

Je pars de Diary Sow et Cacophonie de Ken Bugul : entre fuite et fugue

M^a Carmen MOLINA ROMERO

Universidad de Granada

cmolina@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0003-2011-610X>

Resumen

En las novelas de Ken Bugul y de Diary Sow se esboza una poética de la fuga y una estética de la huida presente como leitmotiv en la escritura femenina africana. Las dos escritoras senegalesas diseñan vías de exploración del yo e itinerarios simbólicos que conducen a las protagonistas, alter ego de ellas mismas, hacia la liberación. Ya sea una brillante joven destinada a un prometedor futuro o una mujer viuda que envejece, las dos heroínas se enfrentan a la problemática del espacio –interior, euclidiano, sexual, verbal o materno– regido por dogmatismos que impiden a la mujer realizarse con plenitud en el desplazamiento. *Cacophonie* es la historia de una soledad, de una errancia y de una deconstrucción; *Je pars* la de la afirmación de un yo-locutor que se atreve a enunciar(se) consciente del poder de su palabra.

Palabras clave: escritura femenina africana, novela senegalesa, lógicas ubicatorias, fuga, huída, polifonía.

Résumé

Les récits de Ken Bugul et de Diary Sow amorcent une poétique de la fugue et une esthétique de la fuite comme leitmotiv de l'écriture féminine africaine. Les deux écrivaines sénégalaises véhiculent des schémas d'exploration du moi et des itinéraires symboliques pour acheminer les personnages féminins, alter ego d'elles-mêmes, vers la délivrance. Que ce soit une brillante jeune fille promue à un avenir exceptionnel ou une femme âgée et veuve qui voit décliner sa vie, les deux héroïnes sont confrontées à l'enjeu de l'espace –intérieur, euclidien, sexué, langagier ou maternel– régi par des dogmatismes qui empêchent la femme de se réjouir dans le déplacement. *Cacophonie* est l'histoire d'une solitude, d'une errance et d'un désengagement ; *Je pars* celle de l'affirmation d'un je qui (s')énonce enfin conscient du pouvoir de sa parole.

Mots clé : écriture féminine africaine, roman sénégalais, appréhension de l'espace, polyphonie.

* Artículo recibido el 3/10/2023, aceptado el 20/11/2023.

Abstract

Ken Bugul's and Diary Sow's novels outline a poetics and an aesthetics of flight as a leitmotif of African women's writing. The two Senegalese writers convey self-exploration schemes and symbolic itineraries that lead the protagonists, their own alter egos, to liberation. Whether a brilliant young woman full of future promise or a weakening elderly widow, both heroines face the problem of space –inner, Euclidean, sexual, linguistic and maternal–. A space governed by dogmatism that prevents women from rejoicing in displacement. *Cacophonie* is the story of a solitude, an errantry and a deconstruction; *Je pars* is the one of the affirmation of an I-speaker whose utterance is finally aware of its own power.

Keywords: African women's writing, senegalese novel, relation to space, escape theme, polyphonie.

1. Introduction

Qu'est-ce qui peut relier l'une des grandes dames des lettres sénégalaises et figure marquante de la littérature africaine féminine comme Ken Bugul, auteure du *Baobab fou* (1982) ou de *Riwan ou le chemin de sable* (1999) – Grand Prix littéraire de l'Afrique noire –, à sa compatriote, la romancière en herbe Diary Sow qui vient tout juste de publier son deuxième roman (*Je pars*, 2022), qualifié de « style adolescent » à l'« intrigue à l'eau de rose »¹ ?

Plus d'une cinquantaine d'années et des vécus très différents les séparent. Bugul est née en 1947 au sein d'une famille polygamique traditionnelle, d'un père fort âgé et presque aveugle, à qui elle doit servir de guide, et d'une mère qui l'a abandonnée très tôt. La cadette de cette nombreuse famille, vivant dans un village isolé de la région de Kaffrine (Malem Hodar), a tout fait pour avoir accès à l'école coloniale et a dû se battre bec et ongles pour faire des études supérieures. De son côté, la jeune Mbouraise née en 2000, au « visage d'ange » et au parcours de génie, a été prise sous le parrainage du ministre Serigne Mbaye Thiam², après avoir reçu le prix Miss Science, et est devenue la bachelière la plus brillante du Sénégal en 2018-2019. Entre la « mal-aimée » Mariétou Mbaye Biléoma³, élevée sous la colonisation française dans la confession musulmane par un père marabout de 85 ans, et Diary Sow, représentante de la génération de Sénégalais la plus préparée depuis toujours et promue à la relève du pays, semble s'instaurer une différence de taille.

¹ « Diary Sow et son éditeur livrent un clip promotionnel sucré comme du sirop d'érable, digne de la collection Harlequin » (Ba, 2021). *Je pars* est écrit à la suite de l'affaire de disparition volontaire de Diary Sow.

² Actuellement le riche homme d'affaires sénégalais M. Harouma Dia est le mécène de la jeune auteure et étudiante à Paris.

³ Ken Bugul est le nom de plume wolof qui veut dire « celle que personne n'en veut ».

Ces deux Sénégalaises de la diaspora⁴ et leurs derniers romans nous permettront de sonder l'actuel panorama sénégalais des voix au féminin ainsi que l'évolution des techniques narratives et thématiques employées par ces deux écritures intergénérationnelles. Ken Bugul a publié une dizaine de romans depuis les années 80 jusqu'à nos jours, ayant contribué à la consolidation du roman féminin sénégalais⁵. Diary Sow vient de débiter sur la scène littéraire avec deux romans : *Sous le visage d'un ange* (2019) et *Je pars* (2022). Notre étude propose une mise en parallèle entre le dernier roman de Sow et *Cacophonie*, publié en 2014 par Bugul.

Cacophonie (C) et *Je pars* (JP) tissent des liens thématiques récurrents : axés sur le thème de la fuite et de la recherche identitaire, ils mettent en scène deux figures féminines alter ego de leurs auteures : Sali, 66 ans, et Coura, 18 ans. Les deux récits ancrent la dimension autobiographique au cœur de la fiction proposant une mise en scène de soi. Cela est poussé à l'extrême chez Diary Sow dû à la simultanéité temporelle entre le vécu et l'écriture. La disparition surmédiatisée de la jeune auteure, en janvier 2021, et l'écriture de son roman sont fort imbriquées⁶ et alimentent une stratégie d'ambiguïté : est-ce qu'elle s'est enfuie pour pouvoir écrire son roman ou bien, au contraire, a-t-elle voulu avoir l'expérience de ce qu'elle écrivait ? Vie et récit brouillent leurs frontières provoquant un effet spécialement trompeur dans *Je pars*, ne sachant plus si c'est la fiction qui façonne la vie ou l'inverse. C'est cette « vérité menteuse » qui semble avoir le plus suscité la critique⁷ des lecteurs lors de sa réception, à cause de l'union délibérée et inextricable du registre autobiographique et romanesque. L'autofiction de la jeune Sow, trop près de la vie privée, propose un texte exhibitionniste influencé sans doute par les nouvelles technologies de l'information et les réseaux sociaux où l'intimité de l'individu est constamment exposée. Dans la fiction postmoderne récente, l'autofiction est fort présente chez les femmes écrivains et notamment en contexte postcolonial : Ouellette-Michalska (2007 : 86) signale que cette forme littéraire permet aux femmes d'être ce qu'elles ont toujours été, un personnage mi-réel, mi-fictif qui a développé « les feintes du non-dit, du dit sans en avoir l'air, du mi-vrai, mi-faux ».

⁴ Ken Bugul a résidé en Belgique lors de sa formation universitaire, puis au Congo, au Kenya, au Togo, entre autres pays d'Afrique subsaharienne, chargée de projets de planification familiale et de développement des femmes. Actuellement fixée au Bénin, elle vit et travaille entre Porto Novo et Dakar. Diary Sow habite en France où elle est inscrite, depuis 2022, dans la prestigieuse école d'ingénieurs la Centrale Paris.

⁵ Pour un panorama d'écrivaines sénégalaises, se référer à <https://aflit.arts.uwa.edu.au/CountrySenegalFR.html#ecrivennes>

⁶ Le paratexte de *Je pars* renvoie à des indices manifestement autobiographiques. « Officiellement, tout, chez Diary Sow n'est que fiction. Et pourtant, la note de présentation de l'ouvrage ressemble à s'y méprendre à sa propre histoire, qui avait défrayé la chronique au Sénégal comme dans la presse internationale » (Ba, 2021).

⁷ Sow a mobilisé les réseaux sociaux : plus de 50.000 tweets dans une seule journée, partagés entre l'ironie et la colère – *Diary Sow fugue, elle rentre avec un livre. Toi, tu fugues, tu rentres avec une grossesse* – (Faire Le Cadre, 2021).

Dans cette analyse, nous nous pencherons sur l'enjeu de la fuite-fugue présent dans l'écriture féminine africaine comme un leitmotiv. Nous essayerons de démontrer comment la ligne de fuite et le voyage en avant se transforment en ligne de (sur)vie et de liberté mais aussi de mort : Sali meurt à la fin du roman et Coura ressent constamment la pulsion au suicide (*JP* : 128, 130). Ces figures féminines en fugue ou en cavale déconstruisent le rapport à l'espace et à la parole par des récits passionnels qui invitent aux « désordres du désir » (Cavell, 2005 : 376-7). Les femmes protagonistes décident de ne plus participer à l'ordre moral de la communauté que ce soit au niveau de la parole institutionnalisée ou de l'inscription dans l'espace autorisé. Elles articulent de la sorte philosophie du langage et philosophie de l'action, par des actes individuels de réappropriation de l'espace hors des conventions qui régissent les comportements langagiers et sociétaux.

En tant qu'êtres de langage, les protagonistes sont « condamnées à l'expressivité », à être reconnues par les autres poussées par la nécessité de se rendre intelligibles (Lorenzini, 2021 : 298). Le perlocutoire⁸ et la cacophonie⁹, en tant qu'éléments « non conventionnels »¹⁰, seront les deux clés qu'elles utilisent pour glisser l'improvisation et la subversion dans leur discours. Et cela depuis les titres des romans : chez *Diary*, l'énoncé « Je pars » devient caractéristique d'une énonciation misant sur l'illocutoire et le perlocutoire et tournée vers l'action ; chez *Ken Bugul* c'est la « cacophonie » évoquée dans l'intitulé qui devient le moyen de rompre avec le discours organisé : préférer la cacophonie au polyphonique c'est pencher du côté de la logique de l'incompréhensible ou du dysfonctionnement vis-à-vis d'une norme donnée. C'est également se rapprocher de la spontanéité des voix à l'état brut et d'une parole plus ouverte aux « dérapages possibles ». De cette manière, les deux protagonistes s'inscrivent dans une certaine « esthétique du chaos » confiantienne, telle que Jacquou Charrier a pu la décrire dans *L'allée des soupirs* prenant parti pour la cacophonie créole :

La polyphonie n'est qu'une juxtaposition de voix ou alors un entremêlement fixé à l'avance. On est toujours dans le cartésianisme, il n'y a pas de dérapage possible, de folie, de démesure » (Confiant, 1994 : 334, *apud* Stampfli, 2011 : 34).

La cacophonie, en tant que résistance d'assimilation, donne « à lire un monde hétéroclite » (Confiant, 1994 : 227). Chez *Bugul* les sons et les bruits sont mis au premier plan, préférant la discordance aux effets sagement « harmonieux » de la symphonie. L'écriture cacophonique peut ainsi s'interpréter « comme une réponse à

⁸ La réflexion sur l'« expressivité » et le perlocutoire est empruntée à Cavell (2005).

⁹ Nous partons de la conception bakhtinienne pour articuler polyphonie *vs* cacophonie.

¹⁰ « Un énoncé performatif (illocutoire) est une offre de participation à l'ordre de la loi. Un énoncé passionné (perlocutoire) est une invitation à l'improvisation » (Laugier, 2021 : 271). Dans le perlocutoire, même s'il n'y a pas de renoncement total aux règles et à la normativité, la part laissée à l'improvisation s'agrandit : réaliser un acte illocutoire (promettre, se marier...) serait, de ce point de vue, moins difficile que convaincre, séduire, intimider, qui exigent davantage d'imagination.

l'aliénation dialogique constitutive de la langue » (Stampfli, 2011 : 88) et un moyen d'exprimer les tensions qui habitent le roman francophone. À travers la déconstruction polyphonique chez Bugul et la mise en relief du perlocutoire chez Sow, ces deux écritures proposent des logiques d'appréhension de l'espace, au sens large –euclidien, intérieur, sexué, langagier ou maternel–, pour sortir des dogmatismes qui relèguent la femme à un espace privée et la confrontent à une dynamique conflictuelle dans le déplacement.

La perception de l'espace, la relation aux autres et à leurs corps – vieillissant et touché par la maladie pour Sali et ouvert à la découverte des plaisirs érotiques et transgressifs pour Coura – apportent des clés pour déjouer les contraintes de la femme africaine actuelle aux prises de sa triple minoration, en matière de genre, de peau et de déplacement culturel.

2. La subversion de l'espace-temps

Dans les récits de Bugul et de Sow, s'amorce une poétique de la fuite et une esthétique de la fugue. La jeune Coura de *Je pars* est en pleine crise existentielle et amoureuse, ce qui l'amène à s'enfuir et à quitter l'espace familial et son entourage habituel. Même si elle devient la porte-parole d'une génération qui tente de trouver sa place, son comportement est aussi susceptible d'être sanctionné de fuite pathologie associée à une « phobosocialité » juvénile : la fille prodige et rangée se transforme en enfant prodige soulevant des réactions mitigées¹¹. Dans *Cacophonie*, Sali rentrée la veille d'un voyage –déguisement d'une énième tentative de fuite qu'elle ne peut se résoudre à accomplir–, a regagné la ville ocre et la maison jaune où elle se sent de plus en plus enfermée et condamnée à l'emmurement.

Que ce soit une brillante jeune fille promue à un avenir exceptionnel ou une femme âgée et veuve qui voit décliner sa vie, toutes les deux sont confrontées à l'enjeu de l'espace. Celui-ci prend une dimension dramatique dans les romans analysés : Coura et Sali, souffrant de conflits intérieurs graves et douloureux, évoluent dans un espace étouffant et deviennent des personnages tragiques, définis par Barthes (1963 : 55) comme « l'enfermé qui ne peut sortir sans mourir ».

Le champ sémantique de la fuite-fugue, et aussi celui de la chasse et de la circularité, s'associent à la tension du rapport de la femme au départ et au voyage dans un espace patriarcal et socialement normé. C'est donc sous le subterfuge de l'évasion ou d'un déplacement forcé ou morbide que se présente l'expérience féminine de l'espace dans ces deux romans, entre transgression et interdit. La fuite se transforme facilement en fugue : celle-ci devient d'emblée une affaire publique et donc sanctionnable juridiquement. La fugue, considérée comme départ « sans but ou pour l'aventure », convient

¹¹ La fuite inexplicable de Coura suscite de sentiments divers, d'autant plus quand elle revient chez elle et semble accepter docilement (*JP* : 189) la situation qu'elle refusait avant : Adam, son meilleur ami, se sent blessé, fâché puis coupable ; Mansour se laisse aller à une profonde tristesse ; pour son père c'est la déception et l'accusation ; pour sa mère l'humiliation.

surtout au jeune être humain –enfant ou adolescent–, alors que la fuite, plus neutre de ce point de vue, insiste sur le besoin d'échapper à quelqu'un ou à quelque chose. Ces deux formes de déplacement ne proposent donc qu'un rapport conflictuel à l'espace par l'entremise de la perte et de la quête. Cette thématique du mouvement et du déplacement y est placée également sous le signe de l'urgence.

Le départ de Coura dans *Je pars* est considéré comme une fugue¹² et est traitée par la famille et les médias comme telle : l'enquête policière se déclenche et les réseaux sociaux¹³ se mobilisent à grande échelle ; la vie de tous ses proches est bouleversée du jour au lendemain. Dans *Cacophonie*, celui de Sali est envisagé sous la forme d'une fuite et est étroitement liée à la maison et à son symbolisme¹⁴. La maison devient un espace invivable qui met à découvert la vulnérabilité de la femme protagoniste.

L'enfermement de Sali débuta ainsi, dans une maison de trente-huit pièces et de plusieurs terrasses où elle s'était éparpillée en autant de morceaux qu'elle n'arrivait pas à récupérer et à assembler. Chaque jour, elle entrait dans une pièce, en ressortait, entrait dans une autre, pour ramasser les morceaux et se reconstituer (*C* : 30).

Sali doit quitter cette maison coûte que coûte sous risque de subir le même sort du supplicé de Kaffrine, condamné à l'emmurement, dont elle garde le souvenir de la mort atroce. La maison se rétrécit sur elle comme un guet-apens : « chaque jour, une rangée de briques faisait monter les murs tout autour de la maison jaune » (*C* : 31). Si au début Sali avait craint d'en être expulsée – alors qu'elle y avait trouvé son canari¹⁵ – par sa belle-famille qui ne veut plus d'elle à la suite du décès de son mari, elle comprend qu'elle est sa prisonnière et qu'elle risque sa vie ; dès lors la fuite s'impose comme une évidence. La rue « geôlière » contribue également à cette sensation grandissante de claustration ; elle la guette et l'empêche d'en sortir lorsqu'elle tente de se rendre à la

¹² Dans le premier roman de Diary Sow, *Sous le visage d'un ange*, la fugue est également le moteur de l'intrigue : l'action s'ouvre et se ferme sur les fugues d'Allyn –lorsqu'elle quitte sa cruelle famille adoptive, puis son fiancé Karim pour recommencer sa vie à Paris, et échapper successivement « aux fers de l'amour et de son passé indésirable » (Sow, 2019 : 314). L'écriture de Sow s'apparente dans un certain sens au genre de littérature de jeunesse, moins préoccupé des impératifs sociaux, culturels ou économique que du voyage à entreprendre pour franchir le passage à l'âge adulte.

¹³ Les nouvelles technologies jouent un rôle fondamental dans le roman : la fuite de Coura devient vite une affaire publique ; c'est grâce à elles que Sven, le garçon qui l'héberge à Amsterdam, découvre qui est cette fille qui dit s'appeler Lisa et sa fugue. Coura épie sur Internet tout ce qui se publie autour d'elle : « rumeurs, incompréhension, chagrins, inventions, faux-procès... » (*JP* : 156).

¹⁴ Selon Gaston Bachelard (1957), la maison est tantôt le coffre de nos souvenirs, tantôt un état d'âme ; « l'image de la maison est la topographie de notre être intime ».

¹⁵ Récipient en terre cuite pour l'eau potable. Image pour signifier les racines : « Sali avait du mal à quitter cette petite ville ocre qu'elle aimait tant. Elle y avait trouvé un *canari en terre cuite* sur lequel elle avait pu se poser, et même si elle en était à présent éjectée, elle avait connu, pendant neuf ans, la sensation et le sentiment de faire partie d'une communauté, d'une famille, d'une belle-famille » (*C* : 11).

poste ou à la mairie où elle voudrait aller déclarer son propre décès. Cette maison-tombe, où elle côtoie son mari-revenant, est vivante ; elle bouge, émet des sons, influence les états d'âme de Sali et favorise le repli sur elle-même. Sali y subit le destin d'une bête traquée comme le cafard qui, même écrasé, n'est pas mort et se traîne vers la rue, anticipant dans le même temps le dénouement final et ce qui arrivera à Sali lorsqu'elle franchira, à son tour, le portail de la maison : « Sali avait l'impression que tout s'effondrait tout d'un coup en elle et autour d'elle, que le ventre du cafard avait implosé dans le sien, comme s'il s'était substitué à celui du cafard » (C : 153).

Dans cette demeure, il y a par exemple la pièce des pas perdus (C : 30) ou le palier des turbulences – palier purgatoire ou palier dantesque (C : 68) –, situé au cœur de la maison, qui déstabilise Sali :

Sur ce palier, elle ressentait à chaque fois un bouillonnement inquiétant dans tout son être ; une sensation qu'elle ne pouvait décrire ; chaque fois qu'elle y passait, elle était assaillie de doutes, d'angoisses, ses pieds s'emmêlaient et elle voulait s'enfuir (C : 17).

La fuite est présente en permanence à l'intérieur même de la maison qu'elle parcourt dans tous les sens : Sali erre dans la maison, tourne en rond depuis le matin jusqu'au soir en faisant du sur-place. L'espace-maison se sature d'ingrédients de ce thème : les obstacles à franchir, l'errance dans un dédale, la peur, les bruits cacophoniques. Par cette mise en abyme, la fuite imprègne les moindres déplacements de Sali à l'intérieur de ce huis clos mortifère.

Sali vit dans une solitude-fuite de plus en plus saillante au fil de pages ; elle n'a cessé de vivre dans l'errance depuis son enfance, la définissant comme congénitalement inadaptée à la vie normale, incapable de s'enraciner et de tisser des liens avec les autres :

Enfermée d'abord en raison de ses origines, enfermée en raison des langues qu'elle ne parlait pas, et enfermée par une volonté de rester dans son coin, de ne pas se mêler aux autres (C : 166).

En ce qui concerne les repères spatio-temporels on remarquera, dans *Cacophonie*, le flou des notations des lieux habités par le personnage. Les points de repère sont abolis : la maison jaune se trouve dans la ville ocre, dans un pays dont elle ne parle pas la langue, sur le continent clair-obscur. Le paysage est à peine décrit ; la ville s'éclipse derrière la maison (C : 93) augmentant l'impression carcérale et la dystopie spatiale.

Parallèlement au rétrécissement de l'espace qui condamne Sali à l'enfermement et à l'impasse, la notion du temps subit un étirement proportionnel car toute situation désespérée ralentit la durée temporelle et accroît sa circularité : le temps tragique s'avère interminable ou du moins il s'écoule de lui-même prolongeant les souffrances du personnage. Selon Bakhtine (1978 : 391), le temps se matérialise dans l'espace, c'est pourquoi l'espace rétréci de *Cacophonie* s'accompagne de la stagnation et de la circularité du temps : un mardi, ce mardi, le matin :

Il était cinq heures.
C'était le matin.
Un mardi matin.
Un de ces matins que Sali [...]. (C : 7-8)

Cette longue journée, qui va de cinq heures du matin jusqu'à l'heure de la prière d'Asr en fin d'après-midi (C : 183), ne semble pas, en effet, être ponctuée d'événements marquants : la déambulation de Sali à l'intérieur de la maison, le cafard qu'elle écrase, la disparition du chat méchant, le mari-revenant, son désir de se rendre à la mairie, l'orchidée offerte par l'homme aux lèvres minces. Cette distension temporelle en boucle prend brutalement fin lors du dénouement : la date et même l'heure, mardi 17 juillet 2009 à 19:00, font irruption figeant le temps au moment où Sali ose franchir le portail de la maison. Décidée à s'en aller pour de bon, elle se fait écraser par un taxi-moto. C'est là que tout s'arrête et que Sali est délivrée. Elle serrait entre ses bras l'orchidée offerte ; une plante qui n'a pas besoin d'être mise en terre pour vivre et dont la vertu est de se détacher de l'espace-temps :

Il ne faut pas que la plante touche le sol. Le bac doit être suspendu, alors chacune de ses feuilles est un secret. Si vous en détachez une sans la briser et la prenez avec vous, vous deviendrez invisible et vous ferez ce que vous voulez, vous irez où vous voulez quand vous voulez (C : 194).

C'est ainsi que Sali quitte son enveloppe terrestre, « son moi manipulé, influencé, endoctriné, soumis, consensuel » et, se vidant « de sa substance », son corps devenu transparent s'enfuit vers ses racines (C : 197). Même si Sali est décédée dans la ville ocre, devant la porte de sa maison, elle n'est pas morte ; elle y laisse son fantôme pour se rendre, légère, à l'extrême pointe du continent clair-obscur. Entre Yoff et les Almadies, à cinq heures du matin, s'accomplit son retour aux origines, grâce à un Ndép par immersion dans l'océan – sorte de cérémonie de dépossession –. « Salimata, Salimatou, Salamataou, Sala, Salamata, Sali » est enfin « en Paix » (C : 199).

Dans *Je pars*, l'espace-temps n'est pas soumis à un traitement aussi contraignant que dans le roman de Bugul. L'histoire se déroule dans des lieux bien identifiés : Paris et Amsterdam. L'espace où Coura évolue prend cependant la connotation des non-lieux¹⁶ dans le sens conceptualisé par Marc Augé (1992). À Paris, Coura préfère habiter dans une résidence universitaire plutôt qu'à la maison avec Madi, Mansour et Larissa. À Amsterdam, il y a la gare, les rues où elle traîne à longueur de journée, les boîtes de nuit, une cabine téléphonique ; elle loge dans la chambre d'hôtel 312, puis à l'auberge

¹⁶ Coura est sensible à l'anonymat que ces lieux procurent : « Déjà qu'il m'arrive de traverser une gare ou un centre commercial, un aéroport ou un parc, d'entrer dans une station de métro, de me prélasser sur une plage où il y a des foules et d'avoir envie de m'y fondre, comme s'il s'agissait d'un repère intime m'aidant à me transformer en élément anonyme de la foule, pourquoi ne pas aller plus loin ? *Perdue. Anonyme* » (JP : 18).

de jeunesse le Vogel, chez Sven et finalement un peu partout, sur des bancs, dans des chambres minables. Ces lieux publics, en tant qu'espaces qui ne peuvent se définir « ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique » (Augé, 1992 : 100), métaphorisent la sensation de ne pas avoir sa place et enferment le personnage dans la solitude des endroits de passage.

Les jours passent. Avec un rituel qui s'impose rapidement : vite se laver aux douches collectives le matin pour quitter les lieux, arpenter Amsterdam sous le crachin, la brume et le froid, avaler un thé là, regarder une vitrine ailleurs, revenir ensuite. Pas de but, aucune obligation, errer pour rien (*JP* : 90).

La durée de l'histoire dans *Je pars*, même si elle reste indéterminée, peut se circonscrire à quelques mois. Bientôt Coura commence à trouver le temps long à Amsterdam et à perdre ses repères temporels : elle plonge dans le temps vide et subjectif des journées mornes où chaque minute est lourde et des soirées qui s'étirent, où elle se mêle « à la jungle erratique et festive des oiseaux de nuit » (*JP* : 119). La fugue de Coura, se prolongeant, s'enlise dans une errance dégradante et dans une tentative de suicide.

Coura et Sali basculent dans des mouvements de fugue et d'errance respectivement. Toute fugue se définit comme provisoire, elle devient un accélérateur de maturation et propice à la construction individuelle. En revanche, l'errance est chronicisation de la fugue et elle provoque un effet disruptif dans le projet identitaire. L'être installé dans l'errance semble se définir dans la seule dimension de l'espace, dans le passage, qu'il peut mieux contrôler –car on peut toujours revenir sur ses pas–, et refuse le temps qui dévore. Dans *Cacophonie* l'espace prend le dessus sur le temps et ce processus entraîne Sali vers la disparition radicale du soi.

3. La subversion de l'espace langagier

Les récits de Ken Bugul et de Diary Sow s'engagent dans une écriture qui joue sur la disjonction et l'hétérogénéité discursive pour fonder une nouvelle dialectique de la parole.

Cacophonie penche du côté de la collision langagière et du vacarme inintelligible, mimétique du chaos dans lequel évolue le personnage féminin. Sali est noyée dans la confusion de voix et des cris, provenant :

- De la rue : « il y avait une cacophonie de voix, de salutations, de jurons, de cris, de pleurs d'enfants, de rire aux éclats, de plaisanteries » (*C* : 92).
- De la télé, de la radio et de « l'horreur morale, matérielle, spirituelle, économique » des nouvelles qu'elles diffusaient (*C* : 63) :

Certains s'imposent par le bruit à la télévision, à la radio, dans les conférences, dans les débats, devant les temples, et même devant Dieu. Les autres, impressionnés par ces bruits, leur déroulent le tapis et leur offrent même une maison. La maison du

faiseur de bruit. Mais le bruit n'est pas les cris. Les peuples crient et les autres font du bruit (C : 181).

- Des cris de survie qui montent des entrailles des pauvres nus et dénudés (C : 111) et des animaux :

Dans ce pays et partout dans le continent clair-obscur, c'était ainsi. Avant les peuples ne parlaient pas, ils déléguaient leurs voix, ensuite ils ont commencé à parler, et de nos jours ils crient pour être entendus, et il y a une telle cacophonie ! Sur le continent clair-obscur, le cri s'élevait de plus en plus comme un nuage de radioactivité. (C : 32)

Le continent clair-obscur n'était plus que cris. Pour d'autres les cris venaient des luttes acharnées pour le pouvoir, de ce fossé de plus en plus profond entre pauvres et riches, de l'isolement social, des sans-abris, des enfants battus à mort, des éléphants, des gorilles et des rhinocéros massacrés (C : 131).

- Des bruits de la maison : le craquement et le grincement des murs, le cliquetis de chaînes, les bruits de cadenas et de clés (C : 83).
- Des cris intérieurs que Sali ne cesse de pousser sans aucun contrôle, hurlant à la mort :

Le cri, d'abord strident devint lourd, se répandit en cascades tout autour d'elle. Elle en chercha la source, tourna la tête à gauche et à droite, regarda sous son fauteuil, souleva le coussin recouvert d'une housse finement brodée à la main achetée à Marrakech. Elle sentit son thorax se gonfler, elle le palpa de ses deux mains et réalisa que le cri venait d'elle et résonnait de plus en plus dans sa chambre [...] Le cri reprit en se répandant partout, et s'amplifia jusqu'à devenir un appel de secours. Sali augmenta le volume de la télévision pour le noyer (C : 77-78).

D'un côté, le substantif « cacophonie » choisi par Bugul traduit le désengagement énonciatif : une parole vide de sens qui désamorce non seulement la prise en charge de la responsabilité énonciative mais encore sa capacité pour agir sur le monde et les autres. De l'autre, l'énoncé « je pars » engage l'agentivité du langage grâce au verbe à la première personne et au présent. En disant « je pars » la narratrice décrit son action et l'accomplit. Qui plus est, cette énonciation vise également des effets perlocutoires sur l'interlocuteur tels que réjouir, embarrasser, effrayer, inquiéter, menacer, etc.

C'est ainsi que dans le cadre d'une conception étendue des actes du langage, « je pars » devient un « énoncé passionné » (Cavell, 2005) en tant qu'énoncé performatif porteur d'un sens spécial. Dans cette lecture postmoderne de la théorie austinienne, le concept de perlocutoire et d'acte perlocutoire prennent une importance grandissante. La capacité à affecter autrui par nos paroles – ce que l'on fait par le fait de dire quelque

chose – affirme le lien entre le perlocutoire et la question de l’expressivité. Selon Sandra Laugier (2021), « le langage ordinaire ne concerne pas seulement la description de la réalité (...) et pas seulement de l’action sur monde –il est le lieu de l’expressivité et la vulnérabilité humaine à la parole », le perlocutoire se situant dès lors « au carrefour de la description, de l’action et l’expressivité » (*apud* Lebel, 2022 : 5).

Le roman de Diary Sow mise ainsi sur les effets du perlocutoire aussi bien à l’intérieur de la diégèse que sur le(s) lecteur(s), en tant que réactions passionnelles par rapport à son acte de disparition. Danièle Lorenzini (2021 : 306) insiste sur la nécessité de passer d’une pragmatique à une « dramatique » du discours, élargissant les frontières de ce qu’Austin appelle « la situation intégrale du discours ». Le perlocutoire et sa dimension subversive deviennent un outil d’analyse esthétique qui s’avère spécialement riche pour le littéraire.

Le syntagme verbal « je pars » assumé directement par la narratrice ne laisse indifférents ni cette dernière ni ses interlocuteurs en raison de sa dérive émotionnelle. La voix de Sali dans *Cacophonie*, à peine audible, mis à part ses cris, quelques énoncés exclamatifs ou interrogatifs qui émergent à la surface du texte narratif¹⁷, nous parvient toujours à travers le pronom *elle*. Cette troisième personne, en tant que forme historique du moi, introduit une neutralité objectivante et marque la distance par rapport à l’identité d’emprunt de la protagoniste. Le choix du pronom personnel module les points de vue des narratrices sur elles-mêmes. Le *je* convient à l’écriture engagée de Sow et s’inscrit dans l’institution langagière comme un *je* qui agit sur les autres et cherche à modifier les comportements. Il s’agit d’un *je* qui décide, qui prend une résolution, qui tente de justifier son comportement, qui expose ses contradictions, et qui oblige aussi les autres à prendre parti, à s’émouvoir ou à condamner sa fugue. La dimension persuasive situe la courageuse prise de parole de la narratrice de *Je pars* au centre de l’enjeu énonciatif, alors que dans *Cacophonie* le personnage principal est constamment tenu à distance de son énonciation.

De plus la structure narrative close du roman de Bugul, focalisée sur un seul personnage et une seule perspective vient surplomber le rétrécissement spatio-temporel : Sali devient la « comédienne d’une pièce tragique, dont elle était le seul personnage. Une pièce sans dialogue, sans monologue. Une pièce vide » (C : 154).

À travers ces deux stratégies discursives –le perlocutoire et la déconstruction de l’harmonie langagière et de son interaction– les romans permettent l’affirmation ou la déconstruction du personnage féminin. Sali s’acharne contre son moi préfabriqué tout en acceptant son destin. Coura, elle, le bouscule de toutes ses forces pour se construire : « Qui suis-je aujourd’hui ? Qui serai-je demain ? Je ne suis pas. Je *deviens* » (JP : 49).

En outre, les questions rhétoriques (QR), récurrentes dans les deux récits, contribuent à souligner le caractère affectif de la communication (Borillo, 1981). Les QR

¹⁷ « Que vais-je faire ? » (C : 7), « Je ne veux pas partir » (C : 10) et un court fragment monologué dans C : 128-30.

sont des unités à envisager notamment du point de vue des paramètres pragmatiques, comme le résultat d'une dérivation illocutionnaire ou acte de langage indirect : des énoncés hybrides, se situant à la frontière des propositions interrogatives, narratives et exclamatives. Elles renforcent également la cohérence, assurant la progression informative et organisant la réception du texte. Le récit de Coura s'appuie constamment sur ces QR axées sur l'illocutoire et l'interaction verbale: « Les anges m'avaient guidée ? Encore moi, mais en voix intérieures qui giflent à coup de *j'exige ton attention*, voix jamais écoutées ! » (JP : 21)

Revêtant l'apparence interrogative qui rend la communication plus expressive, les QR suscitent dans *Je pars* l'attention du lecteur sur certains énoncés et se comportent comme des marqueurs stylistiques : « Alors je m'engage dans la rue où se trouve mon école, l'idée s'affirme, s'installe, règne. Avec les promesses d'aventure, de remède, son parfum d'ailleurs, son présage de renouveau. *Et si je disparaissais ?* » (JP : 27)

Les nuances affectives véhiculées par les QR ciblent le lecteur, tentent de l'influencer et de le mettre dans le coup. La narratrice de *Je pars* fait appel à des QR « ignoratives »¹⁸, la plupart du temps, directes :

Dans ma hâte de vivre, de bouger les choses, de bousculer le destin, me suis-je trompée ? J'en viens à me demander si la liberté suffit. Suis-je trop pressée ? Qu'est-ce que j'espère au juste ? (JP : 80)

D'où vient cette morale du moindre effort, cet à-quoi-bon, cet ennui chronique ? Est-ce mon véritable tempérament ? Qu'il est loin le temps où je pétillais d'énergie ! (JP : 90)

Dans *Cacophonie* c'est par l'intermédiaire du discours indirect que la narratrice transmet les QR « ignoratives » : « Si elle partait, où pourrait-elle aller ? [...] Qu'allait-elle faire ? » (C : 7), « Pourquoi était-elle revenue alors ? » (C : 50), « Qui appelait-elle au secours ? » (C : 89). Elles contribuent à la liaison textuelle fonctionnant comme thème ou rhème par rapport aux énoncés environnants :

Elle devait partir.

Si c'était bien la réponse à la *question récurrente*, elle ne savait cependant pas où aller (C : 10) [Nous soulignons]

Ce mardi matin Sali était confrontée à l'*éternel dilemme* : retourner aux origines ou aller ailleurs (C : 12) [Nous soulignons]

Nous constatons que le roman de Sow laisse une porte ouverte à des voix intérieures et à des points de vue que la protagoniste questionne. C'est en italique que ces éléments transposés s'intègrent dans le discours de la narratrice pour marquer une

¹⁸ On distingue les QR proprement dites qui expriment la contradiction inverse ; les QR informatives émises par le locuteur auxquelles il donnera, lui-même, plus tard, une réponse et les QR « ignoratives » ou sans réponse qui communiquent « *J'en l'ignore* » reconnaissant l'incompétence du locuteur sur l'objet de la question, et qui sont fréquentes dans le monologue intérieur ou pendant la réflexion (Cainac, 2011).

distance, par rapport aux idées reçues et aux comportements sociaux imposés, ou encore souligner la ligne de force de certaines idées du personnage :

J'ai beau le [Adam] désirer, je ne veux pas faire de lui une obsession, de peur qu'il ne me détourne de mes objectifs. *Étudier, viser haut, toujours plus haut !* Pas de complication, pas de distraction, pas de sexe, pas de bébé (JP : 14).

On ment pour protéger son intimité, pour ne pas imposer sa peine aux autres. *Je vais bien.* Un gentil petit mensonge qu'apportent un visage rayonnant et des rires faciles (JP : 15).

Si pour Vernant et Naquet (1972) la dimension du « tragique » est reliée à une certaine inefficacité du langage devenu périmé, pour Laugier (2021) la relation fondamentale c'est que l'activité langagière – menacée de toute sorte d'échecs et de tragédies – nous confronte à la vulnérabilité humaine. L'événement tragique de la mort ou de la disparition des personnages étudiés met ainsi à découvert quelques-unes de ces limites du langage : la logorrhée des discours sociaux pour Bugul ou le risque d'une parole engagée chez Sow.

4. La subversion de l'espace maternel

Dans l'écriture féminine affronter les rapports à la mère, comme figure de référence et/ou d'opposition, est un topos ; il s'agit d'une dynamique complexe qui se trouve à la source de la pulsion d'écriture chez la femme et qui surdétermine les structures narratives et même le langage (Saint-Martin, 2017 : 15-16). Cela est notamment présent chez la femme qui écrit à l'âge de la maturité, comme Bugul : revenir à la ressemblance avec la figure qui l'a générée et le retour à la mère s'avère « un fascinant retour au même, ou plutôt à la même » (Didier, 1999 : 25).

La fuite-fugue dans les romans de Bugul et de Sow connecte avec la mère et la naissance, permettant aux héroïnes de quitter l'enfance ou d'y retourner. Pour l'héroïne bugulienne la fuite se donne à lire comme un retour. Condamnée à l'errance, Sali est un Ulysse qui affronte, dans le labyrinthe de la maison jaune, ses monstres intérieurs et son regret d'une enfance non vécue.

Sali est marquée par l'abandon de sa mère qui a quitté le foyer familial pour protéger son frêle frère. Cette fuite prémonitoire, qui a « dévoré ses entrailles d'enfant et l'a endurcie » (C : 65), façonne profondément son univers intérieur. Même lorsque Sali tente de la retrouver, la mère ne lui ouvre pas les bras ; sans doute, pensait-elle que Sali était différente de ses autres enfants et qu'elle n'avait pas besoin d'elle (C : 199).

Pourquoi sa mère ne lui avait-elle pas parlé du sang ? Les liens de sang, le sang des menstrues, le sang dans lequel les enfants naissent, le sang des bêtes sacrifiées, le sang de la virginité. Elle n'était pas préparée pour un destin dont elle ignorait les enjeux (C : 59).

Maintenant, à l'orée du troisième âge, Sali sent qu'elle allait être expulsée, qu'elle allait se faire éjecter de la maison jaune comme, le jour de sa naissance, du ventre de sa mère. Au moment de franchir le seuil du grand portail, elle a l'impression d'être reliée à la mère par le cordon ombilical et le liquide amniotique (C : 195) ; elle se sent transportée à ce dimanche, dans la chambre du village où elle était tombée du ventre de sa mère dans les échos de la prière (C : 197). Au moment de s'extirper de la maison, sorte de nouvel accouchement et de passage vers ses origines primordiales, elle retrouve les sensations fœtales. Ainsi la fuite de Sali qui la conduit fatalement vers la mort dans la rue, est vécue comme un *regressus at uterum* et une re-naissance.

Dans le roman de Diary Sow, la jeune Coura, égarée dans le labyrinthe de « sentiments compliqués, contradictoires, déçus » (JP : 170), a des parents qui « aiment mal » et ont voulu régenter sa vie : M. Gaye, ambassadeur du Sénégal en France, et Mme. Gaye, neurologue, sont la plupart du temps absents à cause de leurs occupations professionnelles et mondaines. Madi, une grande amie de la famille, s'occupe depuis longue date de Coura et de son frère jumeau Mansour : elle les a élevés aux côtés de sa fille Larissa. Madi devient un substitut maternel et joue le rôle de mère adoptive et de belle-mère puisque Mansour et Larissa s'aiment et se sont fiancés.

Coura perçoit l'espace maternel comme inconfortable : elle fait des rêves prémonitoires et cauchemardesques qui se donnent à lire comme un télescopage du refoulé : elle est enceinte et accouche d'un étrange enfant que sa mère lui enlève, puis d'une chute dans un gouffre sans fin qui l'avale et des démons qui l'emportent (JP : 11-12) : « À bas les bébés bizarres, les chutes abominables et les idées noires, secoue-toi ! Réveille-toi ! Une lueur s'élève. Le bébé, c'était moi ! J'étais la mère et l'enfant » (JP : 20-21)

Là, dans ce balbutiement de consonnes bilabiales, se mêlent la peur d'une grossesse non désirée, malgré sa virginité, à cause de son désir d'Adam, et l'annonce d'une descente aux enfers : celle de Coura à Amsterdam, où l'initiation aux transgressions l'entraîne dans une dégradation progressive. Cette frontière floue entre mère et enfant insiste sur la nécessité de se détacher de la mère et de l'enfance et d'entrer pleinement dans l'âge adulte et dans le *logos*.

La fugue de Coura précipite, par un coup de théâtre, celle de son frère et de Larissa, à la fin du roman, qui quittent Paris pour vivre leur amour incestueux ailleurs. Lorsque Coura rentre à la maison, Madi avoue que Mansour et elle sont ses vrais enfants rompant la fiction familiale qu'elle avait inventée. Madi, rejetée par sa famille, avait accouché de triplés ; les Gaye les ont adoptés lui permettant généreusement de vivre avec eux et de les élever avec leur sœur Larissa. Comme explique Ouellette-Michalska (2007 : 24), la confession, l'aveu ou le dévoilement sont à l'origine de beaucoup de récits autofictifs. L'étalage de l'intimité – sexualité, secrets de famille, maladies physiques ou mentales, etc. – accentue le paradoxe de l'extimité¹⁹ et fait déborder la vie

¹⁹ Contraction entre extériorité et intimité, ce terme est défini par Marie-Anne Paveau (2015) comme « une pratique d'exposition et du dévoilement de soi destinée à consolider et à s'approprier son image,

privée dans la fiction, le hors-texte dans le texte et la divulgation dans l'autofiction de *Diary Sow*.

Sali et Coura, deux héroïnes en mal de « mère », ont souffert du manque d'affection maternelle qui les incite à quitter l'espace intime et l'espace social. Bien que les perspectives des personnages féminins soient profondément marquées par leur âge – sénilité et jeunesse²⁰ –, la fuite et la fugue leur permettront de retrouver leurs vraies origines et d'affirmer leur identité mettant à bas les masques qu'elles portent.

5. Conclusion

Les romans de Bugul et de Sow, avec une écriture de l'intime à la recherche du « refoulé, de l'ignoré, du dissimulé », véhiculent des schémas d'exploration du moi et des itinéraires symboliques pour acheminer les personnages féminins vers la délivrance.

La fuite est dans les gènes de Sali : comme sa grand-mère et son père, elle était « la cadette d'une famille de gens partis de chez eux en coupant tous les cordons encombrants, pour se refaire ailleurs » (*C* : 199). Sali est ballotée entre deux formes extrêmes de vivre et d'appréhender l'espace : la clôture et l'errance. La multiplication des marques de séquestration, renforcées par la cacophonie et les distorsions spatio-temporelles alimentent l'obsession bugulienne de la séparation de l'espace d'affiliation. À travers cette métaphore littéraire l'auteure tente d'explorer les frontières de l'humain²¹ soumis au potentiel heuristique de la déterritorialisation.

La fuite chez Sali peut finalement se lire comme un processus de désengagement touchant l'identitaire, l'énonciatif et le politique. L'ancienne militante, ayant fait partie d'une élite, déploie une critique désenchantée et amère sur les plaies que subit le continent africain qu'elle qualifie de goulag (*C* : 9) – l'immigration, les viols de femmes, les guerres, les enfants-soldats, les islamistes intégristes, la soif de pouvoir et richesses, etc. –. Sali recuse son engagement « du côté gauchissant, socialisant, démocratisant, militant, branchée » (*C* : 64), les clubs et les associations qu'elle avait intégrés durant sa vie, consciente qu'elle vivait « à une époque de sourds et de malentendants, dans un monde dont les sens s'étaient atrophiés, où dénoncer faisait intellectuel ringard » (*C* : 64).

Coura, la courageuse, elle court puisque la fugue est faite de mouvement et de vitesse ; fuite en avant pour prendre son destin en main et connaître sa filiation

ainsi qu'à augmenter son capital social ». Sans doute l'emprise des réseaux sociaux numériques explique cette exposition de la vie intime.

²⁰ Les jeunes années c'est la période des possibles, des promesses, de futur et une « une zone tampon entre le temps inexistant de l'enfance et le temps presque inerte bien que rapide de l'âge adulte » (Obert, 2010 : 33)

²¹ Au long de l'histoire littéraire, le personnage-fugueur est souvent placé sous le syndrome du « voyageur fou » (Hacking, 2002). « Quand on parlera maintenant d'un homme fou, on désigne celui qui a quitté la terre de sa vérité immédiate, et qui s'est lui-même perdu » (Foucault, 1961 : 400).

biologique. Le roman convoque un timide effet iconique musical²² réintroduisant voix et perspectives à travers l’alternance – pas toujours très aisée – entre récit à la première personne, assumé par Coura, et récit à la troisième personne focalisé sur Adam et Mansour (au chapitres 4, 8 et 11), puis l’existence de courts dialogues, en style direct, entre Coura et les personnages de son entourage familial (chapitres 14-17).

Quête et langage, une équation que Bugul et Sow cherchent à résoudre déterminant la variable de l’engagement / désengagement d’une parole féminine, qui les constitue pleinement en tant qu’êtres linguistiques ou, au contraire, les abolit énonciativement empêchant l’appropriation tranquille et domestiquée du sens. Elles mettent au centre de leur écriture le problème de la prise de parole, de ses conditions et de ses effets éthico-politiques.

La narratrice de *Je pars* cherche à jouir du texte et de sa parole, tout comme elle est portée à jouir de son corps ; celle de *Cacophonie* n’a de cesse de remarquer le bavardage qu’est la parole comme lieu de la vulnérabilité humaine. Flottante, errante, la parole féminine, indocile, teste les limites des configurations de pouvoir, des discours subalternes et de la *parrèsia* (Foucault, 2012 : §15) en tant que droit et obligation de dire vrai, sur soi-même, « en face de celui qui est fou, de celui qui ne détient pas la vérité ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUGÉ, Marc (1992) : *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil.
- BA, Medhi (2021) : « Sénégal : quand le nouveau livre de Diary Sow fait polémique ». *Jeune Afrique* 16/11/2021 URL : <https://www.jeuneafrique.com/1266205/societe/senegal-quand-le-nouveau-livre-de-diary-sow-fait-polemique>
- BACHELARD, Gaston (1957) : *Poétique de l’espace*. Paris, Seuil.
- BAKHTINE, Mijail (1978) : *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard.
- BARTHES, Roland (1963) : *Sur racine*. Paris, Seuil.
- BORILLO, Andrée (1981) : « Quelques aspects de la question rhétorique en français ». *DRLAV*, 25, 1-33.
- BUGUL, Ken (2014) : *Cacophonie*. Paris, Présence Africaine.
- CAINAC, Diana (2011) : « L’étude sémantico-fonctionnelle de la question rhétorique ». *Revista stiintifică a Universității de Stat din Moldova*, 10 (50), 54-56. URL : https://ojs-studiamsu.md/index.php/stiinte_umaniste/article/view/3383/4524

²² La fugue c’est une « forme de composition contrapuntique fondée sur l’entrée et le développement successifs de voix selon un principe strict d’imitation qui donne à l’auditeur l’impression que chaque voix fuit ou en poursuit une autre » (<https://www.cnrtl.fr/definition/fugato>).

- CAVELL, Stanley (2005) : « Performative and passionate utterance ». *Philosophy : the day after tomorrow*. Haward University Press. 155-191.
- CONFIANT, Raphaël (1994) : *L'allée des soupirs*. Paris, Grasset.
- DIDIER, Béatrice (1999) : *L'écriture-femme*. Paris, PUF.
- FAIVRE LE CADRE, Anne-Sophie (2021) : « Diary Sow : un retour trop bien écrit? ». *Libération*, 03/02/2021. URL : https://www.liberation.fr/international/afrique/diary-sow-un-retour-trop-bien-ecrit-20210203_RD5M2YTMNVELJBREVOSA5PQIYQ
- FOUCAULT, Michel (1961) : *L'histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (2012) : « La parrésia » [conférence prononcée en mai 1982 à l'Université de Grenoble]. *Anabases*, 16, 157-188. URL: <http://journals.openedition.org/anabases/3959>
- HACKING, Ian (2002) : *Les fous voyageurs. Les empêcheurs de penser en rond*. Paris, Seuil.
- LAUGIER, Sandra (2021), « Variétés de la performance : perlocutoire et formes de vie ». Laugier, Sandra et Lorenzini, Danièle [eds.], *Perlocutoire. Normativités et performativités du langage ordinaire*. Paris, Mare & Martin, 257-278.
- LORENZINI, Danièle (2021) : « Le perlocutoire en conversation », in Sandra Laugier & Danièle Lorenzini (eds.), *Perlocutoire. Normativités et performativités du langage ordinaire*. Paris, Mare & Martin, 295-308.
- LEBEL, Aline (2022) : « De l'énoncé performatif à l'énoncé passionné : penser (avec, après) Austin ». *Acta fabula : Revue des parutions pour les études littéraires*. URL : <https://hal.science/hal-03718780>
- SAINT-MARTIN, Lori (2017) : *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature*. Paris, Éditions Alias.
- OBERT, Judith (2010) : « *La casa in collina* de Cesare Pavese : la fuite devant soi, la fuite mode d'emploi ». *Cahiers d'études romanes*, 22 (*Fuites en avant ou à rebours, la fuite en mots et en images*), 347-363. URL : <https://journals.openedition.org/etudesromanes/83?lang=es>
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine (2007) : *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal, XYZ (coll. « Documents »).
- PAVEAU, Marie-Anne (2015) : « Extimité », in *Technologies discursives. Dictionnaire*. URL : <https://technodiscours.hypotheses.org/748>
- SOW, Diary (2019) : *Sous le visage d'un ange*. Paris, L'Harmattan-Sénégal.
- SOW, Diary (2022) : *Je pars*. Paris, Robert Laffont.
- STAMPFLI, Anaïs (2011) : *La cacophonie dans le roman antillais : de l'énonciation à l'interprétation*. Mémoire de recherche. Université de Grenoble. URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00596110>
- VERNANT, Jean Pierre & Pierre VIDAL NAQUET (1972) : *Mythe et tragédie en Grèce*. Paris, Maspero.