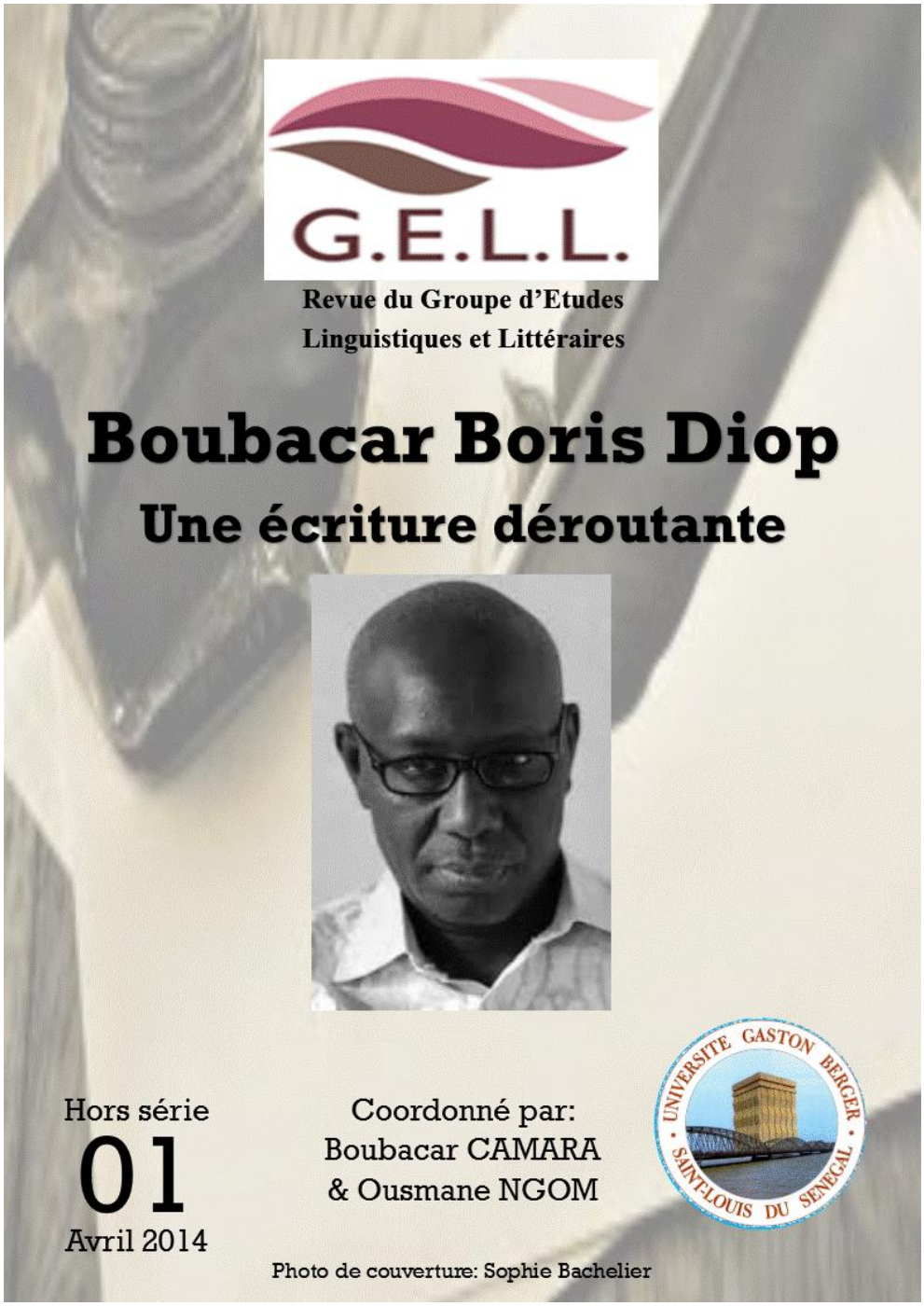
G.E.L.L.
Revue du Groupe d'Etudes
Linguistiques et Littéraires
Boubacar Boris Diop
Une écriture déroutante
Hors série
01
Avril 2014
Coordonné par:
Boubacar CAMARA
& Ousmane NGOM
UNIVERSITE GASTON BERGER
SAINT-LOUIS DU SENEGAL
Photo de couverture: Sophie Bachelier

Hors série n°1, avril 2014

LANGUES ET LITTERATURES

Revue du Groupe d'Etudes Linguistiques et Littéraires (G.E.L.L.)

B.P. 234 Saint-Louis (Sénégal) – Tél. (221) 961 22 87 – Fax 961 18 84
Courriers électroniques: boucamara2000@gmail.com ou naedioba@yahoo.fr

Compte Chèque Postal n°09553-A Saint-Louis, Sénégal
Directeur du G.E.L.L. : Pr Boubacar CAMARA

COMITE SCIENTIFIQUE ET DE LECTURE

Begong Bodoli	BETINA (UGB, Sénégal)	Locha	MATESO (France)
Boubacar	CAMARA (UGB, Sénégal)	Maweja	MBAYA (UGB, Sénégal)
Mamadou	CAMARA (UGB, Sénégal)	G. Ossito	MIDIOHOUAN (Bénin)
Mosé	CHIMOUN (UGB, Sénégal)	Pius Ngandu	NKASHAMA (USA)
Moussa	DAFF (UCAD, Sénégal)	Fallou	NGOM (USA)
Alioune	DIANE (UCAD, Sénégal)	Albert	OUEDRAOGO (B.Faso)
Cheikh	DIENG (UCAD, Sénégal)	Sékou	SAGNA (UGB, Sénégal)
Samba	DIENG (UCAD, Sénégal)	Oumar	SANKHARE (Sénégal)
Dieudonné	KADIMA-NZUJI (Congo)	Ndiawar	SARR (UGB, Sénégal)
Mamadou	KANDJI (UCAD, Sénégal)	Aliko	SONGOLO (USA)
Baydallaye	KANE (UGB, Sénégal)	Omar	SOUGOU (UGB, Sénégal)

COMITE DE RÉDACTION

Administrateur	Badara	SALL
Rédacteur en Chef	Mamadou	BA
Directeur de publication	Birahim	DIAKHOUMPA
Secrétaire de rédaction	Lamarana	DIALLO
Trésorier	Banda	FALL

Copyright : GELL, Université Gaston Berger de Saint-Louis, 2014

ISSN 0850-5543

SOMMAIRE

(Im)pouvoir de la litterature i

Préface de Kalidou SY

Les je(ux) de Boubacar (Boris) DIOP 1

Boubacar CAMARA

Haunting of the Return in Boubacar Boris Diop's *Thiaroye: terre rouge* and *Murambi: le livre des ossements* 27

Bojana COULIBALY

Murambi : un tombeau à ciel ouvert 47

Pierre GOMEZ

La question du choix linguistique dans la création littéraire chez Boubacar Boris Diop : l'exemple de *Doomi golo* 65

Ibrahima SARR

Écriture, mémoire et subversion : les (en)jeux de la création esthétique dans *Les tambours de la mémoire* 93

Alioune-B. DIANÉ

Boubacar Boris Diop ou les lacets de la memoire. 111

Mamoussé DIAGNE

Société et esthétique de l'inachevé chez Boubacar Boris Diop 121

Jonathan Russel NSANGOU

Lecture intertextuelle et intermédiatique du *Temps de Tamango* et du *Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop 141

Babou DIENE

« La solitude du clown ». N'Dongo, Diery Faye, Aly Kaboye, les mendiants-conteurs. 159

Liana NISSIM

Boubacar Boris Diop, entre fiction et réalité : les affleurements autobiographiques dans *Les Petits de la guenon.* 179

Apo Philomène SEKA

Boubacar Boris Diop: The Achievement of the Craft of I-Narration ….187

Ousmane NGOM

Prise de parole, prise de conscience (*Diallo, l'homme sans nom* de Boubacar Boris Diop) 219

Francesca PARABOSCHI

Les espaces de non-dit chez Boubacar Boris Diop 249

Pierre VAUCHER

A Narrative of Catastrophe: *Le Cavalier et son ombre*..... 271

Nasrin QADER

Écriture, mémoire et oralité dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop 291

Fodé SARR

Boubacar Boris Diop : l'écrivain et ses ombres 315

Boubacar CAMARA et Ousmane NGOM

Revisiter Territoire, mythe, représentation dans la littérature gambienne : une méthode géocritique de Pierre Gomez 349

Sylvie COLY

Écriture, mémoire et subversion : les (en)jeux de la création esthétique dans *Les tambours de la mémoire*

Alioune-B. DIANÉ*

Résumé

Dans Les Tambours de la mémoire[1]*, la mise en texte s'opère suivant une stratégie particulière : la lisibilité du roman n'interdit pas des pratiques absolument originales. L'analyse s'arrêtera à des questions qui montrent un écrivain au travail : la structure, la composition, la mémoire, les personnages et le mythe. Et, pour l'exemple, l'étude suivie de la fin du chapitre 28 illustre les procédés d'un professionnel de la littérature surpris dans son laboratoire d'écriture.*

***Mots clefs** : Composition, délire, écriture, folie, mémoire, mythe, narration, personnage, pouvoir, structure, subversion*

Introduction

Les écrivains africains d'après les indépendances[2] sont engagés dans leur siècle, corps *et* âme. Car, pour eux, la pratique littéraire n'est pas seulement en rapport avec des enjeux de plaisir, elle a partie liée avec la transformation de la société, elle a un statut ontologique : ils écrivent pour mieux vivre[3]. De cette situation singulière, naîtra une nouvelle parole littéraire dont l'œuvre de B. B. Diop constitue une illustration exemplaire. Comparable à la solitude d'un homme égaré parmi les mots, la situation du Négro-Africain est ainsi résumée par l'écrivain : « Maître de la parole quand la puissance appartenait à l'écriture, les Africains débarquent sur la galaxie

---

* Professeur titulaire,Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal.

[1] *Les Tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1990. Toutes nos références, signalées entre parenthèses, renvoient, sauf indication contraire, à cette édition.

[2] B. Thioune. *Trois romanciers sénégalais devant l'histoire - Cheikh Hamidou Kane, Abdoulaye Élimane Kane et Boubacar Boris Diop*. Dakar : L'Harmattan, 2013, pp. 26-46.

[3] Voir, par exemple, Ph. Daros. *L'Art comme action. Pour une approche anthropologique du fait littéraire*. Paris : Champion, 2012 ; *Épistémologie du fait littéraire. Rénovation des paradigmes critiques*, sous la direction de Ph. Daros et de M. Symington, Paris, Champion, 2012, et P. Bretel. *Littérature et édification au Moyen Âge*. Paris : Champion, 2012.

Gutenberg à l'instant où les derniers occupants quittent les lieux »[4]. Malgré une écriture moderne, subversive, exploitant les relations ambivalentes, située entre le réel et l'imaginaire et, en même temps, confrontée aux problèmes de la langue et à ceux de la représentation (« Les Mots contre les choses »[5]), B. B. Diop réussit à créer une œuvre littéraire aussi riche et aussi émouvante que la vie elle-même.
Souvent considéré comme l'incarnation même de l'extravagance et d'une certaine forme de destruction nihiliste, l'écrivain a pourtant un projet cohérent. Il s'est rendu compte que le problème de l'existence est infiniment plus important que la fureur qui défigure la Vie et la Beauté et que les valeurs de vie sont supérieures aux valeurs de mort. Et, malgré le renouvellement et la transformation radicale des perspectives de l'écriture, son discours demeure encore lisible puisqu'il n'épuise pas ses possibilités de transgression. À travers ces pages, nous essayerons d'analyser comment, sur la base de sa relation au monde, l'écrivain crée un langage qui, tout en étant conscient de ses limites, s'appuie sur la démesure et la subversion afin de léguer une image de l'homme à l'Histoire. La (dé)structure, la composition, le mythe, les personnages et le travail de l'écrivain dans les dernières lignes du chapitre 28 serviront de points d'appui à notre démonstration.

I. (dé)structure, décomposition et critique du pouvoir

Les 31 chapitres qui forment le roman sont disposés en 3 parties : chapitres 1-6, chapitres 7-15, et chapitres 16-31. Cependant, l'économie générale de l'œuvre s'appuie sur une narration éclatée qui permet de disposer les chapitres dans une autre configuration : chapitres 1-6, chapitres 7-28, (le roman de Fadel), et chapitres 29-31. La mort de Fadel est annoncée dès le premier chapitre. Mais, dans la mise en texte, les chapitres 7 à 28 autorisent un jeu sur l'espace et le temps ; ils constituent un retour

[4] B. B. Diop. « Les Mots contre les choses ». *Wal Fadjri*, n° 613, 3 avril 1994, p. 7.
[5] *Ibidem*. L'intitulé de l'article, de la même façon que l'œuvre de M. Foucault (*Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966), montre que la question de la représentation est au cœur de la pratique littéraire.

en arrière, une anachronie par rétrospection, permettant de raconter les circonstances de la mort du héros après sept ans passés au royaume du Wissombo.

La narration est éclatée. La multiplication des narrateurs (anonyme, Ismaïla, Niakoly, Boureïma, Ndella, Modou Fatim Khoulé, Badou, Fadel…) permet de déconstruire la linéarité du récit et de refuser souvent la catégorie du narrateur omniscient. Et, que le lecteur utilise la méthode immanentiste du récit qui prévaut généralement en narratologie en s'appuyant sur les travaux de Gérard Genette[6], ou qu'il envisage les textes suivant une approche polyvalente, énonciative et interactionnelle, du point du vue vulgarisée par Alain Rabatel[7], l'analyse se heurte à une réalité textuelle : les différents narrateurs affichent ou refusent des compétences rhétoriques qui désorientent singulièrement la grammaire du récit. De plus, le lecteur se trouve devant un romancier qui l'oblige à mettre en place « une théorie poétique »[8] et qui l'engage dans l'une des plus folles aventures offertes au langage en littérature africaine.

Les chapitres 7-28 fonctionnent comme un leurre qui légitime la suite. L'un des narrateurs, Ismaïla Ndiaye, qui a le statut complexe d'un rival et d'un héritier spirituel, reçoit du Wissombo un paquet envoyé par Doumbouya et contenant les affaires personnelles et les notes de Fadel. Ces notes autorisent un travail de reconstitution qu'Ismaïla et sa femme présentent avec beaucoup de modestie : « Ndella et moi ne pourrons certes pas prétendre au statut enviable de romancier, n'ayant rien inventé, ni une histoire, ni des personnages » (I, 6, p. 50). Éminemment moderne, l'œuvre est placée sur le terrain de la création littéraire. Elle met en scène sa propre production (chapitres 7-28) et sa réception (chapitre 29). Cette mise en

---

[6] Notamment *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, et *Nouveau discours sur le récit*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

[7] Dans une abondante production théorique, on retiendra *Une histoire du point de vue*. Paris-Metz : Klincksieck-CELTED, Université de Metz, 1997 ; *La Construction textuelle du point de vue*. Lausanne-Paris : Delachaux et Niestlé, 1998 ; *Argumenter en racontant*. Bruxelles : De Boeck, 2004, et *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Limoges : Éditions Lambert-Lucas, 2009 (tome 1, *Les points de vue et la logique de la narration*, et tome 2, *Dialogisme et polyphonie dans le récit*).

[8] On lira aussi, avec beaucoup de profit, S.-Y. Kuroda, *Pour une théorie poétique de la narration*, traduction française. Paris : Armand Colin, 2012.

scène se manifeste surtout dans le roman de Fadel et dans la lettre à Badou (chapitre 20).

L'activité de Fadel est constamment mise en relation avec l'écriture et la lecture (I, 6, p. 45 ; II, 10, p. 71 ; II, 11, p. 73 ; III, 24, p. 175 ; III, 28, p. 213, et III, 28, p. 214). À chaque moment de son écriture, le roman exhibe les signes de sa réussite, pose les conditions de possibilité de sa continuation et aménage de fréquentes pauses intérieures à travers lesquelles il évalue son procès de production. Comme le dit T. Todorov, « Toute œuvre, tout roman, raconte, à travers la trame événementielle, l'histoire de sa propre création, sa propre histoire »[9]. C'est ainsi que le narrateur réfléchit constamment sur les conditions matérielles de l'écriture. Le caractère fragmentaire des notes du héros présente des lacunes que le narrateur, qui utilise un style *humilis* et qui est animé par un souci de fidélité au réel, se refuse de combler : « Voici donc le résultat de notre modeste reconstitution (I, 6, p. 50). Ndella et moi avons pris le ferme parti de nous en tenir à la vérité toute nue. Quand nous ne savons pas, nous disons : nous ne savons pas ! Pas question d'inventer des trucs poétiques !» (II, 15, pp. 112-113).

Les notes de Fadel légitiment une profonde réflexion sur l'écriture (« j'ai éprouvé dans toute son intensité le réel pouvoir d'évocation de l'écrit » (I, 6, p. 45)) et réhabilitent le héros car elles permettent de « proposer un sens, promener un rayon d'amicale lumière à travers la vie obscure de Fadel, ce labyrinthe hostile et presque illisible » (I, 6, p. 50). Visiter l'univers fictif présenté dans *Les Tambours de mémoire*, c'est mesurer à quel point l'histoire politique, socio-économique et littéraire est traversée par le fil rouge du discours et de la parole vive qui informent en profondeur l'idéologie, et le matériau poétique lui-même.

Le rapport à la parole est constamment théâtralisé par des pratiques rappelant le modèle rhétorique des traditions africaines qui alimentent la production des œuvres littéraires de B. B. Diop. Sur le papier, devant les yeux du lecteur, les syllabes redistribuées contribuent à l'instauration d'une prolifération qui est des plus heureuses. « Par la magie de ces innombrables phrases hâtivement griffonnées sur des cahiers d'écolier » (I, 6, p. 45), à travers l'éblouissement de la combinaison des lettres et des chiffres, l'écrivain sénégalais nous convie au banquet de l'écriture. Le

[9] T. Todorov. *Littérature et signification*. Paris : Larousse, 1967, p. 49.

texte y parle une langue d'abîme; le désir s'investit dans le travail matériel de l'écriture qui instaure la loi de sa langue. La création romanesque de B. B. Diop comporte d'immenses possibilités esthétiques qui se réalisent. Les problèmes qu'elle pose permettent d'esquisser une trajectoire qui aboutit aux interrogations sur le langage caractéristiques de la modernité. En se jouant de tous les textes, de tous les signes et d'elle-même, l'œuvre, à travers une pratique ironique, parodique et (auto)dérisoire, se situe dans une position à partir de laquelle elle instaure une pratique ludique qui est aussi une parole *essentielle*.

Informé par une très dense intertextualité (oralité, Umberto Eco, Cheikh Hamidou Kane, Ayi Kwei Armah, Boris Pasternak…), le roman s'évade constamment de lui-même pour aller à la rencontre des autres genres : l'épopée, la poésie et, surtout, la représentation théâtrale située aux confins du réel et de l'imaginaire. Dans un processus éminemment dialogique et polyphonique analysé par A. Rabatel qui articule des spécialités aussi variées que la narratologie, la linguistique, la sémiotique, la rhétorique et l'herméneutique[10], la parole du narrateur croise d'autres paroles parce que le journal est le résultat d'une écriture éminemment intertextuelle. Dans son surgissement d'événement créateur irréductible, la parole de l'écrivain se livre à un jeu de (dé)composition qui est, en définitive, une revendication de vie contre la mort inhérente au discours officiel.

Portée à un point d'incandescence exemplaire, cette parole, qui risque de s'anéantir dans la catastrophe qu'elle a suscitée, est une déflagration libérant la charge explosive dont tous les écrivains de l'Afrique moderne sont virtuellement porteurs. La gravité du propos se loge sous l'apparence de la fiction qui joue le rôle d'un détour (im)pudique sans lequel rien ne pourrait être pensé ni dit. Dans son déchaînement, une telle parole est « irrecevable » pour le pouvoir. L'Afrique est certes la zone des discours les plus divers mais la parole y passe à travers des réseaux de diffusion et d'expression précis : n'importe qui n'a pas le droit de dire n'importe quoi n'importe où. Des procédures d'autorisation particulières régissent la prise de parole parce que celui qui parle est mandaté pour représenter une idéologie de groupe qui, de ce fait, affecte à la parole une forte substance collective. Mais l'artiste, qui est investi d'une mission, s'attaque au discours des pouvoirs africains qui est dévalorisé et présenté

[10] *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit.* (tome 1, *Les points de vue et la logique de la narration*, et tome 2, *Dialogisme et polyphonie dans le récit*), *op. cit.*

comme un abus de langage car il ne *connaît* pas, il bégaie. Et, tel qu'il se donne à lire, le discours institutionnel est une aliénation du langage, une errance illégitime au-delà du concret, un discours de mots sans référents. En effet, les tyrans prennent souvent les mots pour les choses et abandonnent l'esprit de la Loi pour monter la garde au pied de la lettre. Malgré la fureur qu'il ressent, Fadel fait comprendre cette dimension à El Hadj Madické Sarr à travers des mots d'une impeccable netteté « C'est vrai, père, j'ai choisi de ne pas être raisonnable. Lorsque le tyran pointe ses baïonnettes sur les poitrines nues et ordonne à la mémoire de se taire, il faut être bien peu raisonnable, oui, fou si tu veux… » (II, 15, p.119).

Sous ce rapport, la production de B. B. Diop se confond donc avec une entreprise moralisatrice qui enseigne la modestie et l'humilité et qui permet aussi de libérer les autocrates de leur aveuglement parce que, derrière ses sarcasmes, l'écrivain revendique une action bénéfique qui trouve sa justification dans son statut de maître de la parole. Il s'agit moins d'une malédiction ou d'une damnation éternelle que de la recherche d'un salut commun parce que l'homme de lettres écrit pour mieux vivre et sa parole, qui se superpose parfois aux voix du fleuve et de la forêt, rend la pulsation même de la vie. De ce point de vue, le roman laisse sourdre un certain pessimisme alimenté par les données de la vie politique »[11].

À ce titre, son discours fonctionne comme une pratique spirituelle et comme la manifestation d'un élan de générosité inséparable de l'humanisme africain. La violence dont il est porteur est inhérente à sa nature puisqu'il veut opérer une démystification. Mais, au-delà de l'agression verbale, l'amour constitue le mobile fondamental du discours de l'écrivain. Simple signe extérieur, la haine que les censeurs ont cru déceler dans son propos est, d'une certaine façon, « de l'amour rentré »[12], « une rédhibition d'amour »[13]. Et peu importe si le témoignage est exprimé dans une opération qui porte le langage à un point d'alerte maximal ou à un point de violence et de rupture extrêmes. Dans sa très vive protestation contre le pouvoir tyrannique, la violence coupable et les régimes totalitaires de l'Afrique des indépendances, l'écrivain recherche en permanence une promotion du sens de la vie et adopte la fameuse proclamation d'Antonin Artaud : « Il y a un mensonge de l'être

[11] B. Thioune, *op. cit.*, p. 35.
[12] Ch. H. Kane. *L'Aventure ambiguë*. Paris : Juillard, 1961, p. 171.
[13] *Ibidem*.

contre lequel nous sommes nés pour protester »[14]. Le lecteur est devant quelque chose d'infiniment plus grave en relation avec la psychanalyse des foules et des cultures. On le sait, quand l'homme explore les replis internes de ses propres profondeurs, il découvre le Minotaure qui est en lui. Mais, comme Minos, il l'enferme dans le labyrinthe creusé par Dédale ou, à l'instar d'Ariane, il cautionne d'une certaine façon son meurtre par Thésée. « Qui n'a pas son Minotaure? », demande Marguerite Yourcenar[15]. Le travail sur la mémoire oriente l'écriture vers d'autres directions.

II. La mémoire, les personnages, le mythe et l'écriture

La métaphore qui donne son titre au roman (III, 28, p. 214) est développée dans la lettre de Fadel à Badou (III, 20, p.157). Porteuse de poésie, cette métaphore est mise en relation avec une catégorie sociale dont la mission est d'être « à l'écoute de l'univers » (III, 20, p.158) « les Samaké ont pour ainsi dire coulé dans leur baguettes magiques les cris des oiseaux de la nuit et la rumeur de l'océan, le sifflement des flèches empoisonnées et le fracas de la foudre sur les arbres » (III, 20, p.158). L'omniprésence des sensations auditives est jumelée à une dimension tragique constituant un des caractères majeurs de ce roman qui *surdétermine* la mémoire. Magasin de l'invention rhétorique, la mémoire est aussi une des vertus de l'orateur. L'écriture essaie de croiser différentes mémoires individuelles afin de sonder la mémoire collective doutant de ses repères. Sur les traces des Samaké qui savent traduire la grande vibration de l'univers, l'écrivain invente une dialectique de la mémoire et de l'oubli dans laquelle les termes glissent les uns sur les autres sans s'effacer tout à fait. Par-delà l'importance exceptionnelle accordée à la mémoire dans le mode d'engendrement du texte, l'œuvre présente plusieurs dimensions : roman d'amour, roman historique, roman policier, conte, épopée…

---

[14] « Surréalisme et révolution ». *Trois Conférences prononcées à l'Université de Mexico, Messages révolutionnaires.* Paris : Gallimard, 1971, p. 18.

[15] *Qui n'a pas son Minotaure?*, *Théâtre II.* Paris : Gallimard, 1971.

L'écriture des *Tambours de la mémoire* s'appuie sur des pratiques subversives. En plus du refus de la linéarité et du narrateur unique et omniscient, le roman déclare, au propre comme au figuré, la mort du héros. Dans le chapitre 1, il annonce la mort de Fadel. Et, en reconstituant le parcours de Fadel, les chapitres 7-28 viennent répondre à cette rupture. De plus, le roman est centré autour de la problématique de la construction de la figure du héros national. C'est pourquoi Fadel recherche constamment les traces de « la fameuse Johanna Simentho » (I, 3, p. 28) dont il nie la mort. La figure de la reine est située à la rencontre du réel et de la fiction « on la disait morte mais visible, vivante mais invisible (I, 3, p. 28) (…) ni morte, ni vivante, vivante mais invisible, morte mais visible » (III, 20, p. 154).

Cette perspective autorise tous les délires et permet l'inscription du mythe dans l'écriture du roman. L'histoire fournit la matière première du roman mais les enquêtes de Fadel « amoureux d'une reine presque imaginaire » (I, 1, p.12) constituent un voyage au bout du délire métaphysique. Mise en rapport avec Jeanne d'Arc (III, 17, p.129), la Reine exerce une irrésistible fascination sur les personnages. Elle est divinisée « il y a ceux qui croient en Johanna et ceux qui n'y croient pas (I, 1, p. 12). Aucune image connue de Johanna. Quelque chose à voir avec Dieu, cette femme » (II, 11, pp. 73-74).

Ayant délibérément « décidé d'installer le Mythe au cœur du Réel » (II, 14, pp. 90-91), Fadel ne peut que répéter les mots plusieurs fois séculaires : *Credo quia absurdum* (II, 10, p. 72). Ce mythe auquel Fadel, « comme un déséquilibré » (III, 20, p. 147) sacrifie sa raison et sa vie informe les représentations collectives. Le récit des moments que Fadel a passés dans « le royaume des Limites Ultimes du Monde » (II, 7, p. 55) métamorphose Ismaïla Ndiaye.

La catégorie de folie permet de comprendre, au moins en partie, le statut de Fadel et de Ndella qui ont souvent des conduites situées en marge de la société. Alors que Fadel, « Prétendant au mépris de tout bon sens que Johanna avait été leur domestique avant d'aller diriger la résistance anti-colonialiste à Wissombo » (II, 15, p. 113), se signale par sa marginalité, Ndella, elle, était excentrique. Ismaïla écrit : « Toujours agressivement mal fagotée, elle allait pieds nus et fumait la pipe (…). Une fois, Ndella avait choisi une douzaine de mendiants parmi les plus spectaculairement estropiés de la capitale et les avait invités à déjeuner au « Dial Diop » » (I, 1, pp. 6-7). Appliquée aux propos de Boureïma, l'aveugle, la folie indique un au-delà du

signe et du code : « Si Boureïma le dit, c'est parce que c'est vrai. Dans un sens, c'est le moins aveugle de nous tous (III, 23, pp. 170-171). Il arrive que ce qui est faux soit plus vrai que la vérité elle-même » (III, 24, p.174).

La démarche iconoclaste du romancier permet légitimement de parler d'un carnaval que l'écriture mime en le minant. À travers la fréquence de ce que Julio Cortázar a magnifiquement appelé « les carambolages du sens »[16], B. B. Diop déconstruit la logique ordinaire. Dans un délire admirable, Ndella, complètement transfigurée par le personnage de la Reine, écrit, en résonance énigmatique avec les propos de son idole (III, 27, pp. 190-191, « Surtout ne pas dire au Vent : laisse ma main et passe ton chemin. Bien au contraire, être le Vent moi-même, à l'instar de Johanna Simentho. Johanna avait surgi de l'ombre et transmué le silence en rumeur d'espérance. Parce qu'elle ne s'était pas résignée en la fatalité d'un ordre social injuste, elle avait infléchi le cours de nos existences vaines. Folie et prophétie » (III, 31, p. 236). Quant à Fadel, « le fou de la Reine » (I, 6, p. 47), il a sombré dans un « mysticisme crépusculaire » (I, 6, p. 46). La folie dont il est question concerne donc Fadel (II, 15, p. 119), Sinkelo (III, 24, p. 174, et III, 28, p. 214), Johanna (II, 15, p. 119) et d'autres personnages.

Où commence le vrai? Où commence le faux? Quelle est la ligne de partage entre le réel et la fiction? Les remarques assassines de l'employé des Archives sont très instructives :

> Lorsque Fadel commença à éplucher les documents qu'il avait daigné lui fournir, l'employé trouva encore le moyen de le torturer :
> -Il est possible que ce soient des faux, monsieur, mais c'est tout ce que nous avons ici! lui glissa-t-il à l'oreille avec une diabolique affabilité.
> Et comme Fadel le regardait bouche bée, presque au bord des larmes, il lui lança dans un ricanement :
> -Mais, le plus grave, monsieur, c'est que les faux que vous avez sous les yeux ont été eux-mêmes un peu truqués çà et là par la suite ! (II, 8, p. 59).

L'effet est plus pervers qu'on ne pense. Une telle pratique de la subversion appelle nécessairement la folie qui revient constamment dans l'œuvre. Écriture de la folie, écriture sur la folie. Tout travaille à distinguer l'écriture et la folie mais tout, dans cette œuvre déconcertante, oblige à reconnaître leur affolante et féconde complicité. Car, pour B. B. Diop, il faut absolument un fou pour dire la vérité de l'homme.

---

[16] *L'Arc*, n° 80 (*Julio Cortázar*), 1980.

À ce titre, la densité de l'écriture de B. B. Diop est à la mesure de sa manière passionnée de s'approprier la langue française. « Mesure de la démesure »... Par un geste de rupture et de violence, l'écrivain dépense et délimite les signes. Mais la démesure dont il fait l'apologie ne se présente pas comme une forme de soustraction mais un trop-plein qui met littéralement la mesure à son comble. Le « dé » privatif fonctionne, paradoxalement, comme une addition[17]. La démesure c'est la règle retournée, décalée, excédée. Malgré la déviance, elle a un effet inédit, car elle peut revendiquer, de plein droit, la vérité littéraire[18]. La démesure se laisse souvent remarquer à travers les trouvailles d'une langue magnifiquement inventive et surtout à travers la subversion des idéologies et des formes. L'écrivain ne souscrit nullement à la fameuse formule de Rivarol qui affirmait que « la syntaxe française est incorruptible »[19].

Parcourir les textes de B. B. Diop, c'est constater la démesure, le délire et l'inflation verbale. Comme le veut François Rabelais dans *Le Tiers livre*, le texte devient « tonneau inexpuisible (...) source vive et vene perpetuelle (...) rameau d'or sacré (...) vray Cornucopie de joyeuseté et raillerie » [20]. Procédant d'une écriture essentiellement accumulative, le texte se déroule sans cesse comme s'il était au service de la préméditation la plus calculée et devient ainsi le lieu d'une parole ouverte dont l'Afrique fait constamment la promotion. Et, dans ce voyage à travers les domaines les plus variés du langage, l'écrivain, qui n'a pas le pouvoir de maîtriser son avenir et celui du continent africain, détient, au moins, celui de s'engager dans une aventure langagière ; ce qui, d'une certaine manière, constitue « le pouvoir des sans-pouvoir », comme le dit Vaclav Havel de la littérature. Dans un délire tout à fait remarquable, les signes voyagent au-delà de leurs *situs* d'origine comme le montre le chapitre 28.

---

[17] S. Lotringer. « Mesure de la démesure ». *Poétique*, XII, 1972, pp. 486-494.
[18] R. Barthes. *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964, p. 273.
[19] A. Rivaroli dit Rivarol. *De l'universalité de la langue française*. édition critique établie par Th. Suran, Paris-Toulouse : H. Didier-Éditions Privat, 1930, 66A, p. 254.
[20] *Œuvres Complètes*. édition critique établie par P. Jourda, Paris : Garnier Frères, 1962, *Prologue*, p. 402.

IV. Atelier d'écriture

L'expérimentation des pouvoirs du verbe est appliquée à l'ensemble de l'œuvre mais, pour l'exemple, on retiendra la fin du chapitre 28 où le narrateur fait admirer son art et sa maîtrise des stratégies discursives. À ce point de l'écriture, la situation de communication devient exceptionnelle et le lecteur rencontre ces lignes:

> Le petit groupe avançait dans les ténèbres. Deux policiers en civil. Fadel ne les avait jamais remarqués au commissariat mais quelques instants plus tôt il avait eu le temps de les voir à travers la vitre, troquer leurs uniformes contre d'innocentes tenues.
> Il fit un effort pour penser à sa famille. Mais aucune image ne venait. Il se vit seulement en train de traverser le fleuve. Au-delà de Kwazékélé, l'au-delà. Les vertes pluies de la forêt. En cet instant, plus besoin des tambours de la mémoire pour se souvenir.
> Leur jeu favori depuis deux mois que Sinkelo était enceinte : faire semblant de se disputer à propos de l'enfant qui n'était pas encore né. Sinkelo soutenait que ce serait une fille.
> - Mais comment peux-tu en être aussi sûre à ce point, ma petite folle ?
> - C'est une certitude. Tu ne dois pas en douter.
> Et aussi leurs bizarreries.
> -Fadel, occupe-toi de Johanna, elle me suit partout en criant, elle s'accroche à moi, je n'arrive pas à faire la cuisine et toi tu rêvasses sans arrêt, tu écris des choses dans tes cahiers.
> Alors il faisait mine de se secouer, de poursuivre l'enfant à travers la maison, de le prendre dans ses bras et de le faire sauter en l'air.
> Il était heureux et ce n'était pas un bonheur imaginaire.
> Ou alors Sinkelo, sur un ton de défi plein d'affection :
> - Hé, Fadel, tu dessines toujours sur le sable des choses sans importance, tu vas me montrer maintenant ce que tu sais faire!
> Et de lui décrire l'enfant à venir, les yeux, le nez, la forme du visage, le sourire déjà empreint de gravité.
> Et voici, lui disait Sinkelo en riant, voici l'acacia aux racines amères sur lequel à six ans seulement monta pour cueillir l'arc-en-ciel l'enfant à venir et au visage lumineux.
> Il tendait à Sinkelo le portrait en lui disant fièrement :
> - Elle te ressemble beaucoup. Je vais accrocher ça au mur.
> Puis le petit groupe atteignit le bord de la route. Un ronronnement de moteur.
> Tous les matins au réveil, elle contemplait, rêveuse, le portrait de l'enfant accroché au mur, une douce euphorie avec des zones de tristesse, se caressant le ventre où remuait l'être infime, exister avant que de naître, ses yeux ouverts déjà sur la lumière du matin et …
> Deux phares trouèrent violemment la nuit (III, 28, pp. 214-215).

La lecture suivie de ce texte appelle plusieurs remarques qui permettront d'apprécier la manière dont travaille l'écrivain et le statut particulier de son œuvre.

Annoncée depuis le chapitre I, « la terrible nouvelle » (p. 5), la mort de Fadel n'est racontée qu'à la fin du chapitre 28. Ce décalage entre l'événement et sa prise en charge par la narration explique, en partie, les pratiques subversives caractéristiques du roman. Par cette mort, le narrateur (qui, pour l'une des rares fois, est ici omniscient) satisfait la curiosité du lecteur et confirme la fonction d'annonce présente dans les propos du désagréable Niakoly (III, 28, p. 213).

Cette page constitue une illustration visuelle des pratiques subversives et éminemment modernes de l'écrivain. Le récit de la mise en scène macabre est entrecoupé par des notations dont la conséquence immédiate est de créer une narration éclatée si caractéristique de l'originalité des *Tambours de la mémoire*. L'espace du roman devient un laboratoire, un atelier d'écriture où s'expérimentent des pratiques absolument originales.

Le texte est introduit par une phrase formulée sur le mode du dépouillement et de la simplicité (sujet, verbe, complément circonstanciel de lieu). Le narrateur présente un personnage collectif (*Le petit groupe*) mis en rapport une action exprimée par un imparfait de description (*avançait*) et une temporalité qui, dans le contexte, est de très mauvais augure (*les ténèbres*). Participant de la parataxe et de la syntaxe, les phrases suivantes apportent des informations supplémentaires et permettent de décomposer le personnage collectif (*deux policiers*, *Fadel*). L'analyse du vocabulaire permet de repérer un espace répressif (*commissariat*), des détails vestimentaires suspects (*en civil*, *troquer leurs uniformes*, *innocentes tenues*) et une situation qui renvoie à la captivité de Fadel (*à travers la vitre*). La configuration des personnages permet de parler de roman policier.

Reposant sur l'alternance des modes d'exposition que sont la narration et la description (*fit, venait, se vit*) le deuxième paragraphe, centré sur Fadel, est très habilement construit sur un art qui combine les phrases simples avec les phrases nominales en les distribuant dans deux parties symétriques comprenant également trois éléments. Les trois phrases nominales qui constituent cette partie sont présentées dans un style à la fois télégraphique et éminemment poétique marqué par

la diaphore (*au-delà* : locution prépositive et substantif), l'hypallage (*vertes pluies de la forêt*), les sensations tactiles, visuelles et auditives.

Le roman opère un intéressant travail. De l'espace carcéral (*commissariat*), les personnages passent à l'extérieur (*fleuve, Kwazékélé, au-delà, forêt*). L'écriture a pour mission de recréer et de réinventer littéralement le réel à travers un processus sur lequel insiste l'écrivain. La parole de l'écrivain vient doubler le réel mais, de l'une à l'autre, se creuse une distance parce que la copie se démarque volontairement du modèle dont elle s'inspire. Ainsi, il serait très réducteur et simpliste de réduire le roman à l'évocation de la Casamance. L'espace n'est pas seulement en rapport avec la réalité; il permet aussi de réintroduire le problème de la mort et de la métaphysique et d'insister sur le rôle magique du fleuve et de la forêt qui, dans *Les Tambours de la mémoire*, sont à la fois des espaces et des personnages. La sensation auditive autorise une possibilité (*mémoire-se souvenir*) qui était interdite au début (*penser-aucune image*).

La progression du groupe est suspendue. Et, sans transition, le narrateur rompt la chronologie et refuse la linéarité; il situe son narrataire dans un autre espace-temps et introduit un épisode qui participe littéralement du délire car, sur le mode de la théâtralisation (*leur jeu, faire semblant*), il présente le couple Fadel-Sinkelo. Le rappel de l'état de Sinkelo (*enceinte*), qui montre que le narrateur contrôle l'organisation du récit, autorise une double transgression de la chronologie. À l'anachronie par rétrospection, se superpose une anachronie par anticipation exprimée dans le processus de futurisation (*qui n'est pas encore né, ce serait une fille*). À partir de ce moment, la complexité de la technique narrative se manifeste parce que le narrateur, en refusant la linéarité, va mener de pair les deux récits (progression du groupe-jeu Fadel Sinkelo).

Entrecoupé par les commentaires du narrateur et en relation avec la déviance (*folle, bizarreries*), le dialogue du couple peut être envisagé comme une pièce de théâtre avec trois acteurs qui sont Fadel, Sinkelo et la petite fille. D'ailleurs, Boubacar Boris Diop aime le théâtre. Et, dans le roman, le personnage de Sinkelo joue avec brio le rôle de Johanna Simentho (chapitre 27). Le prénom de la petite fille (*Johanna*) rappelle la Reine qui est au centre du roman, évoque la fascination qu'elle exerce sur les personnages et repose la problématique de l'ambivalence. À l'activité de la mère et de sa fille (*suit, vivant, s'accroche, faire la cuisine*), s'oppose l'attitude de Fadel qui est mise en rapport avec les délires d'imagination (*rêvasses*)

et une importante entreprise (*des choses et des choses*) en relation avec l'écriture (*écris, cahiers*). Le roman valorise une dimension importante. Dans *Les Tambours de la mémoire*, l'écriture raconte aussi sa propre histoire et met en scène sa propre production ; elle est auto-référentielle et auto-réflexive.

Sur le mode de la simulation et de la théâtralisation (*faisait mine*) qui montre, encore une fois, la confusion des genres, le récit expose le plaisir de vivre qui habite le couple (*heureux, bonheur, affection*) et les soins que les parents affectueux prodiguent à leur enfant. Les lignes suivantes exposent un départ vers l'imaginaire à travers une vision introduite par la description et le portrait. Malgré la présence des parents, la répétition du groupe nominal (*l'enfant à venir*) et le présentatif (*voici*) mettent l'accent sur la petite fille qui, dans le processus de futurisation (*à six ans*), est déjà survalorisée par l'idée de responsabilité (gravité), la métaphore lumineuse et un art à la fois poétique et surnaturel (*cueillir l'arc-en-ciel*)[21]. Elle va, sans doute, être exceptionnelle comme Johanna dont elle portera naturellement le prénom. Avec beaucoup de conviction la mère confie au père cette dimension qui changera radicalement sa vie (*C'est une certitude. Tu ne dois pas en douter*). D'ailleurs, Niakoly, avec beaucoup de méchanceté, ironise sur cette question capitale (III, 28, pp. 211-212).

Le narrateur introduit une nouvelle rupture. Les jeux des parents cèdent la place au roman policier. Le propos est, de nouveau, centré sur le personnage collectif (*le petit groupe*) défini par une action brève et rapide (*atteignit*) et une progression spatiale qui introduit une sensation auditive (*ronronnement de moteur*).

Le narrateur en revient au couple en mettant l'accent sur la femme. Son activité répétée (*tous les matins au réveil*) et en rapport avec l'imagination (*contemplait, rêverie*) participe du délire autorisé par l'enfant à naître et situé entre deux espaces

[21] Le lecteur fera le rapprochement avec L. S. Senghor qui écrit dans « Lettre à un prisonnier » : « Qui logera nos rêves sous les paupières des étoiles? », *Hosties noires*, *Œuvre Poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1990, p. 84. La voix anxieuse qui s'interroge ainsi dans ces mots à la fois lourds de douleur et portés par l'espérance est celle d'un prisonnier de guerre qui parle au nom de ses co-détenus et qui s'inquiète surtout de l'absence d'un poète chargé de rétablir l'espoir et dont la voix serait synonyme de promotion du sens de la vie. Hanté par la prescience d'irrémissibles catastrophes, il associe la poésie à une forme supérieure de communication dont la fonction serait de consoler les hommes.

(*portait – mur, ventre – être infime*). C'est le jeu entre l'extérieur et l'intérieur, entre le visible et l'invisible. Le complément de nom (*tristesse*) a un caractère prémonitoire. La ponctuation montre que les souvenirs de Fadel sont brusquement interrompus. À ce point du texte, les deux récits se rejoignent et se superposent.
Sur le mode de la litote, la phrase narrative qui clôt le texte donne l'information qui était retenue depuis le début. Préparée par le substantif « *moteur* », les « *phares* » transmettent un éclat qui contraste avec la lumière du matin. Le verbe et l'adverbe traduisent la violence inouïe qui marque la mort de Fadel alors que le substantif « *nuit* » établit la dimension circulaire de la temporalité. La fin de l'histoire du couple est raccordée à la fin de l'histoire de Fadel.

Conclusion

Passées certaines limites, l'euphorie inventive devient malaise ; un vertige semble saisir le lecteur devant la fécondité imprévisible de l'imaginaire dans *Les Tambours de la mémoire*. Se dégagent ainsi les conditions d'appartenance à une littérature qui installe le signe dans une béance. Le lecteur découvre alors l'infini d'une littérature qui se contemple dans l'inertie (in)satisfaite de son propre discours. *Ens infinitum*, aurait dit Duns Scot[22]. Polysémie, polymorphie, polyphonie, paradoxe, ambiguïté ... tous ces termes que la critique utilise fréquemment pour parler de l'écriture de B. B. Diop indiquent la singularité de cette œuvre qui n'a pas fini de déconcerter. En leur ensemble discontinu, qui efface et retrace continuellement la frontière, les différentes expériences de l'écrivain permettent de produire un texte dans lequel la littérature est interrogée en termes de limites. La question toujours initiale de la limite constitue une caution autorisant les Africains à faire apparaître leur destinée comme une version de l'irréparable qui, en rusant avec elle-même, se matérialise sous la figure d'un élan indéfini vers les formes multiples de la vie.
La parole de l'écrivain peut, certes, ne pas avoir l'efficacité voulue mais elle refuse de se faire confidence à elle-même ; elle a l'avantage de se faire exemple, aussi

[22] Voir J.-L. Houdebine. *Excès de langage*. Paris : Denoël, 1984, pp. 262-349.

modestement que ce soit. Le poète se veut diseur d'amour et d'espérance, diseur d'entêtement et d'exigence. Œuvre fondamentalement réaliste et, en même temps, radicalement onirique, sa production littéraire participe, parfois, de l'énigme. Mais, affirme poétiquement le personnage de Fartamio Andra dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi, « l'énigme est la plus belle explication du monde »[23].

Références bibliographiques

- *L'Arc*, n° 80 (*Julio Cortázar*), 1980.
- ARTAUD (A.). « Surréalisme et révolution », *Trois Conférences prononcées à l'Université de Mexico, Messages révolutionnaires.* Paris : Gallimard, 1971.
- BARTHES (R.). *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964.
- BRETEL (P.). *Littérature et édification au Moyen Âge*. Paris : Champion, 2012.
- DAROS (Ph.). *L'Art comme action. Pour une approche anthropologique du fait littéraire*. Paris : Champion, 2012.
- DIOP (B. B.). *Les Tambours de la mémoire*. Paris : L'Harmattan, 1990.
-DIOP (B. B.). « Les Mots contre les choses », *Wal Fadjri*, n° 613, 3 avril 1994, pp. 7-8.
- *Épistémologie du fait littéraire. Rénovation des paradigmes critiques*. sous la direction de Ph. Daros et de M. Symington. Paris : Champion, 2012.
- FOUCAULT (M.). *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966.
- GENETTE (G.). *Figures III.* Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE (G.). *Nouveau discours sur le récit.* Paris : Éditions du Seuil, 1983.
- HOUDEBINE (J.-L.). *Excès de langage*. Paris : Denoël, 1984, pp. 262-349.
- KANE (Ch. H.). *L'Aventure ambiguë*. Paris : Juillard, 1961.
- KURODA (S.-Y.). *Pour une théorie poétique de la narration.* traduction française, Paris : Armand Colin, 2012.
- LOTRINGER (S.). « Mesure de la démesure ». *Poétique*, XII, 1972, pp. 486-494.

[23] *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. Paris : Éditions du Seuil, 1985, p. 51.

- RABATEL (A.). *Une histoire du point de vue.* Paris-Metz : Klincksieck-CELTED, Université de Metz, 1997.
- RABATEL (A.). *La Construction textuelle du point de vue.* Lausanne-Paris : Delachaux et Niestlé, 1998.
- RABATEL (A.). *Argumenter en racontant*. Bruxelles : De Boeck, 2004.
- RABATEL (A.). *Homo narrans*. *Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit.* Limoges : Éditions Lambert-Lucas, 2009 (tome 1, *Les points de vue et la logique de la narration*, et tome 2, *Dialogisme et polyphonie dans le récit*).
- RABELAIS (Fr.). *Le Tiers livre*, *Œuvres Complètes*. édition critique établie par P. Jourda, Paris : Garnier Frères, 1962.
- RIVAROL (A. Rivaroli, dir). *De l'universalité de la langue française*. édition critique établie par Th. Suran, Paris-Toulouse : H. Didier-Éditions Privat, 1930.
- SENGHOR (L. S.). Œuvre Poétique. nouvelle édition, Paris : Éditions du Seuil, 1990.
- TANSI (S. L.). Les Sept solitudes de Lorsa Lopez. Paris : Éditions du Seuil, 1985.
- THIOUNE (B.). Trois romanciers sénégalais devant l'histoire - Cheikh Hamidou Kane, Abdoulaye Élimane Kane et Boubacar Boris Diop. Dakar : L'Harmattan, 2013.
- YOURECENAR (M.). Qui n'a pas son Minotaure? Théâtre II. Paris : Gallimard, 1971.