qui

touchent au fantastique quand elles provoquent une expérience des limites de la littérature en œuvrant à la coïncidence du décrit et de l'impossible à décrire : la chose dont on n'a pas l'idée. [La bête sauvage] – le masque de terreur bruyant, l'altérité en face – figure chez [la romancière] le paradigme de l'in-envisageable et de l'inarticulé. Le fantastique revient d'abord à être empêché de penser à ne pouvoir s'empêcher de penser³⁷.

L'écriture du corps féminin chez Bugul éprouve et déborde la convenance ou le normatif. L'hybride corporel permet à la romancière d'exploiter et de consolider des formes, des situations ou représentations difficiles, voire impossibles à rencontrer dans un monde quotidien. Plusieurs éléments traditionnels de la prosodie fantastique

³⁶ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 128.

³⁷ Bernard Terramorsi, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio. Cortázar*, Paris, L'Harmattan, « Recherches et Documents, Amériques Latines », 1994, pp. 89-90.

sont ainsi intégrés : hyperbolisme, fantaisies, démesures, puissances occultes, êtres surnaturels, capacité de transformation et même effets de mythe.

De l'écriture du corps à la "mythologisation" du corps romanesque

La Folie et la mort est un roman où le corps s'épuise dans ses différentes représentations. Entre fabulation et négation, la mise en forme du corps fait émerger un discours mythique qui retrouve dans le corps, un moyen par lequel la femme acquiert une valeur mythologique, un lieu où le corps féminin se désocialise et revendique un caractère fantastique.

La narration intègre souvent des récits corporels récupérés dans la mémoire littéraire, dans les traditions du corps carnavalesque ou même des contes populaires, toutes choses qui confirment le récit dans un imaginaire collectif et religieux tout autant qu'elles rendent une difficile toute tentative d'interprétation logique des situations décrites.

Si l'article de Coulibaly Adama établit que la consommation de Fatou Ngouye s'analyse comme une relecture d'un récit biblique tiré du livre de *La Genèse*³⁸, cette allusion interroge directement le corps du personnage et l'investit d'une portée fantastique.

Fatou Ngouye [...] brûlait comme une paille. Pour certains qui commençaient à avoir peur, cela rappelait 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 Gomorrhe³⁹.

Son corps brûla pendant plusieurs heures sans tomber. Tout disparu autour d'elle, mais son corps, comme dans le récit biblique, resta planté à jamais sur cette place publique : « un immense feu consuma tout ce qui resta au marché. Seule la statue surréaliste demeura pour l'éternité⁴⁰. »

Ainsi que le suggère la référence, le décor du récit de Sodome et Gomorrhe (l'hypertexte biblique) est métaphoriquement transposé dans *La Folie et la mort*. Les motifs de la femme métamorphosée en statue, tout autant que la statue qui subsiste au feu sont édifiants à cet effet. De la sorte, il se crée une symétrie entre les deux corps textuels⁴¹. Le corps textuel de Fatou Ngouye apparaît comme un recyclage du mythe religieux. Adama Coulibaly soutient à propos que :

³⁸ Louis Second (version de), « La Genèse », *La Sainte Bible*, Version révisée, Alliance biblique universelle, 1910, 19 : 26, p. 25.

³⁹ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 110.

⁴⁰ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 172.

⁴¹ C'est nous qui soulignons. De même que la femme de Loth dans le livre de la Genèse (Louis Second, « La Genèse », *La Sainte Bible*, 19 : 26, p. 25) devient « une statue de pierre », Fatou Ngouye devient ici « une statue de cuivre fondue ou d'argile desséchée » (p. 170). Dans les deux cas, le feu a ravagé tout, sauf "la statue".

La Folie et la mort distribue une présence du corps qui opère plus un jeu de transferts textuel (de la littérature orale vers le roman voire du mythe ou du conte vers le roman). Cette démarche rappelle que Ken Bugul ne soumet pas d'emblée le corps féminin au discours idéologique féministe. Il y a bien chez cette romancière une sorte d'écriture fusionnelle d'un corps à la limite de la problématique féministe et un corps critique social⁴².

Le corps féminin dans le roman de Ken Bugul fait passer du réel au mythe et il dévoile un ressort fantastique (tout discours mythique inclut une part de fantastique). Situé dans le temps incertain des origines, c'est un corps qui s'accorde difficilement à l'expérience et au présent du lecteur. Une telle démarche renforce notre lecture car, comme le soulignait Roger Bozzetto déjà en 1992, le fantastique admet aussi une structuration de la culture archaïque ou des pratiques mythiques et il apparaît « scandale inadmissible pour l'expérience ou la raison⁴³. » Par un rapport d'analogie et d'inter-détermination, le corps de Fatou Ngouye devient un corps de légende. Ce corps met à l'épreuve le réel immédiat et « inscrit le féminin dans les interstices du mythe et de l'histoire⁴⁴ ».

Au niveau fonctionnel, cette contamination des genres ne répond pas simplement à une recherche formelle ou stylistique. Elle influence la littérarité du texte et façonne un corps qui oscille constamment entre réel et imaginaire, entre hypothèse rationnelle et perception invraisemblable. On se demande même parfois jusqu'où la narration peut aller dans la fascination et la désintégration des corps des personnages et de la réalité. Dans cette logique où le pacte de lecture tend à imposer une conception et une interprétation rationnelle des corps décrits, peut-être faudrait-il parler d'un réel trop vaste et trop complexe pour l'expérience ou l'entendement humain.

En s'appuyant sur les modalités d'énonciation du corporel dans *La Folie et la mort*, l'on déduit que ce roman se forge son propre critère de vérité, résidant bien souvent au-delà des limites du possible. Autrement dit, les corps construits dans ce roman ne coïncident pas toujours avec la réalité. Il se construit sa propre théorie ou base de connaissance et tente de la faire admettre comme un enjeu possible de lisibilité de l'ordre établi. Pour le narrateur le principe même de la vérité ou du vraisemblable demeure dans une relativité constante. « Où est la vérité ? Qui détenait la vérité ? Qui savait ? Qui détenait la connaissance ?⁴⁵ » s'interroge-t-il. Cette difficulté de positionnement est due au fait que nous sommes perpétuellement entre deux mondes (le mythe et l'histoire).

La Folie et la mort apparaît comme le produit d'une réécriture de récits mythiques à partir desquels le corps féminin acquiert des proportions étranges et se

⁴² Adama Coulibaly, « Les paradoxes de l'écriture du corps féminin chez Ken Bugul », p. 186.

⁴³ Roger Caillois, « Fantastique », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, E.U., 1989, p. 284.

⁴⁴ Lise Gauvin, « Écrire/Réécrire le/au féminin : Notes sur une pratique », Lise Gauvin, Andrea Oberhuber (dir.), *Études françaises*, Vol. 40, n°1, Montréal, PUM, 2004, p. 25.

⁴⁵ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 129.

perçoit dans une homogénéité de discours inscrit dans une rupture de la logique du réel : « Avec Fatou Ngouye, naquit ainsi la légende de la statue du marché⁴⁶ ». Corps fabuleux, corps mythique/mythologique, le corps de la femme chez Bugul à une existence au monde problématique.

En guise de conclusion

Cette contribution a tenté d'interpréter la représentation du corps de la femme dans *La Folie et la mort*, sous le prisme du fantastique littéraire. Face à la récurrence d'une thématique tendant à inscrire le corps de la femme dans l'ambiguïté, l'on a questionné le sens à donner à cette déréalisation du corporel. L'enjeu était de voir s'il convient de parler d'une poétique du corps fantastique dans ce roman.

Dans ce roman, le corps féminin fait l'objet d'un emploi intrigant et déroutant. Le texte est surchargé de détails corporels dont l'ancrage est bien souvent à rechercher dans un espace-temps qui joue sur les limites de notre monde. Plus qu'une écriture du corps, on dirait que l'œuvre livre la "mort" du corps social dans la mesure où le vocabulaire corporel employé par la romancière reste fortement tributaire de l'irréel. Il fait basculer le lecteur dans un univers étrange n'obéissant plus à aucune logique du monde réel. Le corps humain chez Bugul serait bien davantage que la somme des parties anatomiques qui le constituent. Il n'est plus un élément de l'ordre biologique répondant de la loi naturelle et reproductive. Mais, il est plutôt une ambiguïté, une entité inexplicable voire inadmissible qui inscrit le récit dans un inconnu ou une indécision perpétuelle en transformant radicalement la nature de l'organisme du corps de la femme. Nathalie Etoke observe justement que dans l'écriture,

le corps féminin devient un terrain discursif sur lequel différents discours sur les pratiques sociales, les croyances et le libre-arbitre se confondent. Le corps féminin est loin d'être une entité en soi. C'est un lieu de tension, de contestation et d'affirmation⁴⁷.

L'on parle d'un corps au-delà des limites du possible. Il produit des sentiments divers partagés entre la peur, le suspens et la curiosité. Le lecteur est à la fois horrifié par ses corps monstrueux créés de toutes pièces dans l'imagination de la romancière en même temps qu'il est tenaillé par un désir de compréhension qui stimule sa curiosité.

Le fantastique se positionne comme un objet et un enjeu/jeu de sensibilité de l'écriture du corps de la femme chez Bugul. Et le lecteur se retrouve dans un entre-deux résultant du sentiment d'incertitude, d'hésitation, d'ambiguïté qui rend difficile l'interprétation des corps romanesque. Cette lecture signe en quelque sorte le triomphe du mystérieux sur l'explication rationnelle. C'est un univers romanesque où la narration relève souvent du fantasme des personnages minés par *la Folie* ou perdus dans leurs rêves.

⁴⁶ Ken Bugul, *La Folie et la mort*, p. 173.

⁴⁷ Nathalie Etoke, « Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone : Taxinomie, enjeux et défis », *CODESRIA*, n°3-4, 2006, p. 43.

Le vocabulaire utilisé est celui de la perception. La narration emploie un langage imagé (métaphores/comparaisons, hyperboles) capable d'introduire et de nourrir un cadre fantastique. L'écriture métaphorique de Bugul présente un monde objectivement différent du monde sensible. Ce qui se joue dans ce roman (conformément au code du fantastique littéraire) c'est la corruption du pacte de vraisemblance. Le lecteur n'est donc plus surpris de noter l'apparition de l'inadmissible dans le quotidien, de l'irrationnel, dans l'établi.

Corpus

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

Ouvrages consultés

ANO N'GUESSAN Marius, *Conte Agni de l'Indénié*, Abidjan, CEDA, 1988, 245 p.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, [1965], Paris, Gallimard, « Tel », 1970, 473 p. Traduit du russe par André Robel.

BOZZETTO Roger, *Territoire des fantastiques*, Aix-en-Provence, PUP, 1992, 237 p.

CAILLOIS Roger, « Fantastique », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1989.

COULIBALY Adama, « Les paradoxes de l'écriture du corps féminin chez Ken Bugul : Le cas de *Le Baobab fou* et *La Folie et la mort* », *Dialogues francophones*, n° 16, 2010, pp. 173-189.

ETOKE Nathalie, « Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone : Taxinomie, enjeux et défis », *CODESRIA*, n° 3-4, 2006, pp. 43-47

GALLIMORE Rangira Béatrice, *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, Paris, L'Harmattan, 1997, 216 p.

GAUVIN Lise, « Écrire/Réécrire le/au féminin : Notes sur une pratique », Lise Gauvin, Andrea Oberhuber (dir.), *Études françaises*, vol. 40, n° 1, Montréal, PUM, 2004, pp. 11-28.

MAUPASSANT, Guy de, « Le fantastique », *Le Gaulois*, n° 7, octobre 1883.

TERRAMORSI Bernard, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, Paris, L'Harmattan, « Recherches et Documents, Amériques Latines », 1994

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1970.

VAX Louis, *L'art et la littérature fantastique*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1970, 125 p.

Tite Lattro est étudiant de troisième cycle à l'Université de Cocody. Il prépare actuellement une thèse de doctorat de Lettres Modernes sur *Le corps de la femme dans la création de quelques romancières de la nouvelle génération d'Afrique noire francophone*, sous la direction du Professeur Adama Coulibaly.