

**LE FONCTIONNEMENT DE L'ABSURDE DANS LE NOUVEAU ROMAN
AFRICAIN : UNE ANALYSE DE RUE FELIX-FAURE
DE KEN BUGUL**

Dennis COFFIE

Methodist University College of Ghana, Ghana

dcoffie@mucg.edu.gh

&

Mawuloe Koffi KODAH

University of Cape Coast, Ghana

mkodah@ucc.edu.gh

Résumé : L'écriture féminine en Afrique francophone subsaharienne est en pleine croissance après l'ère coloniale. En effet, les écrivaines figurent de manière marquante dans tous les recueils de la littérature ouest africaine ou africaine contemporaine. L'une des auteures éminentes de l'Afrique francophone ouest africaine est la Camerounaise Calixthe Beyala. Elle a achevé une dizaine de romans et elle a également décroché des Prix littéraires internationaux. A l'instar de Calixthe Beyala, la romancière sénégalaise Ken Bugul a sorti au moins dix ouvrages et elle compte aussi parmi les lauréates de la littérature africaine. On reconnaît sans difficulté chez ces deux auteures la qualité remarquable de se réinventer au moyen des thématiques engageantes et des techniques innovantes. Suite à une trilogie autobiographique et d'autres ouvrages, Ken Bugul a achevé *Rue Félix-Faure* en 2005 et *Mes hommes à moi* en 2008. On associe toutes ces deux œuvres à la littérature de l'absurde qui est un thème émergent dans le nouveau roman africain. Ce que fait cet article, c'est dégager et analyser l'absurde, la narratologie et la déconstruction dans *Rue Félix-Faure*.

Mots-clés : absurde ; déconstruction ; écriture féminine ; narratologie ; trilogie.

**THE OPERATION OF THE ABSURD IN THE NEW AFRICAN NOVEL:
AN ANALYSIS OF RUE FÉLIX-FAURE BY KEN BUGUL**

Abstract: Women's writing in Francophone sub-Saharan Africa has made admirable progress in the postcolonial era. From relatively lowly beginnings, women's writing now features prominently in all anthologies of West African or African Literature. One of the eminent female writers of Francophone West Africa is the Cameroonian Calixthe Beyala. She has about a dozen of books to her credit and has won several international awards in Literature. Like Calixthe Beyala, Ken Bugul, a Senegalese, has penned at least ten books and is also counted among literary luminaries. One of the outstanding qualities of these two women is the ability to reinvent themselves through engrossing themes and innovative literary techniques. After producing what is sometimes called an autobiographical trilogy and other works, Ken Bugul published *Rue Félix-Faure* in 2005 and *Mes hommes à moi* in 2008. Both of these books have been associated with the Literature of the Absurd which is an emergent theme in contemporary African novel. This article analyses the absurd, narratology and Deconstruction in *Rue Félix-Faure*.

Keywords: absurd; deconstruction; narratology; trilogy; women's writing.

Introduction

L'absurde, comme courant de pensée en littérature a des origines anciennes et il constitue un vaste champ d'étude traversant le théâtre tout comme le roman. Grâce à Bénac (1988), nous pouvons en répertorier les caractéristiques essentielles et des textes représentatifs, notamment dans la littérature française et européenne : Malraux (1933), *La condition humaine* ; Ionesco (1950), *La cantatrice chauve* ; Beckett (1953), *En attendant Godot* ; Camus (1942), *L'Étranger* et *Le mythe de Sisyphe* pour ne citer que quelques exemples. L'absurde met en évidence le sentiment que ressent l'homme confronté au non-sens de son existence. En d'autres termes, c'est l'état d'oppression et de souffrance morale découlant de « l'angoisse existentielle » (Bénac 5) de l'être humain. À la différence des philosophies qui donnent une image idéalisée de l'homme, l'absurde peint une image tragique de l'univers dans lequel la monotonie règne. L'assujettissement de l'homme au temps et à la mort assigne à notre aventure une fin définitive et dégressive. Essentiellement, la lassitude ou « la nausée » naît de « la coexistence antinomique de l'homme et du monde » (Bénac 1988, p.5). La maladie, les catastrophes naturelles ainsi que les ravages de la guerre renchérissent le pessimisme de l'homme. Inévitablement, le théâtre et le roman absurdes ont fleuri après la seconde guerre mondiale. Face aux multiples déboires et à son impuissance dans un monde suffoquant, l'homme absurde n'a qu'une arme contre la résignation ; il relève le défi pour découvrir la valeur profonde de la nature humaine. Cette prise de conscience pourrait déclencher plusieurs réactions chez la personne absurde ; une attitude d'évasion, la révolte, le suicide ou comme nous venons de signaler, la recherche des solutions durables. Quelles que soient les circonstances de sa vie, l'homme absurde tente de vivre sans faire appel à des règles communes. Or la doctrine personnelle, la liberté et la passion prennent le dessus, car l'homme est sa propre fin et il est sa seule fin. Il refuse de diviniser l'irrationnel et il donne des chances sans remords à l'impossible. Si l'homme absurde a du mal à communiquer avec le monde extérieur, il jette son langage et recourt aux actes sans parole ou le silence. En tout cas, il doit surmonter son désarroi. Peu importe si ses actes servent ou desservent l'humanité, car l'individualisme prime la doctrine collective, sans forcément s'opposer à l'humanisme.

À ce stade, nous voulons lier nos revendications opératoires à l'absurde en littérature négro-africaine. L'absurde, en d'autres termes la thématique de l'anomie et l'antinomie dans ce domaine, a des origines modestes et il existe une littérature relativement modique sur le sujet. Chevrier (1990), l'un des pionniers qui a fait allusion à la naissance de l'absurde dans la littérature négro-africaine a inventorié plusieurs œuvres, y compris *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi (1979), *La carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi (1980), *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopès (1982) et *Le jeune Homme de sable* de William Sassine (1979). Dans les textes précités, on n'observe que les éléments fondamentaux de l'absurde, car la production romanesque africaine, ainsi que les thèmes étaient moins développés à l'époque. « Ce renouvellement du discours romanesque peut s'observer à plusieurs niveaux que nous nous efforçons de dégager et d'explicitier en nous appuyant sur des exemples précis empruntés aux textes appartenant à la période

concernée » (Chevrier 1990, p.148). De sa part, L. Kesteloot (1992) a mis le doigt sur « le roman absurde africain » (p. 480) avec beaucoup plus de certitude. On y trouve des titres tels qu'*État honteux* et *L'Ante-peuple* de Lorsa Lopez (1981) et (1983), *Les Cancrelats* de Tchicaya U Tam'si (1980), *Toiles d'araignée* de Ly Ibrahima (1982), et *Le bal des caïmans* de Yode Karone (1980). Dès lors, l'absurde africain a fait son entrée vigoureuse dans le nouveau roman africain et cette pensée est en développement rapide. Avant de plonger dans l'absurde dans *Rue Félix-Faure*, il serait utile de souligner quelques innovations littéraires favorisant l'essor de l'absurde africain dans la littérature du vingt-et-unième siècle.

Tout comme J. Chevrier, Á. Kibedi Varga (1990) affirme volontiers que le nouveau roman africain remontant à la seconde moitié du vingtième siècle a des formes et des thématiques qui sont beaucoup plus complexes que l'écriture des générations précédentes. Les nouveaux romanciers ont montré un goût remarquable pour la création des formes narratives et stylistiques originales. En conséquence, la psychologie des personnages est fort profonde et diverse, d'où des thèmes dits modernes ou postmodernes comme l'errance intérieure, la redéfinition du mariage, les crises politiques, les crises migratoires, la déconstruction et ainsi de suite. Le nouveau roman est alors ouvert à toutes les recherches et à toutes les réalités d'un monde fragmenté ou fragilisé. Désormais, nous allons voir que conformément aux concepts littéraires et historiques mentionnés dans la partie introductive, le fonctionnement de l'absurde dans *Rue Félix-Faure* se réalise, tant à travers des procédés techniques qu'à travers d'innovations philosophiques.

Mes hommes à moi de Ken Bugul est un roman bouleversant fondé sur l'intime, la sexualité, la liberté et la construction de soi. La diégèse est présentée sous forme d'une introspection et d'une confession. La narratrice africaine Dior raconte l'histoire de sa vie et celle de certains habitués du bistrot parisien Chez Max. Avec une franchise étonnante, Dior décrit sa vie qui se construit entre la révolte et l'aliénation. Le nom du bar évoque immédiatement les pensées du Cap-verdien Monsieur Tonio et son salon de coiffure « Chez Tonio » dans *Rue Félix-Faure*. De même, on pourrait faire une comparaison entre Dior et la chanteuse Drianké de *Rue Félix-Faure*. Dans tous les deux romans, les espaces publics permettent à l'auteur de focaliser sur le monde extérieur. Quant à nous, nous sommes persuadés que c'est dans l'ouvrage antérieur *Rue Félix-Faure*, paru trois ans avant *Mes hommes à moi*, que Ken Bugul pose les bases de la thématique de l'absurde. C'est le besoin de systématiser notre travail dans ce domaine qui nous incite à débiter avec *Rue Félix-Faure*.

1. Les innovations romanesques et stylistiques : un contexte historique et socioprofessionnel

Dans *Rue Félix-Faure*, Bugul s'efforce visiblement d'insuffler au récit un réalisme convaincant à travers la spatialité. La spatialité qui est bien contextualisée est également colorée par l'historique, notamment le titre de l'ouvrage. Outre le paratexte, il y a une toile de fond de poétique et de mythe liée implicitement ou explicitement à l'absurde et à la déconstruction. En tant que nouveau roman, *Rue Félix-Faure* abonde en des détails qui reflètent des réalités

socioprofessionnelles au Sénégal. Sans un œil attentif, on pourrait facilement se perdre dans les descriptions minutieuses. Le nom Félix-Faure est un nom historique français et il existe une rue Félix-Faure dans la capitale du Sénégal. B. Nantet (2006) confirme qu'en raison de l'extension de la ville, Dakar a intégré des communes environnantes et finit par se confondre avec la presqu'île du Cap-Vert. Alors les rapports socio-économiques entre les Dakarois et les Cap-Verdiens que décrit le roman sont historiquement et géographiquement soutenables, mais pas obligatoirement véridiques. Aux détails socioprofessionnels s'ajoutent la présence de nombreuses institutions nationales et internationales. Toutefois, l'entassement des descriptions concernant la fameuse rue Félix-Faure nous mène à croire que l'espace est une astuce créée par Bugul pour intensifier l'image de la vie dakaroise au quotidien. « La rue se trouvait à deux pas de la Grande Église, pourtant. La Grande Église était une bâtisse blanche où pendant la période de Noël tous les croyants et les non-croyants se retrouvaient » (121). On y trouvait des musulmans, des chrétiens, des juifs, des animistes, des fétichistes et des athées ; en fait toutes les races du monde. Et à ce qu'il semblerait, tous les jours devaient être Noël dans la Grande Église ! De cette effervescence religieuse, plus ou moins répandue, découle le cadre socioprofessionnel qui se trouve aussi au cœur du texte et de notre analyse. En plus, le narrateur nous apprend que la rue Félix-Faure « coupait l'avenue Maginot » (127). Elle n'est pas loin de la mer et elle se trouve aussi près du « grand hôpital » et du commissariat de police (213).

Le code d'honneur particulier sur la rue Félix-Faure fait que tout le monde vit en parfaite harmonie. Le crime et la violence sont inconnus dans cette partie de la capitale et la présence des bars et des filles faciles entraînent régulièrement une circulation dense. Chose curieuse, les habitants de rue Félix-Faure détiennent le droit d'élire leurs propres responsables pour assurer le respect et l'acceptation de tout le monde ; les munis ainsi que les démunis sans discrimination. Le code de vertu singulier fait que la rue Félix-Faure est « une rue illuminée » (98) et c'est là que la plupart des événements se déroulent dans le roman. Malgré la culture panoramique de rue Félix-Faure, il est important de ne pas créer l'impression erronée que toute la diégèse se limite à cette localité. Il y a un contexte socio-économique et socioprofessionnel plus large ; un contexte étendu, mais morne et miséreux. Le manque d'établissements scolaires et d'équipements collectifs ne fait que la plupart des gens « mouraient dans l'anonymat », (96). Sans développement économique durable, il n'y a ni emplois ni possibilités d'évoluer pour les masses populaires. Entre autres, c'est le contraste entre rue Félix-Faure, dite « la rue du rêve » (152) et le contexte socio-économique large qui contribue à la réussite des innovations romanesques, techniques et philosophiques de Bugul. En bref, rue Félix-Faure est une rue divine, une rue de lumière où l'on trouve « l'espérance doublée de patience (18). C'est l'âme de la ville de Dakar et également celle du roman. Pour compléter le contexte spatio-temporel du roman, Bugul nous donne des indications claires sur l'ère des événements. « Le quartier était appelé le Plateau » (61). Plateau n'est pas pour le petit peuple. C'est le quartier des occupants, des nantis et des bourgeois. La mention à plusieurs reprises du quartier huppé de Plateau et des arrivistes qui y habitent conclut de façon

irrévocable que le roman se situe à Dakar au lendemain de l'indépendance du Sénégal. Et les activités se déroulent en temps réel. Maintenant nous allons lier l'espace de l'ouvrage à une autre innovation technique, à savoir la narratologie.

2. La complexité de la diégèse

L'innovation à l'égard de la narratologie se manifeste au niveau de la complexité de la diégèse. Cela fait penser encore au nouveau roman où il y a souvent un narrateur omniscient qui allie plusieurs intrigues avec dextérité et qui est capable de lire le cœur de tous les personnages. Lorsque Bugul recourt périodiquement à la première personne, c'est pour renforcer la crédibilité et la voix persuasive de la narratologie. Par exemple les conversations entre le cinéaste *Djib* et son amie sont présentées souvent sous formes de passages longs ou de petits textes narratifs à la première personne.

C'était un mois de novembre, je ne me rappelle plus la date exacte, que j'avais fait la connaissance de cet homme. Nous nous étions connus par l'intermédiaire d'un homme-animal qui avait une terrible histoire dans sa vie. L'histoire d'un homme-animal à raconter aussi un autre jour. L'homme-animal avait peur des femmes, n'en avait pas et n'avait pas d'enfants. L'homme-animal vivait seul mais aimait présenter les uns les autres. L'homme-animal aimait faire l'intermédiaire. Il aimait faire le maquereau. J'étais en mission pour le compte de mon gouvernement et un jour à l'hôtel, l'homme-animal que j'avais connu dans mon pays m'avait présentée à cet homme. L'homme était grand, de teint noir, et avait l'air gentil. Il avait aussitôt commencé à me faire la cour. C'était un séducteur et il m'avait séduite.

Bugul (2005, p. 137)

Les différentes perspectives sous lesquelles le récit est présenté permettent au narrateur omniscient de surmonter les limitations qui s'imposent en utilisant uniquement la première personne ou une seule voix narrative ; la fusion des deux styles est beaucoup plus avantageuse. Dans *Rue Félix-Faure* alors, le narrateur est en position non-seulement de faire le bilan des personnages, mais encore de commenter les péripéties, leurs causes et leurs effets. Les personnages en conséquence sont bien dimensionnés. Nous allons revisiter cet aspect de la diégèse plus tard dans la partie concernant l'absurde. Pour l'instant, il suffit d'expliquer que la non-linéarité des événements fait que K. Bugul ne peut pas s'empêcher de recourir à plusieurs prolepses et analepses et le récit s'écosse jusqu'au point où il devient un labyrinthe d'évènements. E. Bouetoumoussa (2010) jette une nouvelle lumière sur notre travail en précisant que la pratique consistant à truffer le récit principal d'autres histoires secondaires, de passages poétiques et d'autres éléments de la littérature orale compte parmi « les innovations conceptuelles du roman africain » de l'écriture contemporaine. Dans la partie suivante, nous allons tenter d'expliciter la perturbation de la structure narrative résultant des intrigues parallèles et de l'enchaînement des prolepses et des analepses.

Principalement nous reconnaissons dans *Rue Félix-Faure* une collection massive de dix histoires navrantes dont sept reposent sur des femmes. L'intrigue

principale tourne autour de Drianké, actrice, chanteuse, restauratrice et habitante de rue Félix-Faure. Drianké est une mère célibataire séparée de son mari. Son restaurant est bien connu et elle connaît pas mal des habitants et des habitués du macadam. *Muñ*, la jeune femme venue d'Hogbo trouve un abri chez Drianké. Cette dernière ouvre sa porte à la jeune étrangère par générosité et les deux femmes dirigent le restaurant ensemble. C'est à travers *Muñ* que la vie malchanceuse de sa mère s'expose. La quatrième histoire misérable est celle de la jeune belle du cinéaste *Djib*. Il est difficile de dissocier les aventures de *Djib* et son amante, car la belle est habituellement aux côtés du cinéaste, à l'hôtel ou loge le couple, en ville et chez Drianké. De même, l'histoire de l'amie de *Djib* et celle de sa collègue, c'est-à-dire la femme-cadre prospère sont indissociables parce que les deux récits, relatés par une seule personne, se ressemblent jusqu'à se confondre. On pourrait dire que dans cette mesure l'amie de *Djib* joue le rôle de porte-parole non-seulement pour son collègue, mais aussi pour d'autres femmes qui se trouvent dans une situation critique. Pour compléter la liste des personnages marquants, il y a la masse d'ombre, un lépreux appelé ainsi apparemment pour son apparence pesante et penaude. Auparavant cet étranger était un homme attirant de grand charisme, mais il a été réduit à cet état par une pute lépreuse qui l'a infecté à travers son linge. Comme *Muñ*, la masse d'ombre est un errant qui a trouvé l'asile auprès de Drianké. C'est pour cela que la restauratrice désigne le deuxième homme sur notre liste comme « mon lépreux » lorsque l'enquête judiciaire débute sur rue Félix-Faure. Quant aux détails des déboires et déceptions de ces sept personnages, ils se révéleront au fil et à mesure de notre analyse, surtout lorsque nous commencerons à étudier l'absurde et la déconstruction. Comme nous allons voir prochainement, ce sont les Tonio qui se trouvent en bas de la liste de personnages saillants, selon notre méthodologie ou approche. Cette famille d'immigrés cap-verdiens se compose de trois personnes ; un couple et leur fille qui est une enfant unique. Les Tonio sont des voisins de Drianké, sur rue Félix-Faure, la rue des illuminés et des misérables. Maintenant, ce qui reste à élucider avant d'aborder l'absurde et la déconstruction est la place de la poétique et la mythique dans le roman. Ces deux éléments contribuent de manière significative à la trame et aux procédés techniques de l'œuvre.

3. La poétique et la mythique

Rue Félix-Faure est à la fois une enquête policière sur la mort insolite d'un lépreux et une quête philosophique menée par plusieurs personnes ayant un esprit chercheur. L'ouvrage est présenté comme un poème ou un hymne à la vie. On y trouve alors des divers traits de la poétique et de l'oralité. Tout au long de l'histoire, il y a un fond musical qu'on peut comparer à la bande sonore d'un film – peut-être un film du cinéaste *Djib*. Entre autres, *Djib* lui-même est désigné comme un poète, mais principalement la poétique provient des blues de la chanteuse Drianké et du violon du Cap-Verdien Tonio. Outre la mort mystérieuse du lépreux, il y a d'autres créations de Ken Bugul qui évoquent avec puissance le mystère et la mythique, l'origine et le comportement étrange de certains personnages, des événements indéchiffrables ou surnaturels et les interrogations du narrateur et les nombreux philosophes dans le roman. En plus,

le mystère et la mythique dans *Rue Félix-Faure* sous-tendent énormément l'absurde de situation et de caractérisation qui se révéleront plus tard dans notre analyse.

Premièrement nous voudrions nous pencher sur l'actrice et la restauratrice Drianké. Son passe-temps préféré c'est chanter le blues, et elle est fortement douée en cette activité, d'où son rattachement au Ballet national. En fait toute l'histoire est parsemée des chants mélodieux de Drianké et de Tonio. Le blues chez Drianké résulte d'un souvenir douloureux qui rend les rythmes et les paroles de sa musique fort pénétrants. À un temps donné, le narrateur évoque en comparaison les noms des chanteuses américaines connues mondialement à leur époque.

Elle avait été surnommée Billie Holiday, Bessie Smith, Sarah Vaughan, Mahalia Jackson, Nina Simone, Ella Fitzgerald, des femmes qu'elle ne connaissait pas. Elle n'avait jamais été à l'école, et n'avait que sa voix. Elle chantait sa vie natale avec la langueur de cette ville, d'une voix plus que blues. Une espèce de plainte, complainte amoureuse, sanglotante.

Bugul (2005, p. 238)

Grâce à ses talents musicaux, Drianké tourne dans le milieu des artistes, des cinéastes, des comédiens et d'autres chanteuses. Lorsqu'elle se trouve sur la scène avec le Ballet national, la restauratrice chante pour le patrimoine national, pour faire l'unité nationale. Mais de retour de voyage, Drianké cherche toujours un orchestre pour chanter le blues. Cette fixation nous révèle l'envergure de ses déboires. E. Bouetoumoussa (2010, p. 9) dans son essai critique sur le nouveau roman africain souligne les passages poétiques, les néologismes et les répétitions comme faisant partie du roman contemporain. Dans *Rue Félix-Faure*, les néologismes ne sont pas trop criants. Ce sont plutôt les passages poétiques et les répétitions qui abondent. Sous le choc de la découverte du cadavre mutilé de la masse d'ombre, Drianké prend congé temporairement de son passe-temps invétéré.

Drianké ne sifflait plus un blues.
 Drianké ne fredonnait plus un blues.
 Drianké ne chantait plus un blues.
 Drianké ne murmurait plus un blues.
 Drianké ne psalmodiant plus un blues.

Bugul (2005, p. 271)

Il convient de noter que ce passage se trouve vers le dénouement du roman. Alors quand le blues prend fin, l'œuvre se termine. Deuxièmement, comme le blues ou les lamentations de Drianké, les sons mornes et interminables suintant du violon du coiffeur Monsieur Tonio intensifient l'atmosphère de détresse et de dénigrement. Le blues du duo et la poétique du texte nous montrent clairement que les cœurs des personnages en question sont plongés pleinement dans la consternation. Comme nous l'avons fait remarquer préalablement, le mystère et la mythique dans *Rue Félix-Faure* jettent les bases de l'absurde en injectant des épisodes et des situations énigmatiques dans la diégèse. Aussitôt avoir après lancé les thèmes saillants du roman, le narrateur

nous fait comprendre que « la rue Félix-Faure était une rue mystique. Il fallait croire en quelque chose pour y habiter » (p. 121). Cette déclaration ne veut pas dire forcément que les habitants et les habitués de la fameuse rue sont des adhérents fervents d'une religion ou une autre. En fait, on reconnaît dans l'histoire des dévots aussi bien que des sceptiques, mais la grande majorité des personnages s'entourent de mystère. Les regards effarés s'ajoutent aux comportements excentriques pour engendrer constamment la spiritualité et le lecteur doit s'efforcer d'en dénombrier et d'en décrypter, surtout chez les personnages principaux. L'événement qui rallie le plus grand nombre de protagonistes, c'est la disparition de la masse d'ombre ou le lépreux qui habite la demeure de Drianké. Malgré la présence continue de cet étranger, toutes ses activités sont caractérisées par le secret et l'anonymat. La description détaillée de son être physique inspire non-seulement le dégoût, mais aussi la frayeur.

Un peu plus tard, dans la nuit, la masse d'ombre était apparue au bout du couloir. Elle marchait lourdement. On avait l'impression qu'elle traînait des pieds. La masse d'ombre était de grande taille mais il était difficile de distinguer son visage. Elle s'était couverte la tête avec une grande serviette qui dissimulait tout son visage. Quand elle était arrivée à la hauteur du grand homme, le cinéaste Djib, et de la jeune femme de teint clair aux cheveux courts, elle avait émis un bruit étrange et s'était assise en soufflant bruyamment. Djib l'avait saluée et s'était présenté en tendant la main. La masse d'ombre avait répondu à son salut d'un ton nasillard, mais n'avait pas tendu la main pour prendre celle de Djib. Djib n'avait pas insisté. Les mains de la masse d'ombre étaient enveloppées dans des vieux tissus. Aussitôt, Djib avait la conversation avec elle, sur les plantes mystiques, le cinéma.

Bugul (2005, pp. 124-125)

De la tête aux pieds, la masse d'ombre est enveloppée dans une grande serviette comme une momie. À ses pieds, elle porte des chaussettes. Dans ses conversations avec le cinéaste, l'invalides montre qu'elle a des goûts cultivés ; elle n'est pas du tout une personne ordinaire. Son comportement est très réglé et s'il ne veut pas aborder le sujet de son identité, on la laisse tranquille. Pendant la journée, la masse d'ombre poursuit son occupation de mendiant en ville. Le soir quand elle regagne la courette de Drianké, elle garde son coin dans l'obscurité pour conter les pièces qu'on lui remet pendant son errance. De temps à autre, la masse d'ombre repousse son cri bizarre. Un cri comme pour hurler à la mort. Un cri comme pour évacuer quelque chose. Ce cri rappelle quelque chose à Drianké et la restauratrice l'écoute avec attention. Mais cette dernière ne fait jamais aucune remarque. Le jour où on découvre le cadavre du lépreux sur le trottoir de Rue Félix-Faure, le Philosophe de la rue interdit solennellement aux spectateurs de ne pas parler d'un crime. « Il n'y a pas de crime. Il y a un spectacle » (128), renchérit le penseur. Oui le cadavre du disparu représente un spectacle grandiose qui donne un lieu à une enquête policière très suivie. Le corps du lépreux est découpé en morceaux avec les parties sexuelles enfoncées dans la bouche. Autour du corps mutilé se trouvent quatre lampes-tempête allumées, placées aux quatre points cardinaux. Les mèches des lampes dégageaient une lueur vive comme les

yeux du disparu qui refusent de se fermer. Les passants observent avec consternation que les yeux brillants du cadavre semblent avoir quelque chose à dire. Ils semblent raconter une histoire. Une histoire non-dite qui sera la préoccupation de pas mal nombre de personnes concernées. Outre les quatre lampes-tempête, on avait aperçu tout près de la scène du crime quatre formes voilées recouvertes de la tête aux pieds comme la masse d'ombre elle-même. Les voiles des apparitions sont transparents et les êtres mystérieux se révèlent à plusieurs reprises au grand public, mais on n'arrive jamais à distinguer de manière convaincante leurs traits de visage ; les formes voilées sont très mobiles avec d'autres lampes-tempête qu'elles portent à la main.

Très vite, le mystère et la mystique qu'entraîne le meurtre du lépreux s'étendent à Drianké. Dès l'arrivée du lépreux à la maisonnette de la restauratrice, une lueur curieuse commence à remplir ses yeux et elle ne cesse de chanter ou fredonner le blues. Tout d'un coup, les lampes-tempêtes se sont multipliées dans la courette de Drianké. Après quelque temps *Djib* tire l'attention de son amie sur le fait qu'elle a beaucoup plus de lampes-tempête dans sa courette qu'avant, malgré que l'électricité fonctionne sans faute. La réponse que donne Drianké au cinéaste est fort intrigante. « Les lampes-tempête me rappelle mon enfance » (*Rue Félix-Faure* 125). Et pourtant l'histoire de l'enfance de la restauratrice n'est pas suffisamment racontée dans la diégèse. Il y a des informations pléthoriques sur la vie maritale de Drianké, mais pas assez d'indications sur son enfance. Alors pour le lecteur éclairé qui est en dehors du texte, la question de *Djib* reste sans réponse car l'augmentation soudaine du nombre des lampes-tempête chez la Drianké fait penser certainement aux lampes placées auprès du cadavre du lépreux. Pour renforcer le mystère et la mythique, K. Bugul fait qu'après la mort du lépreux, Drianké qui est normalement une boiteuse marche des fois sans sa canne. La chanteuse et actrice, est-elle devenue une miraculeuse ?

Drianké s'était levée, avait pris la canne posée à côté d'elle, et, en s'appuyant dessus sans boiter, elle s'était dirigée vers le portail. Muezzin l'avait suivie en jetant des coups d'œil tout autour de lui et il avait pensé que Drianké, qui n'arrêtait pas de parler était en train de faire des prières de requiem pour le grand lépreux découpé en gros morceaux. Et Muezzin disait « Amen, amen, amen » et n'avait pas remarqué que Drianké, qu'il voyait toujours boiter depuis qu'il était arrivé rue Felix-Faure, ne boitait pas. Malgré ses amen, Muezzin tournait la tête dans tous les sens. Il avait peur et il tremblait.

Bugul (2005, p. 57)

Et c'est Drianké qui tente d'apaiser le religieux devant le spectacle affreux. Il y a plusieurs effets de la mythique sur le texte du roman, la peinture des personnages, le suspense et le développement progressif des thèmes saillants. On trouve pareillement dans *Rue Félix-Faure* deux autres femmes qui élargissent le champ du mystère, tant à travers leur apparence que leur conduite. D'ailleurs, comme Drianké, ces deux femmes figurent de manière proéminente dans l'absurde et la déconstruction. La première est l'amoureuse du grand jeune cinéaste *Djib*. La description de sa beauté est saisissante. On nous dit que c'est une beauté sans artifice, une beauté pure. La femme au teint clair et aux cheveux

courts a toujours un sourire, mais derrière ce sourire suintait une espèce de tristesse qu'elle a beaucoup de mal à masquer. « Quand elle souriait, les commissures de ses lèvres frémissaient. Elle avait quelque chose qui détonnait sur son visage. Elle donnait l'impression de quelqu'un qui avait contenu une grande souffrance. Une souffrance qui lui donnait des fois des envies qu'elle n'osait avouer, et de temps à l'autre dans son regard brillait une lueur étrange » (133). Tôt après cette description, le narrateur ajoute que la jeune femme au teint clair a du chien dans sa beauté. Avant la mort de la masse d'ombre, presque toutes les nuits, *Djib* rend visite au mendiant en compagnie de son amie. Des fois le trio fume des herbes aphrodisiaques ensemble. Malgré les visites régulières à la maisonnette de Drianké, l'amie de *Djib* ne se sent jamais à l'aise devant la masse d'ombre. Elle a souvent l'impression que cette masse d'ombre lui rappelle quelqu'un ou quelque chose. Néanmoins, avec le temps, c'est à l'amie de *Djib* que la masse d'ombre décide de se confesser. Malheureusement l'invalides a des troubles de mémoire. Des troubles de mémoire provenant des problèmes affectifs de son passé. En conséquence l'amie de *Djib* fait une promesse solennelle de raconter l'histoire de la masse d'ombre au cinéaste, à son temps. Nous trouvons dans les rapports du trio, comme ailleurs, les effets cathartiques de la dépendance émotionnelle. Certains personnages troublés dans le roman se confient volontiers à une personne ou à une autre dans l'espoir de trouver des remèdes et de se réinventer.

Physiquement, *Muñ*, la dernière femme qui inspire le mystère dans le roman n'est qu'une adolescente terne. L'adolescente est une originaire de la ville d'Hogbo. La mère de *Muñ* est gravement malade à Hogbo et la mission de la jeune femme, c'est trouver un travail en ville, gagner sa vie et prendre en charge sa maman. C'est Drianké elle-même qui a reçu *Muñ* dans sa maisonnette par générosité et l'étrangère s'est montrée fiable et travailleuse. Mais chaque fois que l'hôtesse demande à *Muñ* d'aller chercher sa maman ou de la faire venir d'Hogbo, la jeune femme s'entête dans son silence en disant que la situation n'est pas grave. À ce qu'il paraît, il s'agit d'une femme réservée qui aime s'enfermer jour et nuit dans les toilettes. « Cette fille représente un mystère pour moi » (253) dit Drianké. À l'insu de Drianké, *Muñ* avait caché le tapuscrit tombé de la poche de la masse d'ombre dans les toilettes. Et la jeune femme ne peut pas s'empêcher de se cacher dans les toilettes, car elle découvre en lisant le tapuscrit qu'elle est impliquée dans l'histoire que raconte le tapuscrit ; le manuscrit dactylographié relate entre autres une histoire très semblable à celle de sa mère. Une histoire qui pourrait aussi fournir la fin du film que prépare *Djib*. Le cinéaste a trouvé un scénario fort fascinant, mais qui n'a pas de fin. L'importance qu'attache '*Muñ*' au tapuscrit nous montre que sa mission est une mission personnelle et obsédante. C'est une mission de vengeance. Vers la fin de l'ouvrage, avant qu'on dégage le cadavre de la masse d'ombre du trottoir de la rue Félix-Faure, « une ombre humaine » (269) assène un coup de canne à la victime de l'attentat. Le coup de canne qui avait assommé masse d'ombre dans le couloir résonnait comme un son de violon brisé. Ensuite, les quatre formes voilées réapparaissent et elles entament un acte monstrueux qui mène à la conclusion de la mythique et du surnaturel dans le roman. Cette fois-ci, les apparitions se dévoilent sans contrainte pour révéler leur

identité féminine. « Les femmes dévoilées étaient belles, d'une beauté surnaturelle, d'une beauté « radiotempcolaire ». Leurs visages étaient d'une luminosité éthérée » (268). L'une des femmes enfonce un long couteau dans les entrailles de la masse d'ombre et les autres lui apportent leur soutien. Le cadavre était à présent débarrassé de ses habits. Une cicatrice barrait son ventre, de haut en bas. Avant de terminer leur devoir violent, les quatre femmes remettent leurs voiles.

Le lépreux était de grande taille et son gros ventre proéminent trônait au milieu de son corps, comme un monticule. La troisième forme voilée lui avait cassé les bras avec une petite hache et les avait découpés en morceaux. Elle lui avait tranché les jarrets et les avait découpés en morceaux. Elle lui avait casée les jambes et les avait tranchées en morceaux. Tout son corps fut ainsi découpé de la tête aux pieds en gros morceaux. Au même moment deux jumeaux étaient apparus comme des anges et dansaient autour du corps découpé du grand lépreux, au son de la musique d'un violon qui suintait des persiennes du salon de coiffure fermé, Chez Tonio.

Bugul (2005, p. 269)

Enfin de compte, c'est la tête du lépreux qui est tranchée du torse. Aux yeux des deux jumeaux ou anges, des victimes indirectes du défunt à travers l'avortement, la disparition du lépreux représente un apaisement et une grande joie. Le disparu est un tartuffe, un détracteur et un destructeur acharné. C'est l'ennemi public numéro un qui a détourné de nombreuses femmes et qui a transformé leurs vies en un long calvaire. Après avoir divulgué le fond poétique et mythique du texte, nous croyons que nous sommes maintenant en mesure d'entrer dans le vif de notre sujet.

4. Le fonctionnement de l'absurde dans *Rue Félix-Faure*

Dans *Rue Félix-Faure*, avant de s'impliquer dans la philosophie de l'absurde, l'auteure nous donne un avant-goût en faisant allusion au dérèglement général, à « une folle course » (56), et à « une déprime existentielle » (31) dans « ce monde absurde » (97). Cécile de Ligny et Rousselot (1992) nous rappellent qu'il y a un rapport intime entre l'absurde et l'existentialisme, mais nous n'avons point l'intention d'intégrer les deux philosophies ou thématiques. Nous tenons plutôt à élucider l'absurde à deux niveaux comme elle est présentée dans la diégèse, c'est-à-dire au niveau collectif et au niveau individuel. K. Bugul aussi semble apprécier bien le fait que les défis du monde absurde sont largement des déboires existentiels. Après avoir engagé la thématique de l'absurde, l'auteure se plonge systématiquement en évoquant la mort, la fin définitive de tout être humain. « Tout le monde a droit au plaisir. Ces plaisirs furtifs qu'on vole à la vie. Cette vie absurde où certains sont broyés sans pitié. La vie se moque de nous. La vie sait que la mort nous attend quelque part, et elle rit aux éclats. Laisse-toi tripoter » (151). Dans cette citation, c'est le cinéaste *Djib* qui s'adresse à la jeune femme au teint clair dans le but de procurer un peu de plaisir en faveur de la masse d'ombre dans la courette de Drianké. Outre le thème important de la mort, on assiste littéralement à une absurdité, car le cinéaste est prêt à partager son âme sœur

momentanément avec le lépreux. Rappelons que nous avons auparavant cité les critères majeurs de l'absurde, à savoir la liberté, la passion, la révolte et ainsi de suite. Conformément au cadre philosophique que K. Bugul donne à la diégèse, sans surprise, elle crée une école de philosophes qui sont des témoins de tous les événements principaux dans le texte. Ainsi le Philosophe de la rue Félix-Faure et ses disciples, dits « apprentis philosophes » (58) s'expriment franchement et brusquement à chaque instant. En fait le passant qui a attiré l'attention du public sur les yeux ouverts du cadavre de la masse d'ombre était le Philosophe de la rue Félix-Faure. Et ce sont les philosophes qui appuient en bloc les rapports entre *Djib* et sa belle. Selon le maître philosophe, c'est un modelé de l'amitié et l'amour. « Les apprentis philosophes faisaient des analyses, des hypothèses, des postulats, des déductions » (60). Les philosophes sont omniprésents et avec leurs perspectives morales, psychologiques et philosophiques, ils aident à réussir l'absurde sur le plan collectif et individuel.

Sur le plan collectif, dans l'ensemble, on peut déceler les préceptes des différentes pensées et idéologies. Les gens qui se livrent aux plaisirs jour et nuit, surtout sur rue Félix-Faure font penser à l'hédonisme et l'épicurisme alors que les damnés qui se résignent à leur sort critique évoquent des pensées du sophisme et du stoïcisme. Or le Philosophe nous fait savoir que les gens, comme les apprentis philosophes n'ont jamais entendu parler sérieusement des philosophes grecs ou occidentaux tels que Kant, Hegel, Sartre ou Socrate (103). Les penseurs ou philosophes qu'on croise dans l'ouvrage tirent leur force de leur originalité, craignant que l'endoctrinement extérieur tue l'esprit. Quant aux philosophies religieuses telles que le théisme ou l'agnosticisme, elles figureront principalement dans la dernière partie de notre analyse. Ce qui fait l'objet de notre étude au moment, ce sont les aspects généraux de l'absurde. Inévitablement il y a des convergences entre les philosophies existentielles mais chaque courant de pensée fait appel aux traits distinctifs qui le rendent reconnaissable. En général, chez les habitants et les habitués de rue Félix-Faure, on trouve un rejet net de toute doctrine subjective. On donne plutôt un cours libre au rationalisme et au sens de la responsabilité. « La vie est un combat » (252) et chacun doit prendre en main son propre destin. Chacun se donne son prix et chacun récolte ce qu'il aurait semé. Nous sommes tous dans la même barque et il semble que dans cette barque nous nous sommes confondus. Pour sortir du dilemme, chacun peut être Dieu ou Satan, Adam ou Ève, comme il veut. Par exemple le narrateur nous informe que ce n'est pas par hasard que les policiers se trouvent souvent sur rue Félix-Faure. Les policiers aiment simplement faire le tour de cette partie de Plateau parce que c'est un quartier « chaud et froid » (59). Ceux qui veulent mener une vie austère ou religieuse le font avec rigueur alors que leurs homologues sociables ne manquent aucunement d'accaparer leurs parties des « bonnes choses de la vie » (46).

Brochettes de filles !
Brochettes de viande !
Brochettes de billets de banque !
Brochettes de plaisirs !

Brochettes de bouteilles de bière Gazelle Coumba !
 Brochettes de verres de vin KiraviValpierre !

Bugul (2005, p. 59)

Pour les gens qui recherchent le bonheur, le sens de moralité n'est guère déterminé par l'existence du paradis ou de l'enfer. L'homme est bouclé par des misères noires et par des souffrances indicibles et ces gens ont beaucoup de mal à attribuer simplement ou naïvement les atrocités et les barbaries humaines au diable. À l'encontre de la dérive générale, et comme le Philosophe et ses apprentis, les chercheurs de bonheur remettent en cause toute doctrine ou pratique reçues ; ils s'identifient aux questionnements de Drianké sur les ravages de la guerre, la faim et d'autres formes de la souffrance humaine. L'épreuve, c'est quoi ? Adam et Ève, pourquoi ont-ils mangé la pomme ? En tout cas, « qui avait créé Satan ? » (234). Pour l'homme absurde, il ne faut pas se laisser manipuler. Il faut être courageux, il faut interroger toute doctrine ou tout dogme qu'on trouve nébuleuse.

Comme le collectivisme, l'individualisme à son tour apporte son soutien à l'absurde. À plusieurs reprises, le narrateur dénonce le suivisme qui mène à l'ignorance, à la servitude et à l'hypocrisie. En revanche, l'ambition et la responsabilité personnelles nourrissent l'esprit et favorisent l'épanouissement de l'individu. L'homme rationnel ou absurde ne se laisse dominer à aucun moment par « les groupes, les groupements, les regroupements » (252) car notre quête de la sagesse et l'harmonie est « une quête individuelle, personnelle, intime, dynamique » (44). L'absurde, chez l'individu est démontrable à travers plusieurs personnages y compris Drianké et Monsieur Tonio le coiffeur. Dans l'intérêt de notre méthodologie, nous préférons reporter les détails à la partie de notre analyse portant sur la déconstruction. Dans le roman, l'absurde et la déconstruction sont souvent indissociables. Cependant nous voulons faire noter en marge que jadis, Drianké était une croyante ardente, mais avec le temps, elle est devenue une renégate et une chercheuse indépendante. De sa part, Monsieur Tonio était un homme ambitieux débordant de la joie de vivre. Face à une tragédie familiale, il mène maintenant une vie cloîtrée. Chez ces deux personnes, la liberté, la passion et la révolte aident à ériger le moi ; les deux misérables créent leur propre monde selon leur fantaisie. Nous constatons qu'à chaque étape, l'absurde de situation s'unit à l'absurde de langage et de caractérisation pour créer une thématique complète. Comme nous allons voir tout à l'heure, l'absurde dans la partie terminale de notre travail tourne encore sur des absurdités grossières et insondables.

5. La déconstruction à travers la religion

Il y a plusieurs angles sous lequel on voit la religion et les coutumes religieuses, que ce soit dans le monde réel ou littéraire. Historiquement, la religion a été comparée à une drogue ou à un stupéfiant qui déclenche le vertige et la conduite irrationnelle chez les adhérents. Dans *Rue Félix-Faure*, K. Bugul nous montre comment la religion dans le monde romanesque reflète les réalités historiques. Le narrateur ainsi que le Philosophe de la rue Félix-Faure parle de la

prolifération des associations religieuses et des temples, sans oublier les abus, les excès et l'exploitation des adhérents au nom de Dieu. Sans le moindre doute, la déconstruction dans la diégèse vise la religion ; l'Islam comme le christianisme, mais c'est le dernier qui fournit les exemples les plus fulgurants de la déconstruction. Chez Chevrier (1990), la déconstruction porte sur le persiflage et la parodie alors que chez Mahougnon (2001), le concept tourne autour de la démystification et la déstructuration. Ces deux notions sont conciliables ; ce qui en résulte essentiellement, c'est le rejet net de la psychè, la personnalité et les activités des personnes favorisant le persiflage. Chevrier souligne le fait que la déconstruction fonctionne mieux dans le roman de mœurs, vu qu'elle éprouve un goût prononcé pour l'ironie et la satire. Avant de plonger dans la discussion du texte, nous voulons signaler que notre conception de la déconstruction est foncièrement différente du genre de déconstruction ou déconstructionnisme ou « différance » fleurissant dans certaines universités américaines et européennes. Cette deuxième méthode ou pratique, fondée essentiellement sur les écrits du philosophe français Jacques Derrida permet de soumettre des textes littéraires, philosophiques, journalistiques ou quelques autres à une sorte d'analyse ou décomposition. Pour nous, la différence est une pratique émergente et peu définissable et elle ne répond pas pleinement à notre méthodologie ou approche. Ce qui nous intéresse, c'est réduire la duplicité et la vénalité dans le domaine de la religion au néant. Voici le but principal de la démystification et la déconstruction dont parlent les chercheurs à l'égard du roman africain. « Alors, grâce à sa fonction de réflexion et d'échange, peut-être le livre permettra-t-il à l'Afrique de mieux comprendre sa situation dans le monde, et par conséquent de la transformer » (Chevrier 1990, p. 226). En général, le statut et la fonction de l'écrivain sont semblables, mais il y a des divergences selon la mentalité et la mission de chaque romancier. Avec la prolifération des sectes, des associations religieuses et des temples, les prophètes, les gourous et les *moqadems* ou responsables religieux se multiplient au quotidien. « On parlait de Dieu à tous les coins de rue » (*Rue Félix-Faure* p224). Malheureusement la plupart des responsables religieux s'avèrent avec le temps des misanthropes, voire, des loups et des chacals qui réduisent leurs adeptes en loques. Ces « monstres des temps modernes » (p. 206) s'enrichissent aux dépens des croyants crédules et ils collectionnent des femmes comme ils entassent l'argent. Souvent les adeptes exploités sont des dépités et des déprimés et ils meurent dans l'anonymat. Au premier temps, le narrateur parle des imams et des muezzins aux mœurs légères qui fréquentent de temps à l'autre les espaces publics pour réclamer leurs parties des bonnes choses « sous les nuages ». Jamais a-t-on vu un muezzin qui boit l'alcool et qui a beaucoup de mal à maîtriser ses fantasmes sexuels devant les jeunes femmes. Le Philosophe de la rue Félix-Faure fait remarquer que toutes les femmes qui viennent chez Drianké sont attirantes, libres et dégagées et elles aiment mettre en valeur leurs attraits ; elles aiment montrer qu'elles sont des créatures divines. Et il y a un gourou, chapelet à la main jour et nuit, qui promet l'enfer et la misère à tous ceux qui ne se soumettent pas à son Dieu. Et pourtant ce gourou se rend des fois à rue Félix-Faure déguisé en un laïc pour assister à ce qu'on pourrait désigner un grand bal masqué.

Il arrive que quelques-unes des belles femmes empoisonnent la vie à un grand moqadem qui ne comprend point que les femmes, qu'elles se portent commodément ou non ne sont pas forcément des objets de consommation. Au deuxième temps alors, la déconstruction dans la diégèse se concentre sur ce moqadem. C'est un personnage de grande attirance et charisme et il a aussi la langue bien pendue. Physiquement, le seul défaut chez le *moqadem* est une grande cicatrice sur le ventre. Mais cela se voit seulement par les femmes qu'il prend au piège. Au fait, ces femmes dépassent de loin les cinq ex-épouses du *moqadem*. Les récits des victimes du grand prêtre qui dirige plusieurs assemblées religieuses présentent une litanie lamentable des dépitées et des déprimées. Pour éclairer et illustrer la dérision du caractère du *moqadem*, nous allons recenser huit profils importants ; ceux de Drianké, *Muñ* et sa mère, la famille Tonio, la jeune copine de *Djib* et l'histoire de la femme abattue que raconte l'amie de *Djib*. D'après Drianké qui aime moraliser sur les défis quotidiens, il n'y a pas un autre monde, une autre vie (*Rue Félix-Faure*, p. 56). Dans cette vie, tout s'achète, tout se vend, tout se paie. Tout se passe ici et nulle part ailleurs. Avant, la chanteuse était exquisément séduisante et elle avait de grands rêves. En tant que femme croyante, elle fréquentait les temples et payait ses offrandes. Mais un jour, elle a changé de cap brusquement.

Elle avait fait la connaissance d'un homme qui venait de loin. Il se disait moqadem. Elle était tombée dans le panneau, ainsi que la famille, et elle avait accepté de l'épouser, croyant avoir épousé un homme de Dieu. Ceux qui l'avaient connue à l'époque disaient que ce fut une grande déception et une grande souffrance. Cet homme qui se disait moqadem l'avait méprisée, humiliée et avait fait d'elle une loque en très peu de temps. Le moqadem avait commencé à l'humilier, en la trompant avec ses amies d'enfance au départ, ensuite avec ses sœurs et cousines. Il ne respectait rien et était allé jusqu'à vouloir coucher avec la mère de Drianké.

Bugul (2005, pp. 205-206)

Pourquoi est-ce que le *moqadem* voulait violer sa belle-mère ? Il voulait être puissant ; il voulait le pouvoir pour dominer tout le monde. Nous voyons par cette analyse que le scepticisme et l'agnosticisme chez Drianké naissent de sa grande déception conjugale. Plus tard elle a noué avec un autre homme avec qui elle a eu deux enfants, mais Drianké, éloignée de sa famille, ne cesse de chanter le blues jusqu'à la fin du roman. Dans le cas de Drianké, la tentative de viol sur la mère a connu un échec. Toutefois, dans le cas de *Muñ*, l'assistante de la restauratrice, le charlatan, le *moqadem* avait réussi ses projets sinistres à merveille et avec impunité. Il a capturé coup sur coup mère et fille. La mère de *Muñ* était élégante, généreuse et elle menait une vie productive et enviable de restauratrice à côté d'une gare. « La femme était la plus belle femme de la petite ville » (p. 195) d'Hogbo, disait-on. Un jour maléfique, un monstre s'est glissé dans la vie de la mère sous forme d'un religieux au chapelet. D'après le *moqadem*, Dieu lui avait révélé que la mère de *Muñ* est une bonne femme qui a beaucoup de chances dans la vie. Toutefois, elle a des impuretés qui bloquent ces chances. « « Pour tout ce que vous avez fait pour moi, étant donné que je suis en mission dans ce monde,

je suis un *moqadem* investi, je vais vous aider. Je vais vous purifier. Ne vous en faites pas, vous n'aurez rien à payer. Tout ce que je fais, c'est pour mon Dieu que je le fais » » (p. 196). Pour des raisons inexplicables, la cérémonie de purification s'est transformée en une rencontre sexuelle avec le grand *moqadem*. En plus, après avoir lavé le caftan du purificateur, la mère de Drianke attrape la lèpre. Dès lors, les sourires constants chez la femme ont cédé leur place aux larmes, les larmes incessantes d'une invalide. C'est dans la foulée de ce drame que le *moqadem* réussit son deuxième acte de purification. Cette fois-ci, c'est pour débarrasser *Muñ* d'un mauvais sort jeté contre elle par une tante, une sorcière, d'après le religieux. Déstabilisée, *Muñse* replie sur elle-même dans le but de se retrouver. L'introversion chez la jeune femme est alors symptomatique de la turbulence émotionnelle.

Il y a d'autres cas de jeunes femmes ou de femmes mariées qu'on demande de se faire purifier, mais nous préférons nous concentrer sur les points culminants de la litanie car le processus de la démystification et la déconstruction des fonctions des prophètes et les spécialistes de prières est bien systématisé. Du double attentat, l'auteur remonte à une triple tragédie touchant la famille joyeuse et vivante de Monsieur Tonio le Cap-Verdien. L'expatrié et sa femme qui est couturière font de grands sacrifices pour élever leur unique fille. Tonio voulait, avec la génération de sa fille briser les chaînes de la pauvreté et l'ignorance que lui et sa femme avaient connues. Grâce aux efforts redoublés du couple, la fille réussit ses études universitaires jusqu'au doctorat. Elle voulait être pharmacienne. Et un jour, un homme est venu bousculer, bouleverser leur existence. L'homme en question est un prétendant qui a la parole facile.

Il disait des tas de choses qui fascinaient la fille de Tonio. Et il avait séduit la fille de Tonio. La fille aveuglée voulait changer de religion pour épouser l'homme de grande taille, au teint noir. Elle avait mis tous les biens de son père à la disposition de cet homme, qui disait qu'il était venu sans beaucoup d'argent, mais qu'il avait fait faire un virement qui n'allait pas tarder. Sa femme, qui avait pensé que sa fille avait trouvé un bon parti, avait sorti toutes ses économies gagnées avec ses travaux de couture. Elle préparait les meilleurs plats des îles lointaines et proches. Elle s'affairait comme une fourmi, dès que l'homme de grande taille arrivait chez eux. L'homme s'était finalement installé chez Tonio qui devenait de plus en plus inquiet. Cet homme ne lui inspirait pas confiance. Mais pour sa fille, c'était le bonheur, la chance de sa vie.

Bugul (2005, pp. 218-219)

Ironiquement, le « bon parti » finit par « purifier » mère et fille et puis il s'en va avec leurs bijoux. La femme de Tonio avait fait une dépression nerveuse et était devenue folle par la suite. La fille avait piqué une crise et s'était suicidée. Dans la main de la fille, il y avait un papier sur lequel il était écrit : « la cicatrice » (p. 220). Dans la deuxième partie du roman, chaque fois qu'un *moqadem* arrive à une scène pacifique, la situation change rapidement et dramatiquement. Les injustices et les indignités que subit l'immigré fait qu'il se révolte totalement contre la société. Sur le plan émotionnel, il se couvre d'une carapace et le petit

monde qu'il crée pour lui-même est inébranlable. Même si on trouve le cadavre d'un homme assassiné devant son salon, il s'en fout. Avec le temps, Monsieur Tonio s'était habitué à la notion de la mort qui est la fin inéluctable de tout être humain.

Vu l'envergure de l'action de la déconstruction, on pourrait dire que l'attaque contre la personnalité et le caractère du *moqadem* qui est à l'origine de nombreuses fatalités est comparable à une guerre totale dans laquelle l'auteure se sert de tous les armements dans son arsenal. Les deux dernières victimes du religieux sont toutes issues des familles nanties et influentes, socialement et politiquement. Le contraste est que la dernière femme, après avoir touché le fond du désespoir reconnaît son tort et rebrousse chemin. Le changement de cap est accompagné d'un renouveau spirituel et un rajeunissement physique. Évidemment, Ken Bugul n'est pas inconsciente des diverses fonctions de l'écrivain novateur. La littérature engagée ne devrait pas pousser les gens à jeter l'éponge. Entre autres, elle donne et redonne l'espoir et l'auteure de *Rue Félix-Faure* s'acquitte bien de la fonction thérapeutique de l'écriture. Avant de voir les cas des deux dernières victimes du *moqadem*, nous voulons faire noter comment l'homme est ironisé généralement. Lorsque le religieux est au lit, il ronfle bruyamment et il pette aussi sans arrêt. Souvent, avant de débiter ses activités diaboliques, il demande aux femmes de lui raconter leurs expériences sexuelles. À ce qu'il paraît, les récits sexuels l'incitent à l'action, car on nous dit que l'homme a un petit sexe et il ne sait pas faire l'amour aux femmes. À l'encontre de ce que pense le grand public, le religieux ne prie pas du tout ; il n'a pas de temps réguliers de recueillement, parce que son occupation principale c'est planifier l'exploitation et l'expropriation de ses victimes.

À travers la petite amie de *Djib*, l'avant-dernière victime du prophète, le narrateur expose un rituel sexuel qui est monstrueusement scandaleux et qui dévitalise complètement la jeune femme. Ce rituel se déroule sous le couvert de l'obscurité chez le *moqadem* qui lui avait promis le don du Saint Esprit et un nouveau destin à la femme.

Je l'entendais jouir et j'avais l'impression que quelqu'un d'autre était dans la pièce. Il s'était retiré de moi et le sexe qui était à présent en moi était différent du sien. Ce sexe était plus vigoureux. C'était peut-être l'Esprit saint. Quand le deuxième sexe s'était retiré de moi, j'avais entendu comme deux souffles aux rythmes différents, plus mon propre souffle, et j'attendais les instructions. Il s'était approché de moi et m'avais pris la tête dans les deux mains. Ses yeux étaient brillants, il était nu. À côté de lui se tenait un jeune homme que je n'avais jamais vu. J'avais regardé le jeune homme qui lui ressemblait un peu. Le jeune homme s'en était allé rapidement, enveloppé dans une serviette blanche, et je m'étais retrouvée seule avec lui. Il m'avait annoncé avec solennité que j'avais reçu l'Esprit saint, que j'étais purifiée, sauvée et que j'allais connaître et vivre une nouvelle ère.

Bugul (2005, p. 142)

Nous trouvons, comme la jeune femme au teint clair que les paroles du *moqadem* sont impies, voire blasphématoires. À part l'invocation du nom du Saint

Esprit lors d'un rituel sexuel, la copine de *Djib* avait découvert plus tard que le deuxième violeur est le fils du gourou religieux. Sans l'intervention de *Djib*, le monde de la jeune femme allait s'écrouler. Le *moqadem*, comment arrive-t-il à neutraliser ses victimes ? Le texte ne parle à aucun moment de l'hypnotisme. Sans doute, le gourou exerce une influence démoniaque sur ses victimes. Il se fait passer pour un apôtre et un prophète, mais en vérité son pouvoir provient de la magie noire et la sorcellerie. Il mélange l'astrologie, l'astrophysique et d'autres pratiques obscures. Or le religieux est un aventurier et les contradictions chez lui sont innombrables. Comme « le diable » (*Rue Félix-Faure* 248), il attire des femmes dans son filet. La dernière victime du prophète est une femme cadre, une divorcée ayant une petite fille. Malgré son intelligence, son statut et son devoir envers sa petite fille, la femme n'a pas pu résister aux avances du gourou. De manière prévisible, elle perd son statut, sa santé et sa richesse. Privée de l'amour et le contrôle parentaux, la fille perd son équilibre et devient une délinquante. La nouveauté qu'apporte la femme cadre à la diégèse est qu'elle retrouve après quelques temps son sens de droiture et de responsabilité. Ensuite les choses commencent à changer pour le meilleur. Le salut vient juste à temps, car à l'insu de la femme cadre, elle a été empoisonnée par le prophète. Dans une introspection, elle s'adresse au prophète ainsi :

Que faire alors, quand je sus que j'avais attrapé l'étrange maladie ? Je me réfugiai chez moi avec ma petite fille qui était tout heureuse que je t'aie quitté. Elle avait même dansé devant les domestiques. Qu'allais-je faire ? Je savais qu'au stade où j'en étais, personne ne pouvait se rendre compte. Il n'y avait aucune marque, rien qui pouvait indiquer que j'avais quelque chose. Quelques jours seulement après t'avoir quitté, toutes les personnes qui m'avaient revue trouvaient que j'avais change en mieux. Je devenais de plus en plus reconnaissable, je redevais moi-même. Mais les gens ne se rendaient pas compte de la blessure intérieure que j'avais subie. Les gens ne savaient pas que tu m'avais filé l'étrange maladie. Quelques semaines plus tard, je me sentais mieux, mais je ne me retrouvais pas tout à fait.

Bugul (2005, p. 249)

Pour la femme cadre, le chemin de renaissance et de retrouvailles avec sa petite fille n'est pas du tout lisse. Étant donné que cette femme tombe et retombe dans les bras du *moqadem* avant la rupture définitive, nous croyons que l'exploit résonne d'un message constructif. La situation de la femme exploitée ou égarée n'est pas irréparable. La gloire de la femme déchue est recouvrable. La femme déchue peut se redresser si elle prend ou reprend son destin entre ses mains. Textuellement et artistiquement, *Rue Félix-Faure* se termine à la scène du crime où le cadavre de la masse d'ombre est cerclé par des passants et des spectateurs. Grâce à Amoul le frère de *Muñ*, le mystère de l'identité de la victime du crime est percé définitivement. Le cadavre était bien celui de l'escroc et l'aventurier qui a détruit la vie de la mère de *Muñ* et les autres femmes. « Le monde est vraiment petit », (258) annonce le jeune homme après avoir démasqué le tartuffe. Bien que *Muñ* et la fille de la femme cadre jurent de venger leurs familles, il n'y pas de preuves dans le texte qui permettent de lier ces deux personnes directement au

crime. Le vrai auteur du délit est introuvable et le préfet de police condamne le cadavre à une inhumation dans une fosse commune. Sans surprise cette décision est acclamée par tout le monde car la justice est rendue. Le mode opératoire du *moqadem* était : capturer, exploiter et humilier ses victimes et le destin lui rend la pareille à travers une mort horrifiante et les parties sexuelles qui sont enfoncées dans la bouche.

Conclusion

Rue Félix-Faure est répétitivement scandaleux. Mais en tant que nouveau roman, il est aussi délibérément réaliste. Comme *La Pièce d'or* de la même auteure, les éléments mythiques n'effacent pas du tout le sens du réalisme dans le texte. La mythique, l'absurde et les autres aspects du roman sont tissés avec dextérité et l'ironie bat son plein lorsque le bourreau de femmes, défiguré et méconnaissable trouve un abri auprès de ses victimes. Et les victimes tentent de reconstruire leurs vies sous les yeux de leur persécuteur. Sans le moindre doute, les revendications de justice dans le roman sont pleinement remplies. À la justice immanente s'ajoute le message d'espoir de Ken Bugul. L'homme absurde, s'il ne se révolte pas contre la vie chaotique, prend son destin courageusement en main pour trouver le bonheur. De même, il y a une lueur d'espoir pour la femme décentrée ou méprisée. Les bonnes choses de la vie ne se présentent pas aléatoirement à aucune personne. Il y a des gens tels que Drianké, Muñ, Djib et sa petite amie, ainsi que la femme cadre qui les appellent. Chez tous ces personnages, on trouve manifestement la bravoure, la détermination de batailler jusqu'au bout pour renaître. Ce n'est pas du tout une contradiction si la femme décentrée finit par s'ériger en héroïne ou bien en combattante de liberté. Le vice et la vertu coexistent chez chacun et le vainqueur ou le héros est celui qui est prêt à tourner la page et à maîtriser le vice. C'est un peu surprenant qu'à part Drianké, et Muñ, les femmes dans le roman ne portent pas de noms spécifiques. Il n'y a pas de preuves suffisantes dans la diégèse pour faire croire que les femmes sont assujetties sur le plan socioprofessionnel. Nous trouvons plutôt qu'elles sont intrépides, entreprenantes et très croyantes. La faille dans leur raisonnement, c'est fermer les yeux sur le fait que les apparences trompent ; l'habit ne fait pas le moine, comme le témoigne le texte. Le message de l'espoir de Ken Bugul est alors clair et pertinent. Il résonne jusqu'au bout du monde, car la religion est un phénomène invétéré, universel. D'ailleurs, la technicité de *Rue Felix-Faure* est fort imposante.

Références bibliographiques

- Attridge, D. (2005). Deconstruction Today. *Études anglaises*, 1(58). [En ligne], consulté le 10 février 2021. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-1-page-42.htm>
- Bénac, H. (1988). Guide des idées littéraires, Hachette, Paris.
- Bouetoumoussa, E. (2010). L'absurde dans le fonctionnement de la littérature africaine entre 1979 et 1985. Mémoire de Master, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle 9 (UFR Littérature & Linguistique françaises et latines).

- Bugul, K. (2008). *Mes hommes à moi*, Présence africaine, Paris.
- Bugul, K. (2006). *La Pièce d'or*, Éditions UBU, Paris.
- Bugul, K. (2005). *Rue Félix-Faure*, Hoëbeke, Paris.
- Camus, A. (1942). *L'Étranger*, Éditions Gallimard, Paris.
- Cécile de Ligny, Rousselot, M. (1992). *La Littérature française : auteurs, œuvres, genres et mouvements*, Éditions Nathan, Paris.
- Chevrier, J. (1990). *Littérature nègre*, Armand Colin, Paris.
- Howatson Margaret, C. & Chilvers, I. (1993). *Le compagnon oxford à la littérature classique*, Presses universitaires d'Oxford, Oxford.
- Kakpo, M. (2000). *Créations burlesques et déconstruction chez Ken Bugul*, Les Éditions des Diasporas, Cotonou.
- Marx, K. & Engels, F. (1968). *Sur la religion*, tr. fr. G. Badia, P. Bange et É. Bottigelli, Éditions sociales, Paris.
- Kesteloot, L. (1992). *Anthologie négro-africaine. Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle. Nouvelle édition.* Vanves : ÉDICEF.
- Kibedi, V. Á. (1990). *Le récit postmoderne. Littérature : Situation de la fiction*, 77. [En ligne], consulté le 16 février 2021. URL : <http://www.jstor.org/stable/41713145>
- Nantet, B. (2006). *Dictionnaire de l'Afrique*, Larousse, Paris.