

Christian Ahihou

LE RÈGNE DU SÉMIOTIQUE :

Fondement de la poéticité du langage romanesque chez Ken Bugul

Le règne du sémiotique dans le langage a pour effet le passage au premier plan des formes du langage que sont notamment la musicalité et les jeux de mots. C'est vrai pour Ken Bugul qui a affirmé que : « La langue maternelle, c'est des sentiments, des odeurs, des sonorités, des attouchements. C'est la langue de ma mère et non la langue de la mère de tout le monde ». Certes, le signe ne perd pas sa signification, mais il subit la domination du caractère poétique du langage qui le porte.

RELIEF 5 (1), 2011 – ISSN: 1873-5045. P33-43

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-101687

Igitur publishing

© The author keeps the copyright of this article

Depuis la publication de son tout premier roman *Le Baobab fou* en 1983, Ken Bugul s'était déjà révélée comme l'une des voix les plus importantes de la littérature africaine mais aussi comme l'une des plus controversées. Originellement du Sénégal, elle est aussi Béninoise par alliance. A la date d'aujourd'hui, elle est l'auteur de huit romans et a en projet de publier un neuvième au titre très révélateur de : *Cacophonie*.

En août 2009, elle m'a fait l'honneur de m'accorder une interview qui a eu lieu dans sa maison à Porto-Novo au Bénin. L'une de mes questions à elle lors de l'entretien était de m'expliquer le décalage qu'il y a entre sa « langue maternelle » qui est la langue du wolof qu'elle parle toujours, une langue des mœurs africaines qui interdisent : « que la femme ose dire en public certaines choses qu'elle pourrait passer toute sa vie à regretter après » tel que j'avais formulé ma question, et la langue de liberté dont elle use dans ses romans. Sa réponse était entre autres, qu'elle s'est fabriquée sa propre langue et qu'elle ne l'a apprise de personne ni d'aucune société. C'est pourquoi lors d'une récente communication, je me suis appliqué à montrer que Ken Bugul écrit dans une langue qui est bien à

elle seule et j'avais même proposé de l'appeler la langue bugulienne, soit la langue de Ken Bugul.

Je reconnais cependant que l'idée d'une langue personnelle semble absurde et ne résiste pas à la polémique. Mais elle passe quand on admet celle d'idiolecte qui est elle aussi très controversée parmi les linguistes et sémiologues. Pour Roman Jakobson par exemple : « La propriété privée, dans le domaine du langage, ça n'existe pas : tout est socialisé. L'échange verbal, comme toute forme de relation humaine, requiert au moins deux interlocuteurs ; l'idiolecte n'est donc, en fin de compte, qu'une fiction, quelque peu perverse » (33). Il avait dit cela dans son discours de conclusion d'une conférence interdisciplinaire retranscrit dans les *Essais de linguistique générale* (cf. l'article : « Le langage commun des linguistes et des anthropologues »). Pour lui en effet, l'idée d'une langue personnelle ne tient pas et celle d'idiolecte ne relève que d'une pure fiction. Mais la « fiction », n'est-ce justement pas ce dont on a besoin pour écrire un roman ? De toutes les façons, chez Roland Barthes, c'est tout un autre discours que l'on entend sur le concept d'idiolecte. Dans son livre *L'aventure sémiologique*, après avoir montré les limites de Jakobson sur la question, il avance qu'on peut :

Définir l'idiolecte comme le langage d'une communauté linguistique, c'est-à-dire d'un groupe de personnes interprétant de la même façon tous les énoncés linguistiques ; l'idiolecte correspondrait alors à peu près à ce qu'on a tenté de décrire ailleurs sous le nom d'*écriture*. D'une manière générale, les tâtonnements dont témoigne le concept d'idiolecte ne font que traduire le besoin d'une entité intermédiaire entre la parole et la langue [...] ou, si l'on préfère, d'une parole déjà institutionnalisée, mais non encore radicalement formalisable, comme l'est la langue. (1985, 26)

En ce qui me concerne, je soutiens que Barthes a bien raison car l'idiolecte est bel et bien une réalité, surtout quand on parle littérature. Ce que j'appelais donc la langue bugulienne est un idiolecte, l'idiolecte de Ken Bugul. Cet idiolecte, à l'analyse, repose sur trois expériences personnelles de l'auteur que sont : la perte de la mère à l'âge d'environ cinq ans, (synonyme de la perte de la chance de poursuivre et d'achever l'apprentissage de la langue maternelle), les restrictions de la langue du wolof supposée être sa langue maternelle, puis le refuge de l'école française pour s'approprier et non pour apprendre la langue française selon ses propres termes. Le résultat de ces trois expériences combinées est ce qui l'a conduit à la fabrication de sa propre langue comme elle le revendique et me l'a dit lors de l'entretien :

La partie de la langue maternelle des premières années que j'ai passées avec ma mère avant la séparation est plus dense malgré l'acquisition plus importante d'autres par observation ou par étude, parce que je m'accroche à ça comme tout ce que j'ai de ma mère [...] Mais le reste, c'est vraiment des acquis: j'ai écouté les Laobés, j'ai écouté les griots, j'ai écouté les musiciens, j'ai écouté les mystiques, j'ai marché la nuit, j'ai écouté les bruits de la nuit, parce que personne ne me maîtrisait, personne ne me contrôlait, et ça m'a permis d'acquérir et de renforcer une nouvelle langue pour mon écriture. [...] Comme je n'ai personne pour m'écouter, cette langue que je me suis fabriquée qui est un mélange de la langue maternelle et de tous ces acquis, c'est ça qui est la langue que j'utilise dans mon écriture. (Extrait de l'entretien inédit que j'ai eu avec elle en 2009)

La formation de cette langue ou de cet idiolecte et l'usage qui peut en découler comme langage parlé ou écrit fait entendre une cacophonie ambiante et à la rigueur déroutante. C'est de la musique, mais une musique de divers sons et instruments à la fois. Le registre est double et se forme concomitamment de la voix de l'enfant qui apprend à parler puis de celle de l'adulte qui ne sait pas distinguer les codes et les mélange à l'envie. C'est pourquoi je parle du règne du sémiotique dans l'usage que fait Ken Bugul elle-même de la langue qu'elle dit s'être fabriquée. Qu'est-ce donc le sémiotique ? Comment fonctionne-t-il dans le langage romanesque bugulien pour constituer la poéticité de ce langage ? Qu'est-ce qu'aussi enfin, la poéticité du langage bugulien ?

Il convient pour commencer, de souligner la différence qu'il y a entre le sémiotique et la sémiotique. La sémiotique est en français la science des signes et est synonyme de la sémiologie. Par contre, selon Julia Kristeva dans son article : « Politique de la littérature » publié dans le recueil d'articles *Polylogue* : « Si on peut l'imaginer dans le cri, les vocalises ou les gestes de l'enfant, le sémiotique fonctionne en fait dans le discours adulte comme rythme, prosodie, jeu de mots, non-sens du sens » (14). Le sémiotique dans le langage est donc la résurgence chez l'adulte des effets de la langue naissante chez le petit enfant. Il fait du discours un ensemble « hétérogène » qui est chez l'adulte, une intrusion des premières répétitions incohérentes de sons qu'on observe chez l'enfant avant l'âge de la maîtrise de la langue, donc les premiers balbutiements de l'enfant qui apprend à parler. Il est aussi, chez l'être bien portant, le recours au discours délirant de celui qui est atteint de psychose ou de troubles hallucinatoires, d'où le délire ou le silence tout court dans le discours de la personne adulte. Telle est aussi la composition du langage bugulien dans ses romans : le babil de l'enfant qui apprend à parler plus le silence et le délire du mélancolique. Mais étant donné que c'est dans le roman que se rencontre ce type de langage, il est clair que l'auteur a un

souci d'esthétique dans le choix de son élaboration : c'est pourquoi je parle de la poéticité du langage bugulien. La poéticité ne vise donc que la forme du langage romanesque bugulien. C'est ce qui fait la beauté de ce langage, et les mécanismes de mise en forme de cette beauté. Quelle est alors la part du sémiotique dans la prise de forme de ce projet d'embellissement ou d'esthétique du langage romanesque chez Ken Bugul ?

J'ai défini le sémiotique comme l'irruption des babils de l'enfant qui n'a pas encore une pleine possession de la parole ni de la langue, puis du silence et du délire du mélancolique dans le discours d'une personne adulte bien portante. Or, toutes ces formes de discours à savoir : le balbutiement, le silence et le délire sont de nature à produire des rythmes et des intonations qui influent sur le cours du discours. C'est aussi de la même manière que fonctionne le sémiotique dans « le discours adulte ». Il catalyse le passage au premier plan des formes que sont entre autres dans le cas de Ken Bugul : la musicalité du langage, la répétition, les interpellations puis les jeux de mots. Certes, le signe ne perd pas sa signification, mais il subit la domination du sémiotique qui réduit en substance le caractère symbolique de la langue : d'où son règne dans le langage romanesque de Ken Bugul. Dans un important travail de recherche toujours en cours, j'envisage de montrer de quoi est faite chacune de ces composantes du sémiotique dans le langage bugulien. Toutefois je me bornerai ici à n'aborder que la musicalité de ce langage romanesque.

Dans l'entretien que j'ai eu avec elle, Ken Bugul a affirmé que pour s'entendre écrire, elle a besoin d'incorporer à chaque thématique dont elle traite, une rythmique et une intensité qui lui correspondent. Selon elle-même en effet, le rythme et l'intensité sont les deux facteurs musicaux qui font le caractère poétique de son langage. Que faut-il cependant entendre par rythme et intensité dans ce langage ?

Par définition, le rythme est l'alternance ou le balancement des mots et des phrases. Or, dû au caractère de mutilation de la langue bugulienne, les sens des mots et/ou des phrases sont surtout à rechercher dans leurs bruissements (en référence à la notion de bruissement de la langue chez Roland Barthes), et non prioritairement en eux-mêmes. Donc en fonction de ce caractère de mutilation de la langue chez Ken Bugul, le rythme ici se définit par la cadence irrégulière qui se dégage de l'ensemble de ces bruissements. Mais à vrai dire, ce sont des mots ou des phrases qui viennent ou tombent par cascades. La succession et la violence de ces chutes libres créent d'elles-mêmes une cadence qui fait le rythme du lan-

gage. C'est généralement des phrases ou mots scandés dans lesquels se font souvent ressentir les sanglots de l'enfant privé de parole mais qui s'évertue quand même à s'exprimer. Il n'a pas les mots, ou du moins les mots appropriés, mais il se sert malgré lui de ce qu'il a, sans grande conscience de leur gravité. Cette parole de l'enfant n'a aucune visée de cohérence, mais reste ostentatoirement rythmée par les violences des mots entre eux.

Les bruits ou échos créés par les mots ou petites phrases qui se cognent ainsi à n'en pas finir créent la cadence du rythme que peut entendre le lecteur en lisant, d'autant plus que l'auteur entend ce rythme elle-même au moment où elle écrit et que ça lui plaît. Ainsi s'aperçoit-on dans le langage bugulien que grâce au règne du sémiotique les mots et les phrases offrent un champ de bataille où leurs chutes libres les uns sur les autres font les mesures des rythmes des textes. Mais en fonction du scénario de leurs chutes, les mots ou phrases définissent différentes sortes de rythmes.

Dans *La Folie et la Mort* par exemple, le regard évasif de MomDioum à la vue d'un autre personnage, juste nommé la « sociologue » avec « la radio » dans le roman, est une illustration réussie de construction du rythme et de son évolution dans le langage bugulien.

Dès que son regard tomba sur la radio, elle leva la tête et regarda le ciel.
La vieille sous le tamarinier.
Le cheval blanc.
Un village.
Des enfants.
Son pagne.
Le choix.
La folie ou la mort.
La marche.
Le fromager.
Dormir.
Et MomDioum se rappela. (2000, 177-78)

Si dans l'innocence apparente de chacun de ces mots-phrases se retrouvent quelques-uns des épisodes de l'aventure du personnage de MomDioum dans le roman, leur succession par contre symbolise le rythme de la survenance de ces épi-

sodes. C'est en effet un rythme du souvenir qui se contente du « nom » sans verbe ni objet pour se réaliser.

Le rythme ici, opère alors de la manière d'une métonymie dans laquelle la partie sert à désigner le tout. La partie en l'occurrence est le mot-phrase sur le bouton duquel il suffit d'appuyer pour que se déroule la bande du tout, c'est-à-dire la bande de tout l'épisode concerné. L'intérêt de ce jeu musical du langage bugulien est qu'il permet non seulement de lire le texte, mais aussi de le pénétrer pour une pleine jouissance dans tous les sens. C'est par exemple l'effet que produit la description du jeu d'amour entre la narratrice homodiégétique du huitième roman de Ken Bugul : *Mes Hommes à moi* et le personnage Bocar, combiné aux sons du « disque de l'Orquesta Aragon ».

Dès que les premières notes de castagnettes et de tumba résonnèrent, il me demanda de danser avec lui. Je mis mes bras autour de son cou naturellement. Il me serra fort contre lui et m'entraîna dans une danse langoureuse au son des tumbas [...] Je pris la pochette du disque trente-trois tours de l'Orquesta Aragon et me mis à la tourner et à la retourner. Au recto, il y avait une photo du groupe et au verso, les titres des morceaux et les noms des différents musiciens. Les percussionnistes, les voix, les guitaristes, les violonistes. Je n'osais pas regarder Bocar. Il me prit des mains la pochette du disque qu'il posa à côté et m'embrassa à nouveau, en m'allongeant sur le lit. Cette fois-ci, je répondis à son baiser. J'ouvris la bouche, desserrai les dents et me laissai faire. Je m'abandonnai. Je ne voulais pas me contrôler, je ne le pouvais pas et je n'en avais pas envie. Je venais d'entrer dans un monde nouveau, étrange, merveilleux. Sa langue fouillait la mienne et j'étais emportée. Quelque chose ruisselait du plus profond de moi et je l'attirai vers moi en le serrant fort avec mes bras. (2008, 125-27)

« Les percussionnistes, les voix, les guitaristes, les violonistes » ne sont pas à prendre à la lettre comme les musiciens, mais la musique même qui est produite par leurs instruments respectifs. C'est cette musique qui rythme le langage de la narratrice et l'emporte pour la suite comme on peut bien s'en apercevoir. Elle est toute pénétrée de ce rythme et n'a plus d'autres choix que de se laisser faire jusqu'au bout. Cet effet d'envahissement total par le rythme du langage bugulien est tout aussi pareil sur le lecteur qui participe au jeu interdit et se fait non seulement complice de la narratrice elle-même mais également complice du rythme ensorcelant de son langage. Il entre avec elle [la narratrice] dans ce « monde nouveau, étrange, merveilleux » du langage où il n'y a rien à faire d'autre que l'adhésion au pacte d'interpénétration entre le texte et soi, simultanément vécue avec la jouissance à son comble. C'est exactement ce qu'indiquent en substance

les deux dernières phrases de la citation où les languesquisefouillent symbolisent les actes de pénétration et d'interpénétration puis le ruissellement, l'effet de jouissance.

Ainsi, il n'y a dans la mutilation qui caractérise la langue bugulienne que la pluie des mots et des phrases pour le plaisir du rythme du langage qui se forme dans l'écriture et la lecture du roman. Dans ce rythme du langage bugulien, accords et désaccords s'enchaînent sans répit comme les « phases » du « tango enivrant » exécutées par la narratrice et le surveillant au « bal du lycée » (*Mes Hommes à moi* 116). C'est d'ailleurs à ce rythme de « tango » et à la mesure de la concrétisation des « phases » du même « tango », que se déroule tout le roman où séduction et dégoût, coquetterie et ruse, envoûtement et dédain, se succèdent à des fréquences aussi irrégulières qu'inouïes. Evidemment, le tango n'est-il pas cette musique sensuelle mais également cette danse qui offre le spectacle enivrant de l'homme et de la femme se livrant à des phases de duels où désirs de domination et de résistance s'enchaînent à l'infini ?

Mais la musicalité du langage bugulien ne se limite pas seulement à ses allures rythmiques. Elle se fonde aussi sur une intensité qui va à la mesure du rythme et du message. L'intensité du langage bugulien est donc fonction du rythme du même langage. Elle est par définition la puissance ou la vivacité de ce rythme. Elle se mesure par une accélération ou une décélération du rythme. Sur le plan de la communication, elle est fonction de la gravité du message dont elle indique le ton.

Dans le concret du langage bugulien, cette intensité est soit faible, soit forte. Elle se manifeste généralement par la régularité et l'accumulation des mots et des phrases courtes. Quand elle est faible, elle appelle ou court à l'apaisement comme l'exemple du « café de Touba » servi chez le Serigne dans *Riwan ou le chemin de sable*.

Et le café arriva.

Le café de Touba !

Un breuvage.

Un élixir.

Le café était servi dans de grands verres. Il devait être brûlant, le verre devait être chaud. C'était ainsi qu'il fallait le boire.

Quelle chaleur réconfortante, revigorante et enivrante dans la bouche et dans le corps.

(1999, 82).

A ne pas s'y tromper, il y a bel et bien une intensité dans cette scène quotidienne de petit déjeuner des femmes du Serigne autour de lui. Dans la description de la scène de ses femmes qui s'affairent comme elles en ont l'habitude, le « Et le café arriva » comme de nulle part et à l'improviste, crée cette intensité qui certes va *decrecendo*. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour laquelle il faut la considérer comme une intensité faible. Mais l'autre raison qui, de surcroît, est la plus capitale, c'est qu'elle ne crée pas plus de tension que sa propre survenance. Au contraire, elle anéantit la tension en la rabaisant de son plus fort niveau au plus faible. Si en effet, l'arrivée brusque et spontanée du café suggérée par l'usage du passé simple fait monter cette tension, le ton de la narration, donc l'intensité du langage, en changeant son rythme comme le confirme la suite immédiate de la citation par les phrases courtes sans verbes ni objets ou tout simplement limitées aux objets et dans ce cas, sans sujets alors, cette tension suit aussitôt une descente graduelle au point même de cesser d'être.

Cependant, à l'opposé de l'intensité faible qui fait chuter la tension, l'intensité forte lui donne un élan ascensionnel. Elle est généralement caractérisée par le ton de colère d'une part, et par les questionnements sans réponse qui mettent en évidence une abduction de la raison, d'autre part.

Dans le rythme de colère et de défoulement total de *La Rue Félix-Faure* par exemple, la description du monstre qu'est devenu l'homme, en particulier le « moqadem », démesurément avide de pouvoir et d'argent et pour qui tous les moyens, y compris le commerce de « Dieu », sont bons pour parvenir à d'ignobles fins, est une bonne illustration de l'intensité forte dans ce roman.

Il n'y a plus que des monstres de plus en plus monstrueux. Les monstres des temps modernes qui spoliaient les dignités, volaient et tuaient sans scrupule. Les monstres qui utilisaient Dieu pour aveugler, égarer, exploiter, tuer les innocents ! Les monstres qui utilisaient la force pour dominer, écraser, démontrer, prouver ! [...] (Ken Bugul, 2005, 16-7).

Je ne pourrais jamais oublier cette histoire, avait dit Muezzin et une lueur étrange brillait au fond de ses yeux.

Jamais. Cet homme se disait homme de Dieu, alors que c'était un vicieux, un intéressé, un malade, un déséquilibré qui sous couvert de la religion et de sa voie exploitait les femmes surtout [...] (Ken Bugul, 2005, 77).

Dans chacune de ces deux citations, il saute à l'œil que l'indication du mal à son paroxysme dans le « moqadem » est l'objectif premier de la narratrice et du personnage de « Muezzin ». La tension de la haine qui les anime à l'égard du « mo-

qadem » n'a d'égal que la « lueur étrange » qui brillait au fond des yeux de Muezzin. C'est cette tension qui sera transformée en intensité dans le langage. D'abord, le « moqadem » est un « monstre », un « monstre des temps modernes ». Mais ensuite, et surtout, les juxtapositions extensives des verbes : « spoliaient [...], volaient et tuaient [...], « aveugler, égarer, exploiter, tuer [...], « dominer, écraser, démontrer, prouver », et des substantifs : « vicieux, intéressé, malade, déséquilibré », attestent de la détermination et de l'ardeur de la narratrice et de Muezzin à définitivement avilir le « moqadem » par l'usage des mots. Tant qu'ils n'auraient pas atteint le degré supérieur de cet avilissement, ils n'auraient pas satisfaction.

Or, c'est justement cette quête d'achèvement par les mots qui fait l'intensité du langage bugulien dans ses romans. Elle est accumulation extensive pour atteindre un sommet par le biais du langage. Cette accumulation extensive s'opère par une exagération qui finit toujours par davantage accélérer le rythme initial du langage. Elle crée l'hyperbole qui tend à susciter d'office, soit la compassion du lecteur dans le sens positif, soit son antipathie dans le sens négatif, à la suite de la narratrice ou du personnage locuteur. Quand par exemple dans le septième roman de Ken Bugul : *La Pièce d'or*, la narratrice fait le bilan pire que désastreux des quarante années d'indépendance, on sent une colère lui monter progressivement du plus profond d'elle jusqu'à éclater à la figure du lecteur interpellé par moments.

Quarante années de retard, de gabegie, quarante années gaspillées, quarante années pendant lesquels, progressivement, le peuple avait sombré dans l'improbable et le précaire [...] La terre abandonnée s'était desséchée. Les puits d'eau s'étaient taris. La terre desséchée avait craqué et, ici ou là, avait dévoilé des cailloux précieux pour les anciens et nouveaux occupants. Les puits d'eau taris avaient laissé s'échapper des liquides noirs précieux pour les nouveaux et anciens occupants. Au lieu d'exploiter ces terres et puits d'or noir pour le bien du peuple, les nouveaux occupants les bazardèrent alors aux anciens occupants venus d'ailleurs contre des fusils, des roquettes, des mines antipersonnelles, des costumes-cravates, des salons Louis X, XI, XII, XIII, XIV, XV, des rideaux Empire, des bureaux Pompadour, des avions de commandement devenu personnels, des week-ends au bord du lac Léman après un saut dans les banques d'ici et d'ailleurs... Tout le monde en parlait. La Communauté internationale, Les Nations unies, les organisations humanitaires, les ONG, les associations. Qui étaient cette Communauté internationale, ces Nations unies, ces ONG ? [...]

Le peuple voulait qu'on lui foute la paix. Il voulait vivre chez lui, tranquille, avec son manioc, son igname, son mil, ses graines, son maïs, son huile, son coton, son poisson sé-

ché, son eau, son air, son vin, ses animaux, ses dieux, ses femmes, ses chats (2006, 202-03).

Au rythme des cymbales de guerre et de descente en enfer du langage de la citation, s'ajoute une intensité correspondante. En effet, de la symphonie du craquement des terres puis des matériaux d'armement de guerre en passant par le ronflement lourd et sourd « des salons Louis X, XI, XII, XIII, XIV, XV » jusqu'à l'explosion finale du peuple, la tension est maximale et cumulative. Dans cet extrait de texte, on dénote une intensité musicale de guerre où les assauts lancés contre le peuple finissent par le sortir de son gong pour tonner, lui aussi, à son tour. Si ailleurs on a surtout remarqué l'accumulation des mots pour faire l'intensité du langage bugulien, ici, il y a encore plus à dire. A chaque niveau, le ton monte et ne cesse de monter. Chaque mot pourrait s'entendre comme une note musicale et porte en lui son intensité particulière dans la production globale. Du moins faible, on suit l'ascension vers le plus fort et il n'y a surtout pas de bémol, sinon la tempête du peuple pour dire la fin chaotique du vilain jeu des « occupants ». De toute part, la tension est vive et ne laisse aucune place à une tentative d'apaisement. Le ton est celui du tonnerre qui va *crescendo* jusqu'à l'assourdissement total au moment de son éclatement final.

Somme toute, c'est ainsi que rythme et intensité se combinent pour assumer la musicalité du langage bugulien sous le règne du sémiotique. L'un délimite les séquences auditives du langage et l'autre en donne les tonalités spéciales à chaque niveau. Mais la musicalité, si elle ne se confond pas d'office à la répétition, s'accompagne surtout d'elle dans le processus de la constitution globale de la beauté du langage romanesque de Ken Bugul. Or, tout ceci est conditionné par le règne du sémiotique dans le langage. C'est pourquoi encore, j'ai donné pour titre à cet article : « le règne du sémiotique, fondement de la poéticité du langage romanesque chez Ken Bugul ». Un langage qui se forme ainsi, c'est-à-dire sous le signe d'une montée en puissance du sémiotique au détriment du caractère symbolique de la langue porte forcément en lui les germes d'une rébellion. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles j'énonçais déjà en début d'article que Ken Bugul est l'une des voix les plus controversées de la littérature africaine d'expression française de son temps. Loin d'être conformiste, son écriture se fait toujours ses propres chemins de survie dans le labyrinthe de la modernité.

Ouvrages cités

Christian Ahihou, « Entretien avec Ken Bugul », Inédit, Porto-Novo, 2009.

Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, 1985.

Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993.

Roman Jakobson, « Le langage commun des linguistes et anthropologues » dans *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Les Editions de Minuit, 1963.

Ken Bugul, *Le Baobab fou*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines, 1983.

Ken Bugul, *Rixwan ou le chemin de sable*, Paris, Présence Africaine, 1999.

Ken Bugul, *La Folie et la Mort*, Paris, Présence Africaine, 2000.

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

Ken Bugul, *La Pièce d'or*, Paris, Ubu, 2006.

Ken Bugul, *Mes Hommes à moi*, Paris, Présence Africaine, 2008.

Julia Kristeva, « Politique de la littérature » dans *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.