

KEN BUGUL OU LA QUÊTE DE L'IDENTITÉ FÉMININE

Inmaculada DÍAZ NARBONA
Universidad de Cádiz (ESPAÑA)

Les êtres écrasés se remémorent...
Ken Bugul, *Le baobab fou* (dédicace).

Nombreux sont les obstacles que la société a traditionnellement interposés entre la femme et la créativité; obstacles dénoncés depuis 1928 par le livre¹, déjà mythique, placé aux commencements de la critique littéraire féministe et de la gynocritique.

En ce qui concerne la littérature africaine nombreux sont aussi les silences, voulus ou simplement ignorants, des critiques et historiens de la littérature sur la production des femmes. Chercheurs pour qui l'omission de la littérature de l'étape coloniale, par exemple, rend difficile la réalisation d'une véritable histoire de cette littérature. Cependant ces mêmes critiques et historiens omettent le chapitre dû à l'écriture des femmes, oubliant qu'amputer la voix des femmes

1.- *A Room of One's Own* de Virginia Woolf.

implique amputer un chapitre -et non le moins important- de l'histoire de la littérature africaine. Et quand ils parlent des femmes, ils le font le plus souvent en tant que thème majeur, sous l'aperçu de "l'image de", négligeant l'image que des femmes et de la société, en général, reflètent les écrivaines. Suivre donc leurs pas et systématiser cette production contribuera à l'élaboration finale de cette histoire littéraire.

Dans le bref mais intense parcours de la littérature africaine écrite par des femmes, *Le baobab fou*² de Ken Bugul (pseudonyme de la sénégalaise Mariétou Mbaye) occupe, à notre avis, une place relevante. Parler de *Le baobab fou* c'est parler du carrefour stylistique et thématique où le roman féminin/féministe s'installe à la quête d'une identité en tant que genre ou sous-genre spécifique qui exprime la réalité africaine d'une autre manière, d'un autre point de vue.

Tout en étant consciente que l'occultation féminine, le silence des voix des femmes est un sujet qui sera immédiatement qualifié de "vieux", de "trop connu" par de nombreux collègues, j'essaierai, pourtant, de placer l'importance de ce roman justement dans ce sentiment de dénonciation qui se dégage de la présentation, de la narration d'une vie de femme. Et, dans ce cas-ci, qui s'excuse ne s'accuse pas mais accuse les autres.

Ce roman représente une prise de parole totale, d'une parole "annoncée" par d'autres voix, mais qui ne se complète que quand elle transgresse les limites prévues par le silence imposé par la société, imposé par la Parole du Père. L'avortement, la prostitution, l'homosexualité ... des réalités que les femmes ne doivent pas décrire, surtout si elles les ont vécues. Norme déchirée par Mariétou Mbaye qui est forcée, de cette sorte, de devenir Ken Bugul (personne n'en veut) pour ainsi effacer ou romancer l'histoire d'une vie, son histoire de vie. Car, en effet, son ambition n'était pas d'"écrire un livre" mais de se prendre en témoin de son propre vécu comme si "l'écriture

2.- Ken Bugul, *Le baobab fou*, Nouvelles Editions Africaines, Dakar, 1982.

thérapeutique”³ pouvait lui indiquer le chemin de la quête de la double identité perdue ou non assumée: “Être une femme, une femme rigide, être une enfant sans notions de parents, être noire et être colonisée” (p. 110).

Cette quête ontologique se situe, d'emblée, du côté du féminin, et poursuit, donc, l'existence d'une identité féminine perçue dans sa spécificité hors de toute distinction raciale, dans un essai de reconstruction de la chaîne généalogique -brisée par l'abandon de la mère et le rejet de la grand-mère- par le biais d'une sororité pressentie, dont je parlerai plus tard.

Une chose est certaine: *Le baobab fou* n'appartient pas à cette catégorie de livres de défi⁴ écrits par des femmes à la demande des maisons d'éditions parisiennes qui y avaient trouvé, à un moment donné, une vente assurée. Deux éléments nous confirment cette affirmation. D'un côté le fait que ce livre soit édité par une maison africaine (N.E.A.) dont les circuits de distribution et de diffusion rendent difficile l'accès du grand public; d'autre part, l'édition africaine et le sujet traité -et non annoncé par le titre- éloignent ce roman du soupçon d'utilisation commerciale avancé par Madeleine Renouard. Tout au contraire, ce roman apparaît comme faisant partie d'une collection, *Vies d'Afrique*, que son créateur, Dorsinville définit comme une collection ouverte “à des non-professionnels de l'écriture, conçue comme littérature de témoignage sur le vécu populaire”⁵.

L'histoire de Ken, introduite par le pouvoir de la mémoire (“Ken Bugul se souvient” (p. 33)), nous plonge dans un récit à la première personne, qui s'avère, de tous les points de vue,

3.- *cfr.* MAGNIER, Bernard, (1985), “Ken Bugul ou l'écriture thérapeutique”, *Notre Librairie*, 81, pp. 151-155.

4.- *cfr.* les commentaires de Madeleine Renouard dans HAWKINS, Peter et LAVERS, Annette (1992), *Protée Noire*, Paris, L'Harmattan, p. 271.

5.- DORSINVILLE, Roger (1985), “Une collection vérité: vies d'Afrique”, *Notre Librairie*, 81, p. 148.

autobiographique, et qui se déroule comme un récit d'initiation, un récit de formation.

Suivant la critique faite par Geraldine Nichols, je ne prétends pas que la femme fait de l'autobiographie parce qu'elle n'a pas la qualité imaginative que l'homme possède⁶. Mais de la même façon que les sujets traités par la littérature sont toujours en évolution, l'autobiographie peut être envisagée comme un premier pas dans la création des femmes. De même que l'affirmation de "l'être-dans-le-monde du Nègre"⁷ constitue la première démarche -(re)connaissance- du mouvement de la Négritude, ainsi pourrait-on traduire ce premier temps autobiographique comme le besoin des femmes de *s'exposer* elles-mêmes pour *s'imposer* plus tard.

Quoi qu'il en soit, l'autobiographie -dans le sens large dont je parlerai plus tard- s'avère le moyen d'expression propre aux individus qui, dépossédés de l'écriture, doivent d'abord se (re)construire pour pouvoir accéder, ensuite, à la construction d'un code qui traduise leur/la création.

Ainsi, on observe que dans la première génération de romancières africaines (années 70), les récits autobiographiques qui sont les plus nombreux⁸, reconstruisent l'image d'une femme dont l'assujettissement au rôle traditionnel a limité non seulement son comportement mais aussi et surtout sa représentation symbolique. Même dans le cas, le plus connu, d' *Une si longue lettre* de Mariama Bâ (1979), l'écriture est perçue comme le dévoilement critique de la situation sociale de la narratrice. Et quand je cite cet exemple

6.- Dans ce sens, en faisant une révision des études sur la littérature des femmes, elle affirme qu'ils sont nombreux les critiques qui "suponen que la escritora, a diferencia del escritor, no tiene suficiente imaginación como para inventar nada, que todo lo que escribe es autobiográfico". (NICHOLS, Geraldine C. (1992) *Des/cifrar la diferencia*, Ed. Siglo Madrid, XXI, p. 8.

7.- *cfr.*, SARTRE, Jean-Paul (1948), "Orphée Noir", préface d'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* de Léopold Sédar Senghor, Paris, Presses Universitaires de France.

8.- Parmi huit romans ou récits parus avant 1980, six sont, partiellement ou totalement, de type autobiographique.

j'assume que la femme qui y parle est une femme qui s'accorde aux modèles traditionnels⁹ ; mais le fait même de se dire, de se récupérer en tant qu'existence douloureusement rangée, et de se raconter à un *tu* narrataire -aussi féminin- constitue déjà un autre modèle d'existence et de comportement. Sans oublier que la narrataire à qui elle s'adresse, hors son caractère universel, représente un autre type de femme qui a su et pu choisir une vie. Suivant les mots de Papa S. Diop:

Ramatoulaye [narratrice] condamne la polygamie, tout en cherchant à comprendre, dans l'espace d'*Une si longue lettre*, comment Modou, son mari, a pu succomber à cette pratique. Quant à Aïssontou [narrataire], elle ne cherche ni à comprendre ni à pardonner, elle tourne le dos à Mawdo, et avec lui, à la concurrence aliénante entre épouses d'un même homme¹⁰.

Critiquant les études qui réclament de l'"authenticité" dans les romans des femmes, Nichols affirme :

La literatura imaginativa es un tejido de muchos códigos -algunos insinúan, otros afirman, otros "mienten"- y no puede ser descodificada como si tuviera un solo código, el informativo, como una receta¹¹.

9.- À propos de ce texte, et dans le même sens de notre exposé, Bernard Mouralis dit:

[...] le roman, de façon quelque peu contradictoire, n'échappe pas toujours à la prégnance des normes ou des principes que dénonce la narratrice. Il y a en particulier chez elle un certain souci de respectabilité qui est induit par la nécessité où elle se trouve, dès lors qu'elle s'oppose aux normes dominantes, de ne pas s'exposer aux critiques susceptibles de l'assimiler à une *débauchée* ou à une personne rejetant systématiquement les *valeurs africaines*.

("Une parole autre", *Notre librairie*, 117, p. 26).

10.- DIOP, Papa Samba (1993), "*Une si longue lettre* de Mariama Bâ, genre narratif à double enracinement culturel", *Francofonía*, 2, p. 83.

11.- *Op. cit.*, p. 20.

Je participe à cette affirmation qui réclame une position critique plus ample et complexe où les éléments à analyser seront multiples et divers malgré l'apparent non-engagement d'un texte envers la réalité sociale et individuelle des femmes. Mais je dois avouer ce que mon expérience de lectrice de littérature africaine m'a rapporté: la femme se raconte et, comme si elle voulait expliciter davantage cette réalité, elle se raconte à la première personne. Ainsi le code autobiographique joue le rôle éclairé et dénonciateur de la réalité.

Ainsi, la question dérivée de l'optique de la réception -est-ce que l'homme et la femme créent/réalisent des significations/lectures différentes?- nous mène à la symbiose écrivaine/narratrice/lectrice; symbiose qu'on ressent évidente et réelle malgré l'absence d'"objectivité" critique¹² et de la pertinente séparation entre le monde réel et le monde romanesque. Arrivée à ce point un autre problème se pose: celui de la "fabrication" des principes régisseurs de l'histoire littéraire et de la critique même. C'est là une question que les études de Derrida et de Kristeva pourraient nous aider à clarifier. Quoi qu'il en soit, il reste évident que la création/réception d'une oeuvre dépend étroitement de la connaissance du monde du créateur ou créatrice et de celle de la réceptrice ou récepteur; de même il est aussi évident que la position de la critique et de l'histoire officielles de la littérature néglige l'espace occupé par l'écriture des femmes. Le fait que cet espace, dans le cas de la littérature africaine, s'ouvre sur les récits autobiographiques n'empêche qu'il s'agisse d'un discours politique et engagé dans la création d'un autre modèle de représenter et contre les paradigmes esthétiques dominants:

12.- Los supuestos implícitos en las primeras teorías de estética feminista -la literatura como forma de auto-expresión, la identificación entre lector y autor- deben descartarse, pues se basan en una interpretación inadecuada de la significación literaria como reflejo de la experiencia individual. FELSKI, Rita (1992) "Más allá de la estética feminista", *Revista de Occidente*, 139, p. 77.

La novela autobiográfica femenina intenta reunir las dos funciones: nace como diálogo con la novela masculina tradicional por una parte, y con lo que se solía considerar como “estilo femenino”, por otra; además, negando éste, trata de descubrir o crear un nuevo modo de expresión que revele lo más hondo del “yo” individual y a la vez representativo de la mujer en general¹³.

À partir des théories de Philippe Lejeune, Hélène Jacomard et Jean-Marie Volet¹⁴ font l'étude du “contrat de lecture” qui s'ensuit des romans africains. Ce travail met en évidence que, aussi bien au niveau du texte que du paratexte, *Le baobab fou* réunit tous les éléments pour être lu comme un roman autobiographique. Seule l'utilisation du pseudonyme pose un problème, éclairé plus tard par les déclarations de la romancière-même¹⁵.

Ce roman, qui pourrait être envisagé comme une reconstruction personnelle à partir de la mémoire, et dont la dédicace nous annonce la trajectoire suivie, est composé de trois parties clairement différenciées. La première, (“Pré-histoire de Ken”), retrace, à la troisième personne, la généalogie de la protagoniste à partir de celle de son village originaire. L'élément de base de cette généalogie est, justement, ce baobab à l'ombre duquel Ken naît et sous laquelle elle revient pour récupérer une identité inassumée:

Et elle sait que ce n'est pas le baobab qui est fou, mais c'est elle qui a failli devenir folle pour n'avoir pas trouvé ce qu'elle cherchait, le sens de la vie, le sens de l'amour, cet “inconnaisable” qui restera insaisissable¹⁶.

13.- CIPLIJAUSKAITÉ, Birutė (1988), *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Barcelona, Anthropos, p. 18.

14.- (1992), “Pacte autobiographique et écrivaines francophones d'Afrique noire”, *Présence Francophone*, 41, pp. 9-26.

15.- Lors de l'entretien réalisé par Bernard Magnier (*art. cit.*), Mariétou Mbaye affirme que l'utilisation d'un pseudonyme lui avait été imposée (p. 153). Plus tard, elle soutient que *l'auteur et le personnage sont une même personne* (p. 154).

16.- DORSINVILLE, Roger, *art. cit.*, p. 150.

Symbole de vie, symbole d'enracinement dans la tradition, la rencontre finale se passe sous le signe de la mort:

J'avais pris rendez-vous avec le baobab, je n'étais pas venue et je ne pouvais pas l'avertir, je n'osais pas. Le rendez-vous manqué lui avait causé une profonde tristesse. Il devint fou et mourut quelque temps après (p. 181).

Rencontre doublement frustrée car le baobab est surtout "le témoin et complice du départ de la mère" (p. 182), point de départ de la quête inaccomplie.

La deuxième partie du roman, "Histoire de Ken", est précédée d'une introduction, en italique, qui reprend l'anecdote qui clôt la première partie: le cri d'une enfant qui s'enfonçant une perle d'ambre dans l'oreille vient briser l'harmonie du village. Mais cette préface est surtout l'évaluation symbolique et en rétrospective de ce qui provoque le parcours initiatique de Ken, de son manque et déséquilibre initial:

Un enfant qui joue avec le sable ne fait que chercher quelque chose. Quoi? Il ne le sait pas, alors il joue avec des milliers de grains de sable qui lui glissent entre les doigts, pour échapper à une quête quelconque [...] J'avais associé la perle d'ambre trouvée dans le sable à cette image de la femme de mon village pour m'enfoncer la perle dans l'oreille.

Comme je voudrais dire à la mère qu'elle ne devait pas me laisser seule à deux ans jouer sous le baobab! (p. 30).

Quête, femme, abandon de la mère, les trois composantes d'une seule réalité vécue de façon traumatisante: l'absence de la généalogie féminine et la non acceptation, par conséquent, de l'identité de femme.

La troisième partie, le déroulement de l'histoire de Ken, commence par le départ du village. Le premier chapitre, des dix qui la composent, se configure, à mon avis, en résumé anticipé de ce qu'elle va vivre en Belgique. Une analyse détaillée montrerait les sujets qui, plus tard, tisseront la maille: le déracinement, la figure du père, ses rapports avec la mère, avec la grand-mère, la sororité, à peine esquissée dans le comportement de l'hôtesse, la certitude d'un enfant qui ne sera jamais... Et, au loin, *le Nord référentiel* (p. 33):

S'arracher.

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

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

Partir vers la Terre Promise. (p. 35)

Épopée qui est marquée par une hantise existentielle: "Je voulais découvrir quelque part ou en quelque'un le lien sacré qui me manquait" (p. 170).

Déchirée, partagée ou plutôt déposée un peu partout dans tous les foyers familiaux, depuis l'abandon de la mère, Ken a initié son étape de formation en réfléchissant sur son identité en tant que femme:

La dimension de la femme noire à cette époque était d'assumer le rôle de la source de vie, du symbole de continuité, de zone de refuge complétant sa nécessité par la notion de générosité de sa fonction.

Pourquoi la mère était-elle partie? (p. 146).

et femme colonisée:

Le grand fossé se creusa. L'éducation traditionnelle s'empêtra. La génération façonnée par l'école française entra dans la solitude, face à la famille traditionnelle (*Ibid.*).

Elle commence ainsi un périple qui l'amènera, dans sa quête, à choisir un autre pays, un autre mode de vie pour essayer ainsi de trouver l'introuvable ailleurs qu'en soi-même. Cette quête initiée en Afrique n'obtiendra pas de réponses en Europe. Tout au contraire. Chaque épreuve vécue la conduira à la seule question de base: "Oh! Mère, pourquoi es-tu partie?" (pp. 60, 63, 77, 79-81, 92, 126, 130, 175, 176, 179, 180). Et je reviens à l'idée centrale de ma lecture: la mère, symbole d'existence individuelle, représentation de l'identité féminine par l'affirmation d'une généalogie -tantôt niée, tantôt ignorée par la société patriarcale- nécessaire pour la construction du *je* féminin autonome, cette Mère est toujours présente mais dans l'absence (et pour cause) comme s'il s'agissait d'un leitmotif référentiel.

Le déroulement de l'histoire de Ken est présenté par la concaténation de temps forts¹⁷ mais ces inflexions sont toujours accompagnées par l'apparition de certains personnages qui marquent la progression et de l'action et de la thématique envisagées. Suivre le cours des rencontres qu'elle fait, c'est suivre un chemin de pistes vers l'objectif de sa recherche; son impression que "chaque instant était un état d'âme" (p. 61) se traduit, dans la pratique textuelle, moins par

17.- À ce propos, Jean Volet propose une parcellisation des temps forts différente et très intéressante dans le chapitre consacré à Ken Bugul dans son livre *La parole aux africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique Sub-saharienne*, 1993, Amsterdam, Ed.Rodopi, pp. 245-274.

une référence à la coordonnée temporelle qu'à la connaissance des personnes qui, à la place de la Mère, l'initieront dans la vie. Mais une vie qui sera toujours confrontée aux valeurs africaines.

Ainsi Louis, le belge qui "n'aimait, ne connaissait que les Noirs, ne communiquait qu'avec eux" (p. 53), est la rencontre à partir de laquelle elle vivra la dégoûtante expérience d'un métissage, réprouvé par la société, qui aboutit à l'avortement forcé car cet amour n'était que la manifestation explicite de son désir d'effacer la différence, de s'intégrer:

Idylle qui me servait à m'expliquer, à m'intégrer, à montrer que j'étais comme eux (p. 54).

Jean Wermer, qui "malgré tout était resté un ami" (p. 180), l'introduira dans la société mondaine des artistes; une société et une façon de vivre libérale que Ken ne finit pas d'accorder à son éducation. "Tirillée, déchirée" (p. 71), elle découvre le luxe, les rapports sexuels libres et la réalité de l'homosexualité et de la drogue; et au fond, la décadence des Occidentaux, la culpabilité de l'Europe envers les pays colonisés et le souvenir d'une Afrique mythique et mystifiée parce que lointaine et vénérée par l'exotisme colonial à la mode¹⁸. Et de nouveau, la solitude et le déracinement: "Chez moi", cela m'avait manqué toute la vie" (p. 79).

La séparation de Jean Wermer -dont l'évocation phonétique de son nom est clairement significative- sert, à la narratrice, d'excuse pour inclure, en rétrospective, la narration du départ de la mère et les sentiments d'angoisse et de peur qui marqueront, dès lors, toute sa vie

18.- Le déroulement de l'action se passe dans les années 70. Les résultats de la décolonisation du continent Africain, de la révolution de 68 et de l'essor d'une littérature africaine engagée et de dénonciation, ont marqué une tendance intellectuelle de revalorisation du regard envers l'"autre" qui n'était ressenti que comme la manifestation d'"une culpabilité inavouée" (p. 74).

et qui réapparaîtront à chaque expérience, à chaque situation vécue dans ce chemin de formation, de démarche initiatique:

Je maudirais toute ma vie ce jour qui avait emporté ma mère, qui m'avait écrasé l'enfance, qui m'avait réduite à cette petite enfant de cinq ans, seule sur le quai d'une gare alors que le train était parti depuis longtemps. [...] Les adultes se rendaient-ils compte que seul l'enfant sait souffrir? Les adultes se rendaient-ils compte que seuls les enfants savent vivre fortement les émotions? Ah! tous les bouleversements que le départ de la mère avait occasionnés! Des sentiments ignorés m'avaient envahie (pp. 81-82).

Une enfant qui n'arrive pas à grandir parce qu'elle ne trouve pas le point de repère, malgré sa recherche permanente.

Le couple Denoël aurait pu remplir le vide familial, l'absence symbolique et de formation du foyer inexistant: "je vivais avec eux un quotidien familial où je cherchais ma trace" (p. 104). Ainsi, et suivant les mots de Jean Volet:

Elle a trouvé les "parents adoptifs" qui lui permettront d'oublier Ken Bugul -la personne dont personne ne veut- et de devenir une nouvelle femme ne pouvant pas "reste[r] deux jours sans donner de nouvelles" car quelqu'un se *fai[t]* de la bile (pp. 105-106) pour elle¹⁹.

Mais une fois de plus, comme autrefois sa grand-mère, ou sa tante ou la femme du surveillant général ou la mère de Louis, c'est une femme qui la déplace, qui l'expulse de ce coin de sérénité à peine entrevu ou deviné mais toujours recherché.

19.- *Op. cit.*, p. 258.

Ce cauchemar qui est mis du côté de l'Occident se manifeste comme symptôme de refoulement d'une situation doublement déchirante:

J'en étais consternée et cela ne faisait que confirmer les rapports décadents que les femmes occidentales entretiennent entre elles et avec toutes les autres femmes. [...] À nouveau l'indéfinissable me hantait, me heurtait dans ce qu'il y avait de plus profond et de plus sensible, c'est-à-dire dans mon identité, une identité à assumer. Mais quelle identité? (pp. 105-106).

En effet, ce n'est pas le fantôme de l'Afrique ni du colonialisme -comme l'affirme Volet- qui va détruire ce rêve, à peine initié, de sécurité, mais sa condition de femme, de "trop femme pour ne pas être une redoutable rivale" (p. 105).

Il n'y aura qu'un seul personnage que l'on puisse qualifier de bénéfique: Léonora. Dès qu'elle fait son apparition sur le scénario de la vie de Ken, elle ne la quittera jamais. Si le rythme de ce récit est marqué par le retour permanent de l'absence et l'abandon de la mère, la mélodie des moments cruciaux sera jalonnée par la présence de cette italienne qui, dès la première rencontre, fait s'exclamer Ken: "Ma conscience féministe était née" (p. 63).

Léonora est décrite par des prédicats qui font référence à la lumière, à la tiédeur, au bien-être (pp. 65-66). Mais surtout sa présence est toujours complétée par la notion de permanence: "Léonora aussi était là. Léonora était toujours présente (p. 96). Léonora était à mon chevet avec tant de présence que je la dédoublais" (p. 64).

Une permanence "agissante", contrepoint de la relation entretenue avec la mère:

La mère et moi ne nous parlions jamais. Nous parlions de choses et d'autres, mais nous ne nous sentions point mère et

filles. Je m'enfermais plus en moi-même depuis ma première menstrue. Aucune complicité (p. 129).

Aucune complicité à partir de son premier pas dans sa vie de femme, tandis que l'apparition de Léonora se produit justement après sa prise de conscience de femme, après l'expérience traumatisante de son avortement: "Mon rétablissement physique et moral était rapide grâce à Léonora qui m'apporta en si peu de temps ce que je demandais aux miens depuis vingt ans" (p. 66).

Si l'avortement avait marqué son initiation, douloureuse, à sa condition de femme et d'africaine, Léonora sera celle qui, en Mère symbolique, l'accompagnera du commencement à la fin. La sororité pressentie dans le premier chapitre et avancée plus tard, s'incarne dans ce personnage bénéfique qui remplacera la mère. La soeur qui partage et la soeur qui guide et qui force l'apprentissage: "Arrête de jouer, sois toi-même" (p. 67). La soeur, qui forçant le retour au bercail comme seule solution possible, est aperçue comme symbole de vie: "Léonora, toujours la même, aussi vraie qu'une mangue mûre tombant de l'arbre, douce et juteuse" (p. 181).

Ken ne cache jamais sa situation. Ici, ce n'est pas le silence qui parle; il est effacé pour donner lieu à une manifestation explicite des problèmes qui entourent cette femme. Consciente de sa réalité, elle dit:

La mort du père confirmait les répercussions du départ de la mère, l'enfance non vécue, le rêve bafoué, l'école française dans laquelle je fouillais en vain, la nécessité de racines pareilles à toutes ces veines qui reliaient l'enfant à la mère, ce cordon ombilical sûrement important (p. 96).

Le retour à l'ombre d'un baobab mort a été interprété comme l'échec de la quête. Pourtant, l'ontologie africaine, c'est connu, n'envisage pas la mort comme la fin de la vie mais comme une autre

(re)naissance: “A présent un nouvel enfant pourra naître chez nous... Laissez-le partir! il nous reviendra”²⁰. Ces mots de Frobénius, à propos de la mort d’un vieux nous font penser à la renaissance -ou reconnaissance- de Ken.

La dénonciation ouverte de la situation provoquée par l’abandon de la mère et le déracinement culturel amené par la colonisation, font de ce roman un manifeste difficile à trouver à l’époque et même de nos jours. La double quête entreprise par Ken/Mariétou -sa découverte de femme et d’africaine- devient ainsi un texte qui renforce, par l’utilisation de la première personne, ce caractère de dénonciation par la “découverte” d’autres modèles qui forcent une lecture radicalement différente d’autres textes africains de l’époque.

Le silence rompu par un *je* féminin laisse sa place à une nouvelle culture, à une nouvelle répartition sexuée des catégories qui brise “l’ordre logique [...] qui censure la parole des femmes et la rend peu à peu inaudible”²¹. María Zambrano disait: “Las mujeres somos el sonido de una voz sin palabras”. Et bien, Mariétou Mbaye -qui ne pouvait se nommer que sous un pseudonyme- s’approprie des mots pour que sa voix soit quelque chose de plus qu’un son.

20.- Léo Frobénius cité par JOPPA, Francis Anani (1982), *L’engagement des écrivains africains noirs de langue française*, Ed. Naaman, Sherbrooke, p. 196.

21.- IRIGARAY, Luce (1990), *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence*, Grasset, Paris, p. 15.

Resumen

La abierta denuncia de la situación provocada por el abandono de la madre et por el desarraigo cultural que conlleva la colonización convierten *Le baobab fou* en un manifiesto difícil de encontrar en el momento de su publicación e incluso en la actualidad. La doble búsqueda de Ken/Mariétou - su descubrimiento como mujer y como africana- se transforma en un texto que, a través de la utilización de la primera persona, refuerza su carácter de denuncia al desvelar otros modelos que implican una lectura radicalmente distinta de la de los textos africanos de la época.

Résumé

La dénonciation de la situation provoquée par l'abandon de la mère et le déracinement culturel amené par la colonisation, font de *Le baobab fou* un manifeste difficile à trouver à l'époque et même actuellement. La double quête entreprise par Ken/Mariétou -sa découverte de femme et d'africaine- devient ainsi un texte qui renforce, par l'utilisation de la première personne, ce caractère de dénonciation par la "découverte" d'autres modèles qui forcent une lecture radicalement différente d'autres textes africains de l'époque.

Summary

It is difficult to find a clearer and more forceful account of both, the situation lived by a child forsaken by her mother, and the state of cultural uprooting caused by colonization, than the one described in *Le baobab fou* -not only at the time of its publication but even today. The double search carried by Ken/Mariétou, her self-discovery as a woman and as an African, is made up into a text which, by telling the story in the first person, becomes a strong accusation through the creation of a new model that forces a radical different reading from the one used for the other contemporary African texts.