

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



Portrait d'une migrante dans l'oeuvre de Ken Bugul : l'exemple de Cendres et Braises

Rim Gamanda

Volume 19, numéro 3, 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1096415ar>

DOI : <https://doi.org/10.26522/vp.v19i2.4145>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Cet article examine le portrait de la migrante dans le roman *Cendres et Braises* de Ken Bugul, en particulier les effets de la migration sur le personnage féminin migrant, la métamorphose qu'implique l'aventure migratoire et la rencontre de l'Autre.

Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gamanda, R. (2022). Portrait d'une migrante dans l'oeuvre de Ken Bugul : l'exemple de *Cendres et Braises*. *Voix plurielles*, 19(3), 595–605.
<https://doi.org/10.26522/vp.v19i2.4145>

© Rim Gamanda, 2022



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Portrait d'une migrante dans l'œuvre de Ken Bugul : l'exemple de *Cendres et Braises*

Rim GAMANDA, Université de Sfax

Résumé

Cet article examine le portrait de la migrante dans le roman *Cendres et Braises* de Ken Bugul, en particulier les effets de la migration sur le personnage féminin migrant, la métamorphose qu'implique l'aventure migratoire et la rencontre de l'Autre.

Mots-clés

Migration ; Migrance ; Aventure ; Altérité ; Bugul, Ken

La vie de Ken Bugul la prête à vivre l'aventure de la migration avant même son entrée en littérature. Le mouvement accompagne tous les épisodes de la vie de cette auteure : l'abandon de sa mère a amplement marqué son enfance, le voyage à l'étranger constitue le tremplin de son adolescence. En âge de maturité, son statut de fonctionnaire internationale lui a permis de poursuivre sa trajectoire mouvante et mouvementée. A vrai dire, chez Bugul, la migration ne vient pas d'un choix arbitraire, mais elle est un destin qui s'impose. Ceci condamne l'être à vivre ce que Derrida appelle une « destinerrance ». Ce destin de flânerie lui confère le statut d'une aventurière, voire d'une perpétuelle exilée. Cette errance multiforme (physique, spatiale, sociale et identitaire) insémine son œuvre autobiographique *Cendres et Braises* (1994) dans laquelle se profile le portrait d'une voyageuse invétérée. Quelles sont les caractéristiques qui contribuent à la construction du portrait de la migrante dans le roman *Cendres et Braises* ? Quelles sont les implications de la migration sur l'héroïne du roman sur le plan identitaire, axiologique et culturel ? Quel est l'agent principal qui a participé à cette métamorphose du personnage protagoniste ?

La déambulation comme tremplin de l'aventure migratoire

Cendres et Braises est le roman de l'action virulente par excellence. L'histoire commence par l'arrivée de l'héroïne Marie Ndiaga à son pays natal. Cependant, la stabilité sereine et l'ordre qui caractérisent cet épisode du retour, est provisoire. La

plupart des chapitres du roman avance dans un rythme accéléré qui mime la mobilité effrénée d'un personnage qui est en perpétuel mouvement. Marie Ndiaga s'est jetée dans les bras de l'ailleurs pour poursuivre son amant français Y, cet homme d'affaire blanc qu'elle a rencontré au pays. Arrivée en France, elle découvre qu'Y est un homme marié, et c'est le point de départ qui plonge la protagoniste dans les braises ardues de l'aventure parisienne. En tant qu'étrangère, maltraitée et humiliée par son amant raciste et violent, la déambulation est pour la femme noire étrangère le secours et le refuge contre l'insécurité et contre une agressivité masculine redoutée. En effet, le nomadisme n'est pas seulement le résultat d'un désir de fuite mais surtout la volonté de la découverte d'un ailleurs jusque-là convoité, inconnu, mystérieux et fantasmé. Les multiples scènes de déplacements dressent le portrait de la migrante aventurière qui, fortement attirée par l'ailleurs occidental, cherche un monde meilleur que le sien et se cherche dans les pliures d'un espace qui lui est étranger.

La migration physique se manifeste par le motif du train. En réalité, le train n'est pas un simple moyen de déplacement. Il a deux fonctions contrastées. Il est le protecteur qui garantit la fuite et il est celui qui prédispose à encourir le risque. Dans ce contexte, Alpha Noel Malonga postule dans son article « Migritude » que « Prendre le train c'est accepter d'encourir tous les risques, de mener les chemins scabreux et sinueux, d'appréhender l'ambiguïté de l'aventure et aller droit vers sa destinée. Il s'agit d'un chemin de la quête et un tel chemin est souvent incertain, instable et mouvementé » (181). Ainsi le train transporte-t-il vers le destin qui mène le personnage migrant, ici Marie Ndiaga, vers différentes directions et qui l'oriente vers des chemins méconnus. Le train déclenche l'aventure. Marie Ndiaga a recours au train dès qu'elle se heurte à la mésaventure et à des élans amers. Le train marque aussi l'aller-retour, ce chemin cyclique que la narratrice-migrante entreprend dans son éternel va-et-vient vers son amoureux français, pour qui elle porte une passion enflammée malgré la tourmente qu'il lui fait tant de fois endurer. La migration physique est ainsi provocatrice d'une migration psychologique et morale du personnage féminin. Le train est une promesse de joie et de béatitude quand l'héroïne ambitionne les retrouvailles avec l'être aimé mais il peut aussi provoquer la tristesse et le désarroi lorsqu'il cause la rupture et l'éloignement. En se séparant de son amant Y après une grande dispute, Marie Ndiaga s'exprime en ces mots : « Cette fois-là, je

pris le train. J'avais le cœur lourd et l'impression que Y. et moi, nous nous quittions pour toujours » (172). Le train est lié souvent chez Bugul à l'émotion, à l'affectivité, à la chaleur humaine et à l'idée de la rencontre ou à celle de la séparation : « Au bout d'une semaine, n'y tenant plus, je repris le train pour voler vers Y. ; je pleurai devant mes amis sur les marches du train qui m'emportait à nouveau » (174).

En outre, la narratrice, voyageuse insatiable, aventurière inlassable, acquiert le statut d'une bohémienne vu l'omniprésence de la valise qui se transforme en compagnon fidèle et éternel symbolisant le nomadisme de sa propriétaire. Cette valise constitue aussi le tremplin de sa « valse infernale » (162) et l'unique témoin des épreuves vécues. Le mot « valise » est présent de façon remarquable dans le roman et il ne peut être que l'allégorie du déplacement de l'héroïne qui change constamment de lieu. Marie Ndiaga est toujours prédisposée au voyage, toujours prête à rejoindre d'autres horizons. Elle est la passagère inapaisable et elle s'identifie en tant que « la fugitive d'un monde » (104) que personne ne pourra retenir ou rattraper.

Le portrait de la migrante s'entrevoit plus nettement dans les passages de déambulation qui envahissent le récit. Marie Ndiaga, se complait pleinement dans la flânerie en quoi elle trouve l'extase de l'aventure : « Je déambulais dans le quartier avec aisance et plaisir » (63). La jouissance de l'errance vient paradoxalement du plaisir de se mettre en danger. L'insécurité fait hommage à l'aventurier qui s'engage de se plonger sans regret dans l'univers de l'inconnu et du mystérieux. En tant qu'étrangère, Marie Ndiaga savoure en marchant dans le quartier Saint-Germain-des-Prés la découverte des coins inexplorés. L'extase et le plaisir proviennent de la conquête et de la révélation. Dans ce contexte, David Le Breton affirme dans *l'Éloge de la rupture* que « Le marcheur jouit de glisser dans l'anonymat, de ne plus être là pour personne [...] franchir le pas est synonyme de changer d'existence pour une durée plus ou moins longue » (16).

Changer d'existence, embrasser le monde des autres, celui des blancs, l'appréhender dans ses détails les plus infimes jusqu'à éprouver l'imminence de la mort. Tel est le chemin que la narratrice a entrepris pour mener son parcours migratoire qui couvre en réalité une recherche d'un soi perdu, une quête identitaire. Justin K. Bisanswa met l'accent sur le motif réel et profond de l'exil : « L'exil n'est plus un problème de soi à la terre ou à la culture étrangère mais de soi à soi » (30).

L'aventure migratoire n'est pas seulement une suite de péripéties, d'exploits ou de périls mais aussi une errance, une quête, une ouverture vers l'ailleurs, vers l'inconnu et l'inattendu. Elle est tout autant une expérience du temps et de l'espace qu'un rapport à soi-même et un mode d'existence. Le fait de trainer revêt ainsi une portée symbolique : « Le corps du marcheur invétéré s'élançe vers la chute, la blessure : mettre le corps en mouvement, c'est le mettre en péril » (Le Breton 32).

Derrière les déplacements de Marie Ndiaga, il y a un fougueux désir de liberté, une forte volonté d'affranchissement des lois qu'imposait la tradition conservatrice. L'héroïne a entamé ce processus d'émancipation d'elle-même dès l'âge de l'adolescence et avant même d'accomplir son voyage au pays étranger. Il s'agit d'un désir de liberté qui tend parfois vers le libertinage et qui établit la tragique rupture épistémologique avec les siens : « Émancipée par elle-même ou par les circonstances, elle menait une vie où l'illusion de la liberté avait des relents amers. Elle relâchait les attaches avec la famille par appréhension d'incommunicabilité » (43). Cette ambition de liberté, elle la traduit en pays étranger par le vagabondage. En effet, le vagabondage présente une prise de position, un état de transgression, une attitude de révolte contre l'ordre établi, contre la fixité. C'est une marque d'indépendance et un signe de vie. Selon Henri David Thoreau, le vagabondage a une fonction libératrice : « La vie du vagabond est ailleurs, non pas dans un ailleurs fixe, mais dans un ailleurs perpétuel, en exil, libéré des contraintes de la vie en société » (cité dans Carpentier et L'Allier 62).

Cet état de migrance constante qui maintient le personnage de Marie Ndiaga est un jeu de miroir qui reflète le mode de vie de l'écrivaine Bugul. Cette dernière considère l'exil comme partie composante de son être, un sort qui lui est imposé et duquel elle est incapable de se détacher :

Je suis en exil perpétuel. C'est sûr que je n'habite nulle part. Je porte ma vie avec moi. Peu importe si je suis au Sénégal, au Bénin ou dans une chambre d'hôtel, c'est tout pareil pour moi. Et cela ne me dérange pas. Désormais, je peux vivre n'importe où. Tant que je suis avec moi-même, je suis chez moi. Peut-être cela vient de mon enfance. J'ai vécu un peu partout quand j'étais petite. Jusqu'à l'âge adulte, je n'ai pas vécu dans la maison familiale. J'ai bougé pendant mon enfance d'une ville à une autre, et de village en village. Quand j'ai commencé à travailler, j'étais basée dans plusieurs pays et je voyageais beaucoup. En tant qu'écrivaine, je continue à voyager beaucoup. Au final, j'ai presque

soixante ans et je n'ai pas connu de base fixe pendant longtemps. Dans le futur, je veux faire le tour du monde, d'un pays à un autre, à la recherche de lieux spirituels. Je suis une exilée. (Citée dans de Larquier 107)

Insatiable errante, Bugul est confinée à un état de transit, de déterritorialité et de non-lieu. Elle est l'exilée sans repères. L'exil s'avère ainsi synonyme du non-lieu, de l'entre-deux, foyer de l'indéfini, de l'indéfinissable, du fuyant et de l'insaisissable. Dans cette perspective, « la lecture de l'exil doit privilégier non pas des lieux assignables, mais des non-lieux, des espaces interstitiels, des déplacements transitoires, la mobilité des passages et la fugacité de l'événementiel » (Bisanswa 32).

Peut-on parler ainsi d'un destin de l'errance ou d'une « destinerrance¹ » tel que la nomme Derrida chez Bugul ? Violentée et méprisée par son amant français, Marie Ndiaga va encore endurer l'épreuve de l'incarcération dans l'asile psychiatrique. La veille de son départ et au cours de sa promenade ultime avec Y, la narratrice fait le constat suivant : « Nous venions de passer cinq années ensemble ; cinq années de drames, de tourmentes, de joies aussi mais le bout du tunnel n'était toujours pas visible. Peut-être que la vie est ainsi faite pour tout le monde. [...] qu'était l'avenir ? Demain ? L'instant après ? Seul Dieu le savait » (105).

Malgré son apparente intensité, la passion sentie envers l'amant François reste entachée d'un épuisable sentiment d'insécurité. Migrante, sans attaches solides, elle encourt à tout moment le risque d'être chassée, bannie et rejetée. Marie Ndiaga, consciente de la vulnérabilité de sa situation de migrante, déclare son appréhension et sa crainte d'être un jour mise dehors par son hôte et amoureux Y. Elle lui déclare lors d'une dispute : « Toi aussi tu peux m'expulser du jour au lendemain et je serai en position de faiblesse [...] je suis une étrangère et personne n'aura oublié que je suis une femme ; et c'est si facile d'exploiter une femme » (115). La crainte de Marie Ndiaga naît, non seulement de son statut de migrante et de sa position subalterne en tant qu'étrangère, mais aussi et surtout de son genre féminin. Ici, Bugul met l'accent sur une problématique particulière, celle de la situation des migrants de sexe féminin. La femme migrante se trouve souvent dans une situation précaire et elle est plus exposée à l'exploitation et aux injustices de l'homme blanc.

Victime d'une déperdition identitaire, Marie Ndiaga est instable, condamnée à arpenter une trajectoire multiforme qui la pousse à poursuivre sa quête d'un soi sans repères le long d'un chemin qui n'aboutit pas à une structure stable : « J'avais cherché partout en vain. Ce n'est pas ici que je voulais venir mais je savais plus où aller » (106). L'aliénation de la femme migrante se manifeste dans son insatiable besoin de flânerie, dans son désir de vivre l'aventure et ses tourbillons. Dans ce contexte, Georges Bataille affirme :

L'aventure est engagée dans un processus qui est voulu, mais non maîtrisé. Ce qui est ainsi choisi activement, c'est la perte du contrôle sur l'environnement extérieur et le devenir dans lequel nous nous laissons happer. D'où l'analogie entre l'aventure et le vertige : l'appel des cimes tutoie l'appel de l'abîme, parce que la fascination est un mixte de désir et d'effroi, parce que ce qui est désiré n'est pas tant l'effroi que la tentation, épreuve d'une vitalité qui s'enfle en succombant.

L'aventure migratoire expose l'héroïne à l'altérité.

Le danger de l'altérité : une autre facette de l'épreuve migratoire

L'aventure parisienne met le personnage de Marie Ndiaga à la rencontre de l'altérité. Ceci constitue une autre facette de l'expérience migratoire, plus complexe encore, car elle risque d'altérer le Moi du personnage migrant et flâneur. Une métamorphose s'effectue sur le personnage féminin. Elle représente l'aboutissement de l'aventure de l'altérité. S'exposer à l'autre exige un oubli de soi qui commence par une imitation de l'autre et aboutit à ce que Jean-Claude Charles appelle « une enracinerrance » (37). L'épreuve de l'altérité contribue ainsi à une errance identitaire. La conscience d'un Moi altéré provoque chez la migrante le désir de mort qui est le fruit d'un désenchantement. Ce désir de mourir constitue paradoxalement l'essence et le piment de l'aventure migratoire.

Cendres et Braises met en scène un voyage qui se transforme en une quête identitaire. En effectuant le voyage à Paris pour rejoindre l'amant français, la protagoniste va à la rencontre de l'altérité dans toute sa complexité (culturelle, religieuse, raciale, sociale, etc.). Ce voyage, parce qu'il implique une rencontre avec l'Autre, comporte un danger pour l'identité du voyageur en l'exposant à l'aventure, au risque, à l'insécurité comme le remarque Normand Doiron dans son *Art de voyager* : « Tout voyage, quel qu'il soit, comporte une épreuve centrale » (154).

Chez Y., son concubin, Marie Ndiaga est allée encourir le risque de se dissoudre dans l'Autre, qui la veut dans sa culture, radicalement et entièrement. Elle devient le prototype de l'africaine noire occidentalisée. Sous le prisme de l'altérité, la narratrice s'enfonce inéluctablement dans l'aventure de l'acculturation et de l'aliénation culturelle. S'imprégnant de valeurs et références culturelles différentes des siennes, elle s'impose la métamorphose dans toute sa violence. Consciente de cette force d'acculturation de la culture française, qui ne lui offre pas d'autres perspectives, elle s'exprime en ces mots :

Maintenant je n'étais plus cette noire-là. Y. me voulait dans sa culture, intégralement. J'allais chez les plus grands coiffeurs à Paris, rue du Dragon. Je continuais à porter les cheveux très courts : ainsi le voulait l'homme. La manucure régulièrement ; ni la mère de Y., ni ce dernier n'auraient apprécié que je n'aie pas régulièrement me faire entretenir les mains, la peau. (119)

Ce passage montre bel et bien les multiples changements qui s'opèrent sur la narratrice après avoir vécu l'aventure parisienne. Le contact avec un nouvel environnement permet à la narratrice de se forger une personnalité nouvelle qui la fait renoncer à son Moi, car « La laborieuse construction de nous-mêmes s'opère au sein d'une dialectique raréfiée entre le non-être et l'être autre » (Gomes 7) : « Il me voulait mince et je devais rester mince. Il me voulait seule et je devais rester seule. Il me voulait ferme, je ne devais pas manger de pain français [...] Et moi, comment le voulais-je ? » (Bugul 142).

L'emploi du pronom personnel complément d'objet en référence à la personne de Marie Ndiaga suggère qu'elle subit l'action, qu'elle n'est plus maîtresse d'elle, ce que confirme le recours insistant au verbe modal « vouloir » : l'amant occupe la fonction du sujet qui impose sa volonté sur le personnage féminin Marie Ndiaga se dépersonnalise en se repliant sur les désirs de son amoureux blanc. L'emploi de l'imparfait « il me voulait » marque l'aspect inaccompli du fait et vient traduire la permanence de « l'assujettissement épistémologique » de l'héroïne. La capitulation provient d'une obligation ressentie par cette dernière à consentir à tous les vœux de son amant. La domination masculine et occidentale provoque une dilution de la personnalité de la protagoniste qui, se trouvant dans une position inférieure, est contrainte à abandonner son identité, sa culture, son choix et ses désirs pour rejoindre

ceux de l'autre. La migrance physique se prolonge ici en une migrance culturelle et identitaire.

L'imitation de l'autre, qu'elle soit consciente ou inconsciente, s'impose ainsi comme une loi pour se prémunir du rejet. L'effacement de soi est une condition sociale pour garantir l'intégration. C'est ce qui fait dire à Doiron que « Les arts de voyager soulignent cette ambiguïté du Même, et donnent une portée surprenante au principe de l'imitation [...] Le voyageur doit non seulement observer les lois, respecter les coutumes, mais encore imiter les mœurs locales, au point qu'il passera si possible inaperçu » (154). Cela dit, un être en transit reflète une identité en transit et en transfert. L'imitation jette dans l'abîme de la perte de soi, de ses origines. Cette perte constitue le danger majeur qui menace l'identité du voyageur et qui rend son parcours migratoire digne du nom de l'aventure. Car l'aventurier est celui qui se met en péril, qui se met en face du danger, ici celui de déracinement. La narratrice commente l'état d'aliénation qui l'a arrachée de ses origines sur un ton tragique : « Cela n'avait fait que nous enfoncer davantage dans l'autre monde, celui des autres. Ce monde éphémère dans lequel déracinés, nous nous jetions douloureusement. Ce monde dans lequel nous riions, mais où l'éclat de nos dents avait des reflets amers » (74). L'emploi du verbe « s'enfoncer » confirme avec l'adverbe « davantage » l'acuité du reniement de soi et l'intensité de l'aliénation. Les verbes « enfoncer » et « se jeter » évoquent la métaphore de l'abîme et dit la profondeur de la béance qui se dresse entre le monde de la narratrice et celui des autres, béance qui empêche le retour aux origines. L'emploi du chiasme « l'autre monde, celui des autres » suggère par sa forme l'idée d'enfermement. S'ouvrant et se fermant par le même mot (« autre »), il montre que Maria Ndiaga est enfermée, voire incarcérée dans le monde des autres duquel il semble difficile de sortir.

Avouant que « Les Changements qui s'opèrent en moi, prenaient une ampleur effrayante » (120), la narratrice mesure la profonde métamorphose que sa personnalité a subie. Cette femme devient progressivement « la dépouille de l'autre », pour reprendre l'expression de Daniel Castillo Durante, que Pierre Roméo Akoa Amoungui explique en ces termes : « la dépouille de l'autre désigne ce que devient le migrant après les multiples représentations de l'autre ». Autrement dit, dans son affrontement à l'autre, la migrante est entraînée dans le tourbillon inéluctable des

faux-semblants, des parades et toute sa kyrielle des masques, de simulacres identitaires jusqu'à devenir une cuirasse vidée et sans ampleur. S'installe ainsi le sentiment d'amertume. Pour reprendre l'expressive expression de Frantz Fanon, la peau noire se morfond sous la jubilation factice du masque blanc. Consciente du tragique de sa situation, Marie Ndiaga est tentée par le suicide qui est désormais l'unique prix de liberté, l'ultime échappatoire pour mettre fin aux supplices d'un drame que la narratrice appelle métaphoriquement l'enfer (134). Ce désir de « mourir » est l'effet d'un désenchantement ; la femme noire se rend compte du rejet radical qui la concerne. L'autre Blanc ne cesse de manifester son mépris et son hostilité à son égard, quelles que soient les tentatives qu'elle fait pour l'imiter dans sa culture, pour être assimilée à lui. Y ne cesse de lui rappeler sa couleur noire et ses origines en l'insultant : « Sale nègre, sale race, on comprend pourquoi ce fut avec vous qu'on fit la traite des esclaves » (131).

En guise de conclusion, l'œuvre de Bugul témoignent d'une trajectoire chaotique et mouvementée qui dresse subrepticement la figure d'une résiliente guerrière digne de vivre l'aventure et ses épreuves, mais qui confine le personnage à un perpétuel état de transit, à une « migritude » (terme d'Adama Coulibaly). Cette migration est traduite par le voyage, les déplacements multiples, le vagabondage, diverses formes de déambulation, et surtout leurs implications psychologiques et morales parfois contradictoires comme la joie, la jouissance, l'inquiétude et le désarroi. En effet, le mouvement voue Marie Ndiaga non seulement à l'aliénation et à la perte des repères identitaires mais à une métamorphose qui la pousse à porter symboliquement un masque blanc, à adopter une personnalité et des comportements qui la font se dissoudre dans la société blanche et devenir une toubab à la peau noire pour une raison unique : être acceptée et reconnue par l'Autre. Toutefois, cet Autre, loin d'être une source d'enrichissement et d'épanouissement, contribue paradoxalement à l'affaiblissement ontologique de la femme noire. La confrontation avec l'Altérité représente ainsi le facteur principal qui plonge Marie Ndiaga dans les gouffres de l'enracinement, car l'altérité altère comme le signale Durante quand il met au clair l'origine étymologique du mot altérité : « Alteritas, en latin, désigne le changement, ce qui modifie un état et provoque une altération ; le propre de l'altérité serait donc de rendre autre, d'altérer en somme ». Le drame identitaire se révèle ainsi un des plus

dangereux revers de l'aventure migratoire. La question qui se pose en fin de compte est de savoir si le personnage bugulien parvient à maîtriser la fin de son aventure migratoire, à se réaliser personnellement et à construire une identité troublée. Le retour au pays natal est-il signe de triomphe ou d'échec de l'aventure ?

Bibliographie

- Akoa Amugui et Pierre Roméo. *Géocritique de l'époque africaine, étude sur l'évolution des milieux et (réécritures) du genre*. Saint Denis : Connaissances et Savoirs, 2017.
- Bataille, Georges. *Lascaux ou la naissance de l'art*. Genève : Skira, 1980 [1950].
- Bisanswa, Justin K. « Dire et lire l'exil dans la littérature africaine ». *Tangence* 71 (2003). 27-39.
- Bugul, Ken. *Cendres et Braises*. Paris : Harmattan, 1994
- Carpentier, André et Alexis L'Allier, dir. *Les écrivains déambulateurs, poètes et déambulateurs de l'espace urbain*. Montréal : U de Québec à Montréal, coll. « Figura », 2004.
- Castillo Durante, Daniel. *Les dépouilles de l'altérité*. Montréal : XYZ, coll. Documents, 2004.
- Charles, Jean-Claude. « L'enracinerrace ». *Boutures* 1.4 (2001). 37-41.
- Doiron, Normand. *L'art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*. Sainte-Foy : PU Laval, 1995.
- Faulkner, Morgan. « Métatextualité et idée du romanesque dans les œuvres de Patrick Chamoiseau, Ken Bugul et Marie Ndiaye ». Thèse. U de Laval, Québec, 2014.
- Gomes, Paulo Emílio Sales. *Cinema : Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 2001.
- Guardini Teixeira Vasconcelos, Sandra. « Déplacements, décentrages : le roman en transit ». *Brésil(s)* 7 (2015). 125-146.
- Larquier, Jeanne-Sarah de. « Interview with Ken Bugul. A Panoramic View of Her Writings ». « Métatextualité et idée du romanesque dans les œuvres de Patrick Chamoiseau, Ken Bugul et Marie Ndiaye ». Tr. Morgan Faulkner. Thèse. U de Laval, Québec, 2014.
- Le Breton, David. *Éloge de la marche*. Paris : Métailié, 2000.

Malonga, Alpha Noël. « 'Migritude', amour et identité. L'exemple de Calixthe Beyala et Ken Bugul ». *Cahiers d'études africaines* 181 (2006). 169-178.