

PRÉSENTATION

Boris Diop, au-delà de la *vanité d'écrire*

JOSIAS SEMUJANGA

Notre titre¹ résume bien le propos de la génération de Boubacar Boris Diop, à qui ce dossier *d'Études françaises* est consacré, pour faire mieux connaître l'œuvre de cet écrivain majeur de la littérature africaine, né au Sénégal en 1946, qui a reçu en 2000 le Grand Prix littéraire d'Afrique noire. Boubacar Boris Diop, dit Boris Diop², appartient à la génération des écrivains venus à la plume dans les années 1980 – que le critique Séwanou Dabla appelle les « romanciers de la seconde génération³ » – qui posent des questions nouvelles et différentes de celles auxquelles

1. Que nous empruntons à l'idée courante en critique africaine – « Être un écrivain africain, c'est écrire en vain » – que la rumeur (www.rfi.fr/emission/20170219-guinee-williams-sassine-une-biographie-delisabeth-degon-politique-culture-livres, page consultée le 22 octobre 2019) attribue au romancier guinéen Williams Sassine (1944-1997), et qu'elle pourrait aussi bien attribuer à son ami Boubacar Boris Diop. Dans le paysage littéraire africain contemporain, Sassine et Diop font partie (dans leur génération) des rares écrivains qui conçoivent la littérature en termes d'engagement (politique, esthétique, linguistique). Ils ont en commun le même goût de parler librement et de provoquer, lorsqu'il s'agit d'évoquer la politique en Afrique et la néocolonisation sous forme de Françafrique (voir ci-dessous note 8). Sur Williams Sassine, voir la biographie d'Élisabeth Degon, *Williams Sassine : itinéraires d'un indigné guinéen*, Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 2016.

2. Boubacar Diop a pris le nom de plume « Boris » Diop, en raison de son admiration pour l'œuvre de Jean-Paul Sartre. Comme Boris, dans *Le sursis*, qui est un personnage en *sursis* et en *situation*, Boris Diop adopte, dès les années de sa jeunesse, une posture d'intellectuel engagé. Faut-il préciser que Jean-Paul Sartre est, pour la génération de Diop, associé aux luttes tiers-mondistes, et qu'il est fort populaire et admiré ? Le philosophe a préfacé de nombreux ouvrages de militants de ces causes – pour l'Afrique, l'Asie et l'Amérique latine –, notamment *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon (Paris, Maspero, 1961).

3. Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde Génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

a eu à faire face la génération de la Négritude aux prises avec d'autres problèmes culturels, politiques et sociaux, ceux que le régime impérial colonial imposait. En effet, la génération de Boris Diop affronte de nouveaux défis, notamment celui de savoir ce que peut, ou fait, la littérature africaine contemporaine pour des pays officiellement libérés de la tutelle coloniale, qui demeurent toutefois dépendants des anciennes métropoles, qu'il s'agisse de leur vie économique et politique, ou de leur langue d'enseignement et d'écriture.

Comme nous le verrons dans les études qui constituent notre livraison, cette question, et plusieurs autres qui lui sont liées, reviennent constamment dans l'œuvre de l'écrivain sénégalais. Elles exigent évidemment des réponses distinctes car elles suggèrent le dépassement des dualités simples de la vérité et du mensonge, elles disent combien la littérature – la fiction – pose la question du sens des êtres et des choses du monde.

En 1981, Boris Diop publie son premier roman, *Le temps de Tamango*⁴, écrit dans une langue classique et conventionnelle, mettant en scène l'époque des régimes dictatoriaux instaurés en Afrique après la période des indépendances. Le lecteur découvre un auteur ayant le goût des récits complexes et polyphoniques, et celui de la déconstruction de l'illusion réaliste auquel le roman africain avait habitué ses lecteurs. *Le temps de Tamango* est, en effet, une uchronie : son narrateur met en scène des personnages africains s'interrogeant, en 2063, sur ce qu'était la situation politique en Afrique dans les années 1970. Neuf ans plus tard, en 1990, paraît le deuxième roman de Boris Diop, *Les tambours de la mémoire*⁵, qui aborde le thème de la mémoire grâce au personnage de Fadel Sarr inquiété par le souvenir d'événements qu'il n'a pourtant pas vécus lui-même. Ce récit, qui mêle les moments et les événements, qui va de l'époque précoloniale au temps présent en passant par la colonisation, révèle le sens aigu du drame politique qui caractérise déjà la thématique romanesque de Boris Diop. S'il dénonce féroce les rois de l'Afrique précoloniale, Diop fustige tout autant l'incurie des régimes chaotiques des dictateurs modernes, sans oublier de parodier les discours coloniaux qui insistent sur la prétendue œuvre de civilisa-

4. *Le temps de Tamango* suivi de *Thiaroye terre rouge*, Paris, L'Harmattan, « Encres noires », 1981.

5. Paris, L'Harmattan, 1990.

tion qu'aurait été la domination européenne. De ce roman tragique et féroce, un personnage positif émerge, Johanna Simentho, résistante anticoloniale très connue au Sénégal, qui incarne la figure de l'espoir, bien que le narrateur se garde d'en faire une héroïne messianique.

*Les traces de la meute*⁶, en 1993, poursuit l'exploration des thèmes de la mémoire et de l'histoire de l'Afrique. Les temps s'y télescopent encore une fois sur fond de drame politique. Le récit se situe à Dunya, petit village où un dictateur contemporain se remémore l'épopée de l'ancêtre qui a fondé sa lignée après avoir décapité le monstre Dum-Tiébi qui avait longtemps traumatisé le pays. Ce récit confirme la manière des romans antérieurs : le thème de la mémoire s'inscrit dans une narration polyphonique de récits complexes et juxtaposés. En 1997, paraît *Le cavalier et son ombre*⁷, roman subtil mélangeant allégrement les codes, allant des effets de réel à l'onirique sur fond de pensées hallucinatoires et de tragédies africaines contemporaines. La technique de la juxtaposition des récits se raffine, au point que ce roman se compose des récits parallèles de Khadidja, la femme aimée, et du narrateur. Réalistes ou fondamentalement fictifs, ces fragments de récits évoquent la tragédie d'un pays sans nom détruit par de nombreux fléaux. Ce malheur ressemble à plusieurs égards au génocide des Tutsi du Rwanda. En 2000, dans *Murambi, le livre des ossements*, aux prises avec de telles atrocités, le romancier change complètement ses formes habituelles de narration ; il opte pour le récit d'enquête, avec effets de réel clairement affirmés, contrairement à ses précédents romans. Plus près de l'essai et du témoignage que du roman, cette œuvre compte parmi les plus réussies de l'auteur. Diop a su raconter par la fiction les ressorts d'un génocide en faisant alterner sans lourdeur les images des ratés de la décolonisation, celles du rôle des idéologies tribalistes et nationalistes, de la haine collective et des complicités néocoloniales de la Françafrique⁸.

6. Paris, L'Harmattan, 1993.

7. Paris, Stock, 1997.

8. Selon l'expression de François-Xavier Verschave dans son livre éponyme (*La Françafrique : le plus long scandale de la République*, Paris, Stock, 1999) et dans *Noir silence. Qui arrêtera la Françafrique ?* (Paris, les Arènes, 2000). Verschave l'a forgée pour décrire ce qu'il conçoit comme un volet occulte de la politique de la France en Afrique, que d'aucuns qualifient de stratégie néocoloniale visant à maintenir les anciennes colonies dans le giron français, en contrôlant, par les bases militaires installées dans ces pays, les économies et les politiques locales. – Sur ce sujet, voir aussi l'article de Boris Diop (« Françafrique : le roi est nul... », dans Makhily Gassama (dir.), *L'Afrique répond à Sarkozy. Contre le discours de Dakar*, Paris, Philippe Rey, 2008, p. 135-146) consacré au discours que le président Nicolas

En 2006, *Kaveena*⁹, roman très dense et protéiforme, s'inscrit aussi dans le registre de l'enquête. Asante Kroma, chef de police d'un pays africain sans nom, découvre dans une forteresse le cadavre du chef de l'État disparu depuis quelques jours, N'Zo Nikiema. Il commence une investigation personnelle pour comprendre les relations qu'entretenaient Nikiemea avec Castaneda – le Français qui dirige officiellement le pays – et Mumbi Awele, une femme de son entourage dont la fille a été violée puis tuée. L'enquête sur la mort annoncée de la fille sert de prétexte à une enquête approfondie sur les aspects mafieux des rapports entre les présidents africains et la Françafrique, et fait, du même coup, d'Asante Kroma un justicier qui révèle au grand public ce scandale politique, à la manière, peut-être, du journaliste Boris Diop lui-même. Par sa narration complexe, *Kaveena* procède aussi du roman de quête, quête de la justice sociale, dans la mesure où le narrateur veut savoir l'origine des maux dont souffre l'Afrique, symbolisée ici par Mumbi, femme courageuse et invincible, contrainte d'offrir son corps à ses destructeurs tout en conservant une certaine dignité. Ce personnage indomptable rappelle à plusieurs égards Chaïdana dans *La vie et demie* de Sony Labou Tansi¹⁰.

En 2009, *Les petits de la guenon* est la version française de *Doomi Golo*, roman wolof publié en 2003, traduit – plutôt réécrit – par l'auteur lui-même¹¹. Son narrateur, Nguirane Faye, est un vieil homme lettré en arabe et en wolof qui vit à Dakar tandis que son petit-fils bien aimé, Badou, a immigré dans un pays non nommé, probablement un pays arabe. Le vieillard s'inquiète que personne n'ait de nouvelles de Badou. Au soir de sa vie, Nguirane Faye pense qu'il ne le reverra plus. Dans neuf carnets, il se propose de lui raconter sa vie et de l'instruire sur

Sarkozy prononça à Dakar, le 26 juillet 2007, qui affirmait sans sourciller que « [l]e drame de l'Afrique, c'est que l'homme africain n'est pas assez entré dans l'Histoire. [...] Le défi de l'Afrique, c'est d'entrer davantage dans l'histoire » (« Le discours de Dakar de Nicolas Sarkozy », *Le Monde*, 9 novembre 2007; disponible en ligne : www.lemonde.fr/afrique/article/2007/11/09/le-discours-de-dakar_976786_3212.html, consulté le 22 octobre 2019).

9. Paris, Philippe Rey, 2006.

10. Paris, Seuil, 1979.

11. *Doomi Golo*, Dakar, Papyrus, 2003; *Les petits de la guenon*, Paris, Philippe Rey, 2009. Ce roman a récemment paru en traduction anglaise du wolof : *Doomi Golo. The Hidden Notebooks*, trad. par Vera Wülfing-Leckie et El Hadji Moustapha Diop, East Lansing (MI), Michigan State University Press, « African Humanities and the Arts », 2016. Chose intéressante, le sous-titre de cette traduction insiste sur la forme du roman : le narrateur raconte l'histoire contenue dans les carnets de notes trouvés après la mort de leur scripteur, un peu à la manière de *La nausée* de Sartre (Paris, Gallimard, 1938) ou de *L'écart* de Valentin-Yves Mudimbe (Paris, Présence Africaine, 1979).

sa propre histoire et sur celle de sa terre natale. En dessinant des personnages complexes dont il suggère les multiples facettes sans toutes les dévoiler, le narrateur peint une société africaine en mutation, ballottée entre une vaine modernité et des traditions aussi travesties qu'archaïques.

Entre 2007 et 2018, Boris Diop publie plusieurs essais de nature politique, seul ou en collaboration avec des amis¹². En 2007, son premier essai majeur, *L'Afrique au-delà du miroir*¹³, plaide pour une image juste et respectueuse de l'Afrique dans les médias occidentaux. Empruntant les voies tracées par Césaire, Memmi et Fanon, les différents chapitres de cet essai montrent comment le système néocolonial utilise les mêmes stratégies que le discours colonial pour donner une image négative de l'Afrique et de l'Africain. Sur un ton polémique propre au genre de l'essai, l'auteur fustige les ennemis de l'Afrique. Il se fait ainsi le porte-voix de nombreux intellectuels africains et rend hommage à Cheikh Anta Diop et à Mongo Beti, militants africanistes de la première heure, notamment pour l'indépendance culturelle du continent¹⁴. Il aborde des sujets variés : l'irresponsabilité des régimes

12. *Négrophobie*, avec Odile Tobner et François-Xavier Verschave, Paris, les Arènes, 2005 ; *La gloire des imposteurs : Lettres sur le Mali et l'Afrique*, avec Aminata Dramane Traoré, Paris, Philippe Rey, 2014.

13. Paris, Philippe Rey, 2007.

14. Historien, physicien, anthropologue et homme politique sénégalais, Cheikh Anta Diop (1923-1986) s'est attaché sa vie durant à montrer l'apport de l'Afrique, en particulier de l'Afrique noire, aux cultures et civilisations mondiales. Il est sans doute le savant et l'intellectuel africain le plus connu de l'Afrique contemporaine, dont les travaux sont les plus respectés, même si certaines de ses thèses ne font pas l'unanimité, par exemple celle de la parenté des langues africaines avec l'égyptien ancien. Il a joué un rôle déterminant dans l'écriture d'une histoire africaine précoloniale, notamment avec le soutien de l'Unesco. Il a écrit, entre autres, *Nations nègres et culture : de l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui* (Paris, Éditions Africaines, «Présence Africaine», 1954), *Antériorité des civilisations nègres : mythe ou vérité historique ?* (Paris, Présence Africaine, 1967) et *Nouvelles recherches sur l'égyptien ancien et les langues négro-africaines modernes* (Paris / Dakar, Présence Africaine, 1988). Pour marquer sa filiation avec ce penseur, Boris Diop lui a dédié en wolof le nom d'une collection qu'il dirige (coéd. Zulma / Mémoire d'encrier), *Céytu*, village natal et lieu où repose le savant panafricaniste sénégalais. – De son véritable nom Alexandre Biyidi Awala, Mongo Beti (1932-2001) est un romancier camerounais de la période des indépendances, sans doute le plus prolifique et le plus engagé de sa génération. On lui doit notamment *Ville cruelle* (Paris, Présence Africaine, 1954, sous le pseudonyme d'Eza Boto), *Le pauvre Christ de Bomba* (Paris, Robert Laffont, 1956), *Mission terminée* (Paris, Buchet-Chastel, 1957). Critique féroce, aussi bien du totalitarisme colonial que de la dictature des indépendances, il a fondé, en 1978, avec sa femme, Odile Tobner, la revue *Peuples noirs – Peuples africains*, qu'il a fait paraître jusqu'en 1991, et qui lui servit de tribune pour dénoncer les travers dictatoriaux des régimes néocoloniaux d'Afrique. Ses idées nourrissent ses romans autant que ses essais.

africains¹⁵, les nouveaux flux migratoires vers l'Europe, les défis culturels de la mondialisation. Il accorde une place importante au génocide des Tutsi du Rwanda, en mettant l'accent sur l'implication de l'État français sous la présidence de François Mitterrand, dont l'appui militaire, politique et financier à l'État *Hutu Power*¹⁶, entre 1990 et 1994, aura encouragé les génocidaires. Cet essai est constitué essentiellement d'articles publiés dans différents médias depuis ce génocide, événement détonateur qui a permis à Diop de saisir la profondeur des horreurs de la Françafrique.

Entre 2013 et 2018, Boris Diop a publié *Bàmmeelu Kocc Barma*, son deuxième roman en wolof¹⁷, écrit des nouvelles, *La nuit de l'Imoko*¹⁸, participé au recueil collectif *Nouvelles du Sénégal*¹⁹, rédigé une biographie, *Capitaine Mbaye Diagne*²⁰. Dans cet ouvrage, Diop se consacre à la chronique des actions et de la mort héroïques d'un officier sénégalais, observateur militaire de la Mission des Nations unies pour l'assistance au Rwanda (MINUAR). Le récit décrit sobrement, à la manière du journalisme d'investigation, la façon dont cet officier subalterne a

15. Par exemple, à propos du naufrage du ferry *Le Joola* au Sénégal, le 26 septembre 2002, qui fut une tragédie nationale (près de deux mille morts, plus que le naufrage du *Titanic*), et qui rappelle des événements identiques dans d'autres parties de l'Afrique, aussi bien sur le fleuve Congo, au Congo, que sur le lac Victoria, en Tanzanie.

16. Le terme *Hutu Power* est un slogan de ralliement inventé durant la guerre et le génocide, entre 1990 et 1994, par et pour les politiciens hutu radicaux de tous les partis politiques, tandis que beaucoup de politiciens hutu libéraux militaient pour que les Tutsi aient les mêmes droits que les autres citoyens. Il fait référence au parti Parmehutu (Parti du mouvement de l'émancipation hutu) fondé en 1959 contre les partis nationalistes comme l'UNAR (Union nationale rwandaise) et le RADER (Rassemblement démocratique rwandais) qui transcendaient les clivages ethniques. Le Parmehutu obtint l'indépendance du pays, et le dirigea de 1962 à 1973. Il a pratiqué l'exclusion des élites tutsi et provoqué la guerre civile à l'issue de laquelle plus de trois cents mille Tutsi prirent la route de l'exil, essentiellement dans les pays limitrophes. Issu en 1973 d'un coup d'État, le régime du général Juvénal Habyarimana (1937-1994) a usé de la propagande anti-tutsi selon laquelle tous les Hutu devaient s'unir afin de vaincre les Tutsi. En 1975, ce régime a créé le MRND (Mouvement révolutionnaire national pour le développement), parti unique censé restaurer la paix et la concorde, mais dans la pratique l'exclusion et la marginalisation des Tutsi se sont doublées d'une discrimination frappant aussi les élites du sud et de l'est du pays. Ce régime a créé la politique dite des quotas dans les écoles secondaires et supérieures ainsi que dans la fonction publique et les sociétés parastatales. Voir Josias Semujanga, *Récits fondateurs du drame rwandais. Discours social, idéologies et stéréotypes*, Paris / Montréal, L'Harmattan, « Études africaines », 1998.

17. Dakar, Éditions EJO, 2017. – Ce roman a pour sujet le naufrage du *Joola* (voir ci-dessus note 15).

18. Montréal, Mémoire d'encrier, « Roman et récit », 2013.

19. Nafissatou Dia Diop (dir.), *Nouvelles du Sénégal*, Paris, Magellan et cie, 2018.

20. Paris, Philippe Rey, « Documents », 2014.

sauvé plus de six cents Tutsi en avril et mai 1994, au risque de sa vie. Si le narrateur souligne les actions de ce modeste officier sénégalais, c'est pour les opposer à la lâcheté des troupes occidentales venues chercher les ressortissants de leurs propres pays et leurs chiens – leurs animaux domestiques et leurs séides –, en abandonnant les Tutsi visés par l'extermination. Mbaye Diagne a été tué le 31 mai 1994, quelques jours avant la fin de sa mission. Il a eu droit aux honneurs posthumes. En mai 2014, le Conseil de sécurité de l'ONU a créé la « médaille capitaine Mbaye Diagne pour acte de courage exceptionnel ». Boris Diop a fait de ce militaire un personnage *exemplaire* à plus d'un titre, comme Siméon Habineza dans *Murambi*.

Cette livraison *d'Études françaises* entend montrer que, dans l'œuvre subtile et recherchée de Boris Diop, des questions éthiques et politiques coexistent avec une quête esthétique et la recherche de techniques narratives novatrices et très poussées. Nous croyons que l'originalité des romans de Diop réside dans le fait qu'aucune de ces dimensions de l'œuvre ne domine les autres. C'est cette architecture narrative, thématique et linguistique qu'*Études françaises* veut étudier grâce à la contribution de spécialistes venus de tous les horizons. L'idée qui sous-tend chacun des articles ici réunis est que l'œuvre de Diop s'est construite autour de quelques thèmes principalement axés, d'une part, sur les rapports entre littérature et société et, d'autre part, sur la recherche de mécanismes narratifs permettant de rendre compte de la vie des êtres et des choses en Afrique contemporaine. Elle pose aussi la question du lecteur et celle de la langue d'écriture, et montre que le projet esthétique de Diop ne découle pas d'une simple *vanité d'écrire*, puisque le titre de notre dossier suggère son « au-delà ».

Il existe un certain nombre de travaux critiques sur l'œuvre de Diop²¹, moins nombreux que ceux consacrés à d'autres écrivains de sa génération, par exemple Tierno Monénembo (né en 1947) ou Sony Labou Tansi (1947-1997), pour ne nommer qu'eux. On doit rappeler le numéro de revue dirigé par Liana Nissim²² dans lequel plusieurs articles empruntent les passerelles qui unissent les essais aux œuvres de fiction afin de montrer que les genres ont une fonction spécifique

21. Voir, ici même, la bibliographie critique sur l'œuvre de Boubacar Boris Diop, p. 131-152.

22. « Boubacar Boris Diop », *Interculturel Francophonies*, n° 18, novembre-décembre 2010, textes réunis et présentés par Liana Nissim.

chez Boris Diop : l'essai souligne les positions politiques de l'auteur tandis que le roman lui permet de réfléchir aux joies et aux misères des gens à travers les méandres de l'histoire de l'Afrique. D'autres critiques, comme Fabrice Hervieu-Wane²³, étudient les stratégies qu'utilise Diop dans les médias pour affirmer sa posture d'intellectuel politiquement et culturellement engagé. Cette manière, Diop l'utilise aussi dans la nouvelle, comme dans *La nuit de l'Imoko*, qui analyse l'actualité du Sénégal en prenant position sur divers aspects de la vie politique plus directement que dans ses romans²⁴. La critique s'est aussi penchée sur la construction romanesque chez Diop, ce qu'a bien vu Jean Sob, qui affirme que les romans de Diop sont sous-tendus par « un éthos parodique sérieux²⁵ ». Revue et maison d'édition dédiée, depuis 1947, à la publication des œuvres africaines, Présence Africaine a fait paraître, en 2014, un ouvrage collectif qui met l'accent sur la dimension politique des œuvres de Diop, et sur son choix du bilinguisme dans ses nouveaux projets d'écriture²⁶. Tout récemment, la revue *Études Littéraires Africaines* a publié un dossier intitulé « Qui a peur de la littérature wolof ? »²⁷, qui se consacre à l'écriture de Boris

23 Fabrice Hervieu-Wane, « Boubacar Boris Diop. L'intellectuel engagé », *Dakar l'insoumise*, Paris, Autrement, 2008, p. 192-199.

24. Il réserve au théâtre la même fonction : témoigner directement d'un événement historique ne nécessitant pas le filtre de la fiction pour être communiqué au public. Il en est ainsi de *Thiaroye terre rouge* (à la suite de *Le temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, « Encres noires », 1981). Cette pièce évoque le massacre, dans un camp militaire, à la périphérie de Dakar, de soldats africains ayant participé à la Seconde Guerre mondiale aux côtés des troupes françaises. Lorsque, démobilisés, ils réclamèrent leur solde, un refus leur fut signifié par leurs commandants. Ils se mutinèrent et furent massacrés. C'est l'une des nombreuses tragédies de la civilisation coloniale qu'évoque le dramaturge sénégalais.

25. Jean Sob, *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, Ivry-sur-Seine, éditions A3 / Revue Nouvelles du Sud, 2007, p. 138.

26. Nasrin Qader et Souleymane Bachir Diagne (dir.), *Des mondes et des langues. L'écriture de Boubacar Boris Diop*, Paris, Présence Africaine, « Les Cahiers », 2014, 222 p. Il s'agit des textes des travaux d'un colloque tenu à Northwestern University (Evanston, Illinois, É.-U.) en mai 2011.

27. *Études Littéraires Africaines*, n° 46, 2018, dossier coordonné et présenté par Rémi Armand Tchokothe, dont le titre reprend celui d'un article de Boris Diop (« Qui a peur du wolof ? ») paru dans *Le monde diplomatique* en mars 2017 (www.monde-diplomatique.fr/2017/03/DIOP/57237, page consultée le 22 octobre 2019, article réservé aux abonnés). Sur la question du wolof, il faut également se reporter au numéro coordonné par Boubacar Camara et Ousmane Ngom, « Boubacar Boris Diop. Une écriture déroutante », *Langues et Littératures*, hors série n° 1, avril 2014. Cette revue est celle du Groupe d'Études Linguistiques et Littéraires (GELL) de l'Université Gaston Berger de Saint-Louis, au Sénégal, université où Boris Diop a enseigné le wolof pendant quelques années – enseignement dont le caractère pionnier et inspirant a été souligné. Voir aussi Luc Fotsing Fondjo et Moustapha Fall (dir.), *Traditions orales postcoloniales. Discours d'ouverture de*

Diop en langue wolof, pour en «étudie[r] tour à tour la dimension de postmodernité, l'esthétique et l'éthique²⁸». Ce dossier pose les questions, classiques dans les anciennes colonies françaises, du conflit des langues entre le français et les langues africaines qui ne sont enseignées ni à l'école primaire ni à l'école secondaire, et du choix de la langue d'écriture qui puisse le mieux rendre le vécu et l'imaginaire de peuples qui, dans leur quasi-totalité, ne lisent ni ne parlent le français. Nous souhaitons analyser différemment l'interaction de ces deux langues dans la nouvelle poésie romanesque de Diop.

Nous nous proposons, en effet, d'analyser en profondeur les aspects narratifs et discursifs des romans de Boris Diop. Nous voulons tout d'abord montrer comment chacun interroge à la fois les limites du genre auquel il appartient et les registres des discours sociaux qu'il convoque et intègre dans la trame énonciative de son récit. Il s'agit ensuite de souligner que, si Boris Diop, comme tout écrivain, incarne en quelque sorte l'esprit de son temps, son œuvre exprime, peu ou prou, sa sensibilité envers la culture dans laquelle il vit tout en étant, par vocation, un *nomade* qui va d'un lieu à un autre, d'une langue à une autre, d'une culture à une autre, dans le vaste champ de la *Littérature*. Si sa culture et son imaginaire premier trouvent leur origine en Afrique de l'Ouest, lieu de rencontre de plusieurs cultures – africaines, de l'Islam, de l'Occident –, son œuvre est marquée par ce que l'on peut appeler un espace transculturel²⁹.

Ainsi, dans notre dossier, plusieurs articles étudient les mécanismes narratifs chers à l'auteur, celui de Liana Nissim («Fables, énigmes, paraboles: les contes allégoriques des *Petits de la guenon*»), pour qui «Boubacar Boris Diop a approfondi la question des techniques narratives du "nouveau roman africain"», et celui de Mbaye Diouf qui

Boubacar Boris Diop, Paris, L'Harmattan, «Racines du présent», 2014. Les études réunies dans ce volume se focalisent sur l'écriture bilingue et sur les rapports entre les romans de Boris Diop et les récits de la tradition orale sénégalaise wolof.

28. Rémi Armand Tchokothe, *loc. cit.*, p. 14.

29. Le nomadisme littéraire est envisagé, ici, comme une forme d'esthétique qui enracine l'œuvre dans diverses cultures en suivant un motif transversal et irrégulier d'emprunts, qui contraste avec l'inspiration venant d'un seul répertoire culturel historiquement fixe. Ce nomadisme crée une nouvelle culture pour l'écrivain, une sorte de transculture, interstice entre les cultures qu'il connaît et dont il s'inspire au-delà de sa culture première. Sur cette notion, voir Josias Semujanga, «Les formes transculturelles du roman francophone», *Tangence*, n° 75, été 2004, p. 5-13 (texte de présentation), et *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poésie transculturelle*, Paris, L'Harmattan, «Critiques littéraires», 1999.

caractérise les procédés de l'auteur comme expérimentation d'un roman total (« Boubacar Boris Diop et le roman total »). Christian Uwe souligne la complexité narrative des récits de l'auteur (« De la question littéraire à l'œuvre : aspects méta-poétiques de l'œuvre romanesque de Boubacar Boris Diop »), tandis que Christiane Ndiaye scrute les fonctions de quelques personnages féminins dans cette vaste architecture narrative (« Monstres, princesses et justicières : du féminin pluriel chez Boubacar Boris Diop »). Son étude établit comment les temporalités se télescopent dans le jeu de micro-récits dont les narrateurs racontent un épisode se situant dans deux ou trois périodes différentes, avec des personnages certes distincts mais identiques par rapport à leurs fonctions narratives, dominées par un narrateur écrivain. Josias Semujanga montre que le roman-reportage *Murambi* fait exception par rapport aux autres romans de Diop dans la mesure où le génocide des Tutsi est raconté avec moins de filtres, malgré un symbolisme certain de l'art comme rédemption de *l'indicible*. Avec moins d'artifices fictionnels, ce récit procède, comme les romans africains de la première génération³⁰, du registre du témoignage et de la condamnation politique (« *Murambi, le livre des ossements* ou la question du jugement »).

Les articles que nous publions relèvent, par ailleurs, que Boris Diop, comme les écrivains de sa génération, remet en cause l'approche et les pratiques de la négritude qui envisageaient la modernité culturelle africaine sous l'angle de l'ethnomodernité. Contre les langages et le mythe d'une culture africaine traditionnelle restée pure malgré la conquête de l'Islam, la traite et la colonisation, la génération de Boris Diop, et les générations qui la suivent, s'interrogent sur les possibilités de réinventer la littérature et l'art africains tout en maintenant des passerelles avec les œuvres et certaines idées de la négritude, notamment celle qui dit qu'aucune communauté ne se développe harmonieusement si sa culture et sa littérature sont méprisées ou dominées. Ce questionnement politique, en apparence radical, pourrait sembler ne pas trouver de réponse définitive car, si, pour la génération de Boris Diop, la négritude ou l'africanité sont assumées au quotidien, si cette génération n'a plus besoin de lever le poing comme celles qui l'ont précédée eurent à le faire, *l'odeur* du père demeure présente et pesante dans tous les domaines de la vie³¹. Les articles de Christiane Ndiaye et

30. Voir ci-dessus p. 13 et note 3.

31. L'expression est de Valentin-Yves Mudimbe, l'un des écrivains de la génération de Boris Diop, réfléchissant sur les rapports entre l'Afrique et l'Occident. (Voir *L'odeur du*

de Liana Nissim étudient ce phénomène. Le lecteur d'*Études françaises* aura le plaisir de découvrir dans ces pages un texte inédit de Diop, « La Bibliothèque de mon père », que nous avons l'honneur de publier.

Chez Boris Diop, la fiction crée un imaginaire et un espace dans lequel l'écrivain et le lecteur évoluent ensemble, un espace dans lequel le monde réel et le monde fictif cessent de s'opposer, comme l'écrit Michel de Certeau : « [S]on lieu n'est pas *ici* ou *là*, l'un ou l'autre, mais ni l'un ni l'autre, à la fois dedans et dehors, perdant l'un et l'autre en les mêlant, associant des textes gisants et dont il est l'éveilleur et l'hôte, mais jamais le propriétaire³² ». Les romans de Boris Diop racontent le monde, ils disent que la littérature est un monde en soi, la *mémoire* de toutes les œuvres³³. Les techniques narratives de l'écrivain s'élargissent quand, au tournant de l'an 2000, Diop devient écrivain bilingue, puisque l'autotraduction a donné naissance à une poétique du redoublement et de la répétition qui rend la clôture du texte ambiguë, et à une poétique de la réécriture, comme l'a noté ailleurs Papa Samba Diop³⁴, et, ici même, Cheikh Mouhamadou Diop (« Boubacar Boris Diop : auteur, traducteur et éditeur en wolof »). Les réflexions de notre dossier sur ce choix d'une œuvre bilingue fraient de nouveaux chemins à la critique africaine qui s'intéresse à la langue d'écriture : celle-ci est dorénavant obligée de dépasser le cas classique des pratiques hétérolinguistiques dont la poétique consiste, dans une certaine

père. *Essais sur les limites de la science et de la vie en Afrique noire*, Paris, Présence Africaine, « Situations et perspectives », 1982.) Sur la présence insidieuse de l'ancienne métropole coloniale, Boris Diop s'explique régulièrement dans les médias, par exemple à la radio de Radio-Canada, le 21 février 2018, dans une entrevue à l'émission « Plus on est de fous, plus on lit ! » animée par Marie-Louise Arsenault. Il dit : « La question centrale est la question de la souveraineté. L'autonomie de décision de nos dirigeants politiques et peut-être même l'autonomie de réflexion de nos élites intellectuelles. Est-ce que nous arrivons à sortir de cette cage ou non ? » (disponible en ligne : ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/entrevue/60308/boubacar-boris-diop-afrique-intellectuel, page consultée le 22 octobre 2019). – Sur le père, voir le numéro d'*Études françaises* coordonné par Ching Selao, « La figure du père dans les littératures francophones », vol. 52, n° 1, printemps 2016.

32. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio. Essais », 1990 [U.G.É., « 10/18 », 1980], p. 251-252.

33. Voir Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2005, et Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992.

34. Papa Samba Diop, « *Doomi Golo* de Buubakar Bóris Jóob. De la traduction littérale à la traduction française proposée par l'auteur », dans Abdoulaye Keïta (dir.), *Au carrefour des littératures Afrique-Europe : hommage à Lilyan Kesteloot*, Paris / Dakar, Karthala / IFAN, « Tradition orale », 2013, p. 327-334.

mesure, à plier les règles grammaticales et lexicales du français au registre d'une langue maternelle³⁵. La nouveauté, chez Boris Diop, est que l'écriture bilingue et l'autotraduction exigent une autre poétique – en voici une troisième – de la langue africaine et de la langue française. Henri Meschonnic avait bien perçu que « la traduction d'un texte est non pas seulement un texte de la langue d'arrivée, mais un rapport entre le texte en langue de départ et ce texte qu'il est³⁶ ». Si une telle interrogation demeure d'actualité dans le discours critique, elle remonte aux origines mêmes de la littérature africaine contemporaine. Depuis l'époque de la négritude, la question a été de savoir comment *désoccidentaliser* les lettres et les arts africains³⁷. Elle le demeure encore maintenant.

Nos articles abordent donc ces débats qui expriment un vif sentiment nationaliste en rapport avec la langue des communautés et les valeurs identitaires qui lui sont sous-jacentes³⁸. À la *vanité* d'écrire commune à tout écrivain africain – si l'on peut dire – écrivant pour un public étranger à sa culture, la critique, souvent féroce et péremptoire, a donné une réponse à caractère politique et condamné, parfois sans appel, un tel projet que certains nomment une malédiction néocoloniale³⁹. Plus modeste, l'écrivain y fait parfois allusion de façon

35. Voir Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, ACCT / Karthala, 1995.

36. Henri Meschonnic, *Pour la poétique. II. Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, « Le chemin », 1973, p. 414. Voir, entre autres travaux récents, Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (dir.), *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2016.

37. Sur ce débat, celui de l'écrivain noir et africain envers sa culture et son peuple, voir le « Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs (Rome, 26 mars-1^{er} avril 1959) », *Présence Africaine*, numéro spécial (27-28), tome II : « Responsabilités des hommes de culture », août-novembre 1959. Voir aussi les études qui viennent d'être réunies sous la direction de Bernard Mouralis et de Nataša Raschi dans *Francofonia : « Soixante ans après le Deuxième Congrès des Écrivains et Artistes Noirs (Rome, 1959) : l'héritage »*, n° 77, printemps 2019.

38. Le même débat existe dans la littérature maghrébine de langue française, avec une différence notable. En Algérie, au Maroc et en Tunisie, la langue maternelle/nationale – l'arabe – est enseignée à l'école, et l'écrivain qui utilise le français le fait par choix, alors que dans les anciennes colonies françaises d'Afrique, la politique linguistique dominante est de faire du français la seule langue officielle, celle de l'école, de l'administration et des médias, donc de l'écriture. Voir Nizar Ben Saad : « Écrire dans la langue de l'Autre : risques et enjeux », *Revue de littérature comparée*, vol. 327, n° 3 (« Littératures et écrivains de Tunisie »), juillet-septembre 2008, p. 289-298.

39. Voir, entre autres textes polémiques, Ambroise Kom, *La malédiction francophone. Défis culturels et condition postcoloniale en Afrique*, Yaoundé / Hambourg, Éditions Clé / Lit Verlag, 2000.

symbolique par un bricolage esthétique relevant du mélange des langues et des genres, comme chez Ahmadou Kourouma, ou par le commentaire métacritique qui abonde en figures d'écrivain en train d'écrire des livres impossibles, comme chez Henri Lopes ou chez Alain Mabanckou⁴⁰.

En ouvrant le débat sur les rapports entre le français et les langues africaines dans l'édification des littératures nationales, nous soulignons que la discussion consistant à dire qu'on écrit en français faute d'une langue africaine pouvant remplir ce rôle n'a plus de raison d'être⁴¹. Le choix d'une écriture bilingue procède aussi de l'éthos d'un auteur soucieux de la diffusion de son œuvre et des œuvres qu'il juge importantes. C'est ainsi qu'en collaboration avec les maisons d'édition Zulma, à Paris, et Mémoire d'encrier, à Montréal, Boris Diop a récemment lancé une collection de livres classiques des littératures africaine, caribéenne et française traduits en langue wolof⁴². Cet engagement personnel procède d'un volontarisme louable, qui témoigne cependant des limites de l'édition en Afrique, qui peine à remplir sa mission et sa vocation.

Un aspect a peut-être été moins abordé dans notre dossier : l'intérêt de l'écrivain pour la culture populaire. Avec les nouvelles technologies, les livres de Diop en wolof ont un format audio qui leur permet de passer sur les ondes de radios diffusant pour les classes populaires dans les villes de Dakar et de Saint-Louis, et d'atteindre aussi la nombreuse diaspora parlant wolof à travers le monde. Nous saisissons, ici, le sens de son engagement citoyen, qui passe avant tout par la culture et vise toutes les classes sociales. Par ce projet mondialement réussi, Boris

40. Henri Lopes, *Le Lys et le Flamboyant* (Paris, Seuil, 1997), Alain Mabanckou, *Verre Cassé* (Paris, Seuil, 2005), *Mémoires de porc-épic* (Paris, Seuil, 2006). Sur les fonctions sociologiques et poétiques du discours métacritique sur l'art et la littérature chez nombre d'écrivains africains, voir le numéro 91 de la revue *Présence francophone*, « Les figures de l'écrivain et de l'écrit dans le roman africain » (dir. Kodjo Attikpoé et Josias Semujanga), 2018.

41. Voir Pius Ngandu Nkashama, *Littératures et écritures en langues africaines*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1992 ; Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris CNRS éditions / Karthala, 1995 ; Xavier Garnier, *Le roman swahili. La notion de littérature mineure à l'épreuve*, Paris, Karthala, 2006.

42. Le catalogue de cette jeune collection, *Céytu* (voir ci-dessus note 14), comporte, pour l'heure, trois titres : Aimé Césaire, *Nawetu deret [Une saison au Congo]*, trad. par B. B. Diop ; JMG Le Clézio, *Baay sama, doomu Afrig [L'africain]*, trad. par Daouda Ndiaye ; Mariama Bâ, *Bataaxal bu gudde nii [Une si longue lettre]*, trad. par Mame Younoussé Dieng (voir www.ceytu.fr).

Diop fournit un nouvel exemple de ce que les langues africaines sont capables, elles aussi, d'une écriture littéraire.

Ce numéro d'*Études françaises* constitue un apport majeur non seulement à la connaissance de l'œuvre de Boris Diop, mais également aux nouvelles pistes de la critique : celle de la poétique de l'autotraduction et celle de l'œuvre bilingue dans les littératures francophones, en particulier d'Afrique francophone. Boris Diop a créé une œuvre ouverte à deux langues et à un espace transculturel sous la forme médiatrice d'une *terce-culture*. Celle-ci, faite de toutes les cultures et de tous les imaginaires connus de l'auteur, assure la médiation entre les cultures locales et celles du reste du monde. Elle ouvre à son tour de vastes horizons au désir de l'écrivain africain de choisir une langue parmi d'autres, à commencer par sa langue maternelle.

Liste des sigles utilisés dans ce dossier

Œuvres de Boubacar Boris Diop en français

CO: *Le cavalier et son ombre*, Paris, Stock, 1997.

K: *Kaveena*, Paris, Philippe Rey, 2006.

M: *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000.

PG: *Les petits de la guenon*, Paris, Philippe Rey, 2009.

TM: *Les tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1990.

TT: *Le temps de Tamango* suivi de *Thiaroye terre rouge*, Paris, L'Harmattan, « Encres noires », 1981.

TTR: *Thiaroye terre rouge*, à la suite de *Le temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, « Encres noires », 1981.

Œuvres de Boubacar Boris Diop en wolof

BKB: *Bàmmeelu Kocc Barma*, Dakar, Éditions EJO, 2017.

DG: *Doomi Golo*, Dakar, Papyrus, 2003¹.

1. Nouvelle édition révisée, Dakar, Papyrus, 2012, dans l'article de Cheikh Mouhamadou Soumoune Diop.