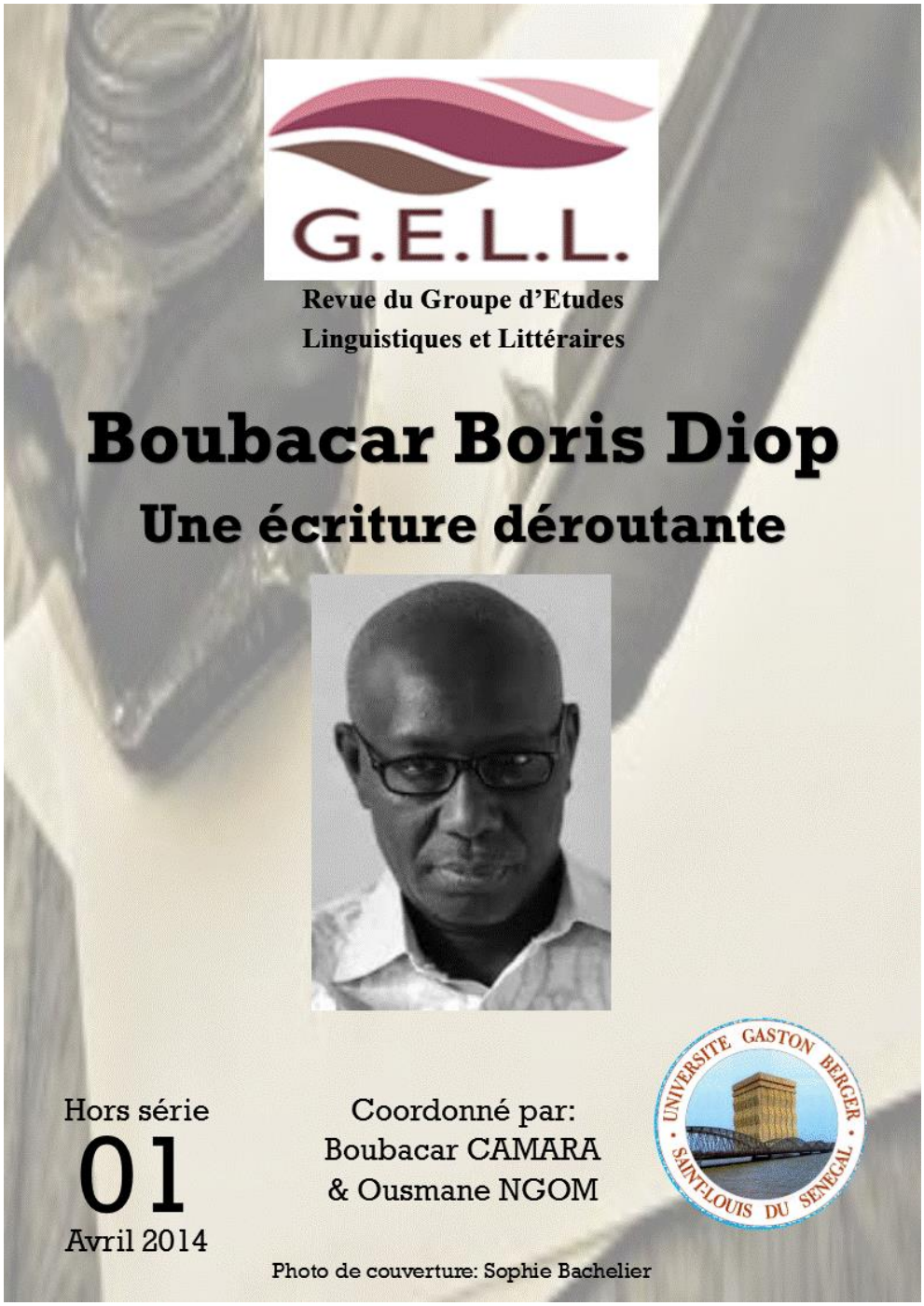
G.E.L.L.
Revue du Groupe d'Etudes
Linguistiques et Littéraires
Boubacar Boris Diop
Une écriture déroutante
Hors série
01
Avril 2014
Coordonné par:
Boubacar CAMARA
& Ousmane NGOM
UNIVERSITE GASTON BERGER
SAINT-LOUIS DU SENEGAL
Photo de couverture: Sophie Bachelier

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

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

Babou DIENE*

Résumé

L'intertextualité et l'intermédialité déterminent la poétique de Boubacar Boris Diop. Sa trajectoire romanesque se place au carrefour des arts, des lettres et des médias. Elle se nourrit de la carrière multidimensionnelle de l'homme – romancier, dramaturge, essayiste, scénariste, journaliste – qui la féconde de ses expériences diverses et variées. Une telle position ramène sa pratique discursive en un dialogue permanent entre les arts et les appareils médiatiques. Son écriture intertextuelle, interartielle, intermédiatique se définit dans ce cadre des interactions et interconnexions qui lui confèrent son cachet interdisciplinaire et particulièrement original.

***Mots-clés** : intertextualité – intermédialité- interaction- carrefour*

Abstract

Intertextuality and intermediality determine Boubacar Boris Diop's poetic. His novelist trajectory stands at the crossroad of arts, literature and media. It feeds itself on his multidimensional career- novelist, playwright, essayist, scriptwrighter, journalist- which enriches it with his various and diverse experiences. Such a position turns his discursive practice into a permanent dialogue with the works of art and media devices. His intertextual, interartial, intermedia writing is defined within this scope of interactions and interconnections which confer it its interdisciplinary and particular original style.

***Key words:** intertextuality- intermediality- interaction-crossroads*

* Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal.

Introduction

Placés au croisement des genres littéraires et des médias, *Le Temps de Tamango* et *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop opèrent une rupture épistémologique en tant qu'ils affectent les canaux traditionnels de la lecture linéaire. Pour le dire en d'autres termes, ils exigent une critique capable de questionner le texte dans sa diversité compositionnelle. C'est à cette tâche que nous voulons nous adonner en appliquant à ces romans une lecture intertextuelle et intermédiatique. Dans son ouvrage *Esthétique de la création verbale,* Mikhaïl Bakhtine observe qu'un « locuteur n'est pas l'Adam biblique, face à des objets vierges, non encore désignés, qu'il est le premier à nommer »[1]. C'est dire qu'un énoncé renvoie toujours à un autre énoncé avec lequel il entretient des rapports dialogiques. Le dialogisme devient ainsi constitutif de la littérature parce que tout énoncé textuel porte en son sein les échos d'autres textes. Revisitant le dialogisme bakhtinien, Julia Kristéva introduit en 1967 le concept d'intertextualité dont la définition divise les commentateurs. Nathalie Piégay Gros a exposé les différentes acceptions[2] du terme dans son ouvrage *Introduction à l'étude de l'Intertextualité*. Dans le cadre de cet article, nous avons choisi de retenir l'approche définitionnelle que Gérard Genette a proposée parce qu'elle cadre avec notre champ d'investigation. L'intertextualité, telle qu'il la perçoit dans *Palimpseste, la littérature au second degré,* est le premier type de relations transtextuelles. Elle repose sur un phénomène de « coprésence entre deux ou plusieurs textes » et se manifeste, de manière explicite, sous forme de citation, de manière implicite, sous forme de plagiat ou d'allusion[3]. Les romans de Boubacar Boris Diop expérimentent cette pratique scripturaire. Il se trouve que ses œuvres ne renvoient pas seulement à d'autres énoncés textuels mais à des médias qui appellent une lecture intermédiatique. L'intertextualité est intrinsèquement liée à l'interdiscursivité et à l'intermédialité. A ce sujet, Eric Méchoulan écrit :

> Il semble qu'à chaque fois c'est le principe d'une coupure ou d'une autonomie qui est remise en cause, d'un texte par rapport à d'autres textes, d'un texte par

[1] *Esthétique de la création verbale.* Paris : Gallimard, 1984, p.301.
[2] *Introduction à l'Etude de l'Intertextualité.* Paris : Dunod, 1996, pp.7-18.
[3] p.8.

> rapport à un autre contexte discursif, d'un discours par rapport aux forces sociales des institutions ou aux forces physiques des techniques et matériaux. Le préfixe « inter » vise à sortir l'idée que la relation est première[4].

Il convient alors d'examiner la relation entre les textes d'une part, entre les textes et les autres médias d'autre part. Cet angle d'attaque trouve sa pertinence dans l'idée que les supports de l'information sont participatifs de la construction des savoirs. C'est pourquoi Eric Méchoulan observe que l'intermédialité a une vision plus globale que l'intertextualité:

> [L'intermédialité] ouvre sur un champ plus large encore, plus fondamental, car elle observe qu'une œuvre ne fonctionne pas seulement dans ses dettes plus ou moins reconnues envers telles autres œuvres, ou dans la mobilisation de compétences discursives […] mais également dans le recours à des institutions[5].

Il y a lieu de préciser que l'intertextualité ne tient pas compte des institutions et des supports matériels dans sa dynamique d'analyse. C'est ainsi que l'intermédialité est devenue un donné fondamental qui complète et approfondit les compétences intertextuelles. Sous ce rapport, Jürgen Müller n'a pas tort d'écrire :

> Il y a beaucoup de rapports entre les notions d'intertextualité et d'intermédialité, mais la première sert presque exclusivement à décrire des textes écrits. Le concept d'intermédialité est donc nécessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques [6].

Fort de ce constat, nous voulons centrer notre réflexion sur deux touches interconnectées au réseau complexe de l'écriture borisienne : il s'agit de la touche intertextuelle qui examine les rapports entre les textes écrits, et de la touche intermédiatique qui étudie les relations entre les textes et les médias.

---

[4] « Intermédialités : Le Temps des illusions perdues ». Montréal : *Intermédialités*, n°1, printemps 2003, p.11.

[5]« Intermédialités : Le Temps des illusions perdues », op.cit., p.10.

[6]« L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », http://id.erudit.org/ideudit/024818ar (page consultée le 10 janvier 2014).

La touche intertextuelle

La donne intertextuelle est fondamentale dans *Le Temps de Tamango* et *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop. Ecrire pour Boris, c'est dialoguer avec les esprits éclairés dont la production intellectuelle a servi au patrimoine culturel de l'humanité. Le premier ouvrage cité doit son titre à une nouvelle célèbre, *Tamango*, de Prosper Mérimée publiée en 1829. Le nouvelliste français s'insurge contre l'esclavage. En effet, Tamango est un puissant guerrier sénégalais connu pour la vente d'esclaves qu'il échangeait contre de l'alcool et des armes. Un jour qu'il est tombé ivre, il vendit sa propre femme Ayché au négrier Ledoux. Le lendemain, il réalise son forfait et entame la traversée des eaux pour retrouver le navire du capitaine. Ledoux le réduit à l'esclavage et l'oblige à se placer dans la même position que ceux qu'il avait vendus. Mais Tamango se révolte et entraine la rébellion des esclaves qui ont fini par tuer le négrier et les hommes d'équipage. Seulement, de tous ces Noirs, nul n'est capable de conduire le navire *Espérance*. Ayché mourra de faim et Tamango finira ses jours dans un hôpital de Jamaïque où il trouvera la mort. Cette version est reprise et amplifiée dans le roman de Boubacar Boris Diop aux pages 170 à 178. Elle a subi beaucoup de modifications liées à la présentation fantaisiste de Tamango. Roitelet cruel puis esclave rebellé pour arracher sa libération, Tamango est devenu un mythe littéraire qui a suscité beaucoup d'interrogations. Quant au capitaine Ledoux, il prend le nom du capitaine Jean-Baptiste Delarose, Ayché la femme de Tamango, celui de Léna. Sur les traces de Prosper Mérimée, Boubacar Boris Diop réinvente l'histoire de Tamango. Le titre de son ouvrage, *Le Temps de Tamango,* est forgé sur celui du nouvelliste français. Mais Boris a choisi de brouiller son lecteur. N'Dongo Thiam, un des dirigeants du mouvement clandestin M.A.R.S portera le nom de Tamango pour voiler son identité au Général François Navarro qu'il veut assassiner. Il deviendra ainsi son domestique pour mieux préparer son coup. Il révèle aussi son ambition de devenir écrivain. Dans ses entretiens avec le Narrateur, il explique son projet :

> -M'y réserveras-tu une place ?
> -Oui, le personnage principal s'appellera Tamango, symbole de toute une révolte…
> -Tamango…Un nom qui vient du cœur !
> -Léna sera son mirage lumineux, ce vers quoi Tamango tendra de toutes ses forces (2006 :155)

On sait que tout le combat de Tamango dans la version de Mérimée se justifie par le départ de son épouse Ayché devenue l'esclave préférée de Ledoux. Par amour pour cette femme, Tamango a livré une révolte héroïque. Le texte de Mérimée constitue ainsi un hypotexte qui informe l'hypertexte, le roman de Boris. Sous ce rapport, l'écriture borisienne relève d'un palimpseste. Le romancier invente d'autres Tamango qui se superposent dans son œuvre au point qu'il n'est pas aisé de les distinguer. Tantôt il s'agit de Tamango de Mérimée, tantôt de N'Dongo Thiam qui porte aussi ce nom, tantôt du héros du roman de N'Dongo Thiam. A ce sujet, ce dernier confesse : « Kader s'amuse à bourrer ses tiroirs de pièces de théâtre, poèmes, romans dont le dernier, *Le Temps de Tamango* - un titre qui ne veut rien dire -, prétend raconter ma vie du dedans » (2006 : 158). Des investigations fouillées sur le personnage de Tamango sont menées par le Narrateur soucieux de mieux comprendre ce personnage emblématique: « [Il] a accordé un soin particulier aux notes sur Tamango. A l'en croire, de nombreux obstacles ont failli le décourager de poursuivre ses recherches » (2006 :168). Le roman cumule alors l'histoire des Tamango et les études herméneutiques s'y rapportant. Cette tâche difficile à laquelle il se livre, il la révèle : « Il m'a fallu des investigations ardues et une obstination à toute épreuve pour continuer à croire que Tamango avait existé réellement, en chair et en os » (2006 :168-169). Il évoque et mesure l'importance des sources qu'il a consultées à cet effet. Parmi ces références, il cite « une courte nouvelle de Prosper Mérimée, romancier français de l'époque » (2006 :169). Son objectif de prouver l'existence réelle de Tamango est consolidée par ses découvertes. A ce sujet, il explique :

> Malgré mes doutes j'avais la conviction intérieure qu'il était tout simplement impossible que Tamango n'eût jamais existé nulle part. Je me disais que s'il s'était agi d'un être purement imaginaire, il n'aurait pas trouvé sa place dans ce récit […] où il n'y a pas de moindre fantaisie. Ma persévérance finit d'ailleurs par être récompensée. Le fil conducteur a été l'ouvrage du professeur W.T. Benett intitulé Une révolte d'esclaves au XVIII siècle ; je l'ai déniché presque par hasard à la bibliothèque nationale à un moment où j'envisageais courageusement de tout remettre en question (2006 :169-170).

Boris entretient une autre confusion liée à la paternité du *Temps de Tamango*. Est-ce un roman De Boubacar Boris Diop ou un texte aux accents autobiographiques de N'Dongo Thiam qui porte le pseudonyme de Tamango ? L'intérêt de l'œuvre réside

dans cette entreprise de brouillage délibérément et savamment entretenue par le romancier sénégalais. En vérité, N'Dongo Thiam, pour l'essentiel, partage la vision littéraire de Boubacar Boris Diop. Dans son ambition de cerner de manière objective la figure de Tamango, le Narrateur rappelle les obstacles auxquels il est confronté : « Je dois préciser que beaucoup de zones d'ombre subsistent dans la vie de Tamango. Par exemple, un seul auteur, Mérimée, mentionne sa tribu d'origine -- les Wolofs, croit-il savoir. Notons d'ailleurs que Mérimée orthographie ce mot les « Zolofes » (2006 :171). Le Narrateur-commentateur et Boubacar Boris Diop ont la même source, *Tamango* de Prosper Mérimée. Dans sa nouvelle, Mérimée décrit ainsi sa rencontre avec Tamango :

> On s'assit, et un matelot qui savait un peu la langue yolofe servit d'interprète. Les premiers compliments de politesse échangés, un mousse apporta un panier de bouteilles d'eau-de-vie ; on but et le capitaine, pour mettre Tamango en belle humeur, lui fit présent d'une jolie poire à poudre en cuivre ornée du portrait de Napoléon [7].

Il est ainsi établi que Tamango parle la langue wolof. Mais contrairement au propos de Boris, Mérimée écrit « yolofe » et non « Zolofes ». S'agit-il d'une méprise de sa part ou d'une volonté de déformer l'orthographe de l'écrivain français ? Dans tous les cas les emprunts à Mérimée foisonnent dans *Le temps de Tamango*. L'auteur de cet ouvrage cite le nouvelliste français lorsqu'il écrit : « Tamango aurait vécu dans un village au bord de la rivière de Joale » (2006 :171). Mérimée avait affirmé : « *L'Espérance* [le navire du capitaine Ledoux] partit donc un vendredi […] Sa traversée fut heureuse et rapide jusqu'à la côte d'Afrique. Il mouilla dans la rivière de Joale »[8].

La référence à *Tamango* cache mal les intentions du romancier sénégalais, soucieux comme Mérimée, de dresser un réquisitoire de l'esclavage pour défendre la liberté. Par la même occasion, il avertit les hommes politiques à travers la mésaventure du héros, vendeur d'esclaves, devenu esclave. En clair, Boris enseigne que le bourreau peut devenir la victime.

L'intérêt accordé à Prosper Mérimée ne réside pas seulement dans la didactique née de son message. La position de Boris vis-à-vis de cet auteur relève aussi du domaine

[7] *Carmen*. Paris : Editions Garnier Frères, 1954, p.207.
[8] *Id.,. ibid.*, p.205.

de la translinguistique entendue comme un discours métatextuel aux fins d'interpréter la nouvelle française qu'il a lue de manière critique. Sa glose a partie liée avec l'herméneutique. Sa version entretient avec celle mériméenne un rapport dialectique. Cette relation intertextuelle sous-tend la démarche du romancier sénégalais dont l'activité critique apparaît à travers les déclarations du Narrateur avec lequel il se confond en raison des réflexions qu'ils partagent. Dans sa volonté de mieux saisir le personnage énigmatique de Tamango, Boubacar Boris Diop recrée la nouvelle de Mérimée qu'il déforme suivant ses fantasmes créatifs.

En plus de cet auteur du X1Xème siècle, *Le Temps de Tamango* évoque un ouvrage célèbre du siècle des lumières, *L'Esprit des lois*. Au cours d'une conférence de presse, le Ministre de l'Information, porte-parole du gouvernement, recourt à Montesquieu pour appuyer son argumentaire :

> Le porte-parole […] déclara que l'indépendance de la magistrature n'excluait pas une interprétation extensive, voire franchement extra-terrestre de la loi. Ce qui importait, à son avis, c'était moins la lettre que l'esprit des lois. Le porte-parole mentionna le nom de Montesquieu après une courte hésitation (2006 :48).

L'hésitation de l'homme politique désireux de convaincre et de charmer témoigne finalement de ses carences intellectuelles et de sa vanité. L'évocation du philosophe a une visée séductrice parce qu'elle a pour finalité de mettre en relief l'érudition du ministre. En admettant les erreurs d'interprétation des textes officiels, il semble poser les jalons de la tolérance, fondamentale pour l'avènement d'une société démocratique. Seulement son discours relève plus de la ruse que d'une déclaration de bonne foi. Sur ce personnage, Boris émet une observation de portée ironique du fait que le ministre dit le contraire de ce qu'il pense. L'ironie est révélatrice de la duplicité des hommes politiques que le romancier dénonce. Evoquer *L'esprit des lois* de Montesquieu lorsqu'on est au service du prince relève de la manipulation d'opinion.

Le Temps de Tamango de Boubacar Boris Diop étale la culture littéraire de l'auteur. Son roman, en définitive, n'est qu'un éternel dialogue intertextuel avec des écrivains illustres qu'il a étudiés ou enseignés. Ses prises de position révèlent ses capacités d'analyse. Au sujet du premier roman de Cheikh Hamidou Kane, il écrit :

> Dans ma lettre expédiée de Saint Louis, je lui avais parlé de Samba Diallo. Le héros de L'Aventure Ambiguë n'avait pas changé non plus, même dans les préceptes de sa foi, toujours vigilant à exorciser les démons de l'Occident chrétien. Pourtant Samba Diallo avait fini par succomber à la tentation (2006 : 69)

Boris questionne la pratique de l'écriture romanesque qui devient une écriture de butinage en tant qu'elle est placée au carrefour des œuvres. Dans sa préface promotionnelle aux allures d'un parrainage, Mongo Béti n'a pas tort de saluer à travers cette œuvre une « expérimentation esthétique [et une] recherche audacieuse » (2006 :11) dans les lettres africaines. C'est dans cette dynamique qu'il faut comprendre l'interpellation affectueuse de Jacques Roumain convoqué plus d'une fois. Cet auteur est comme une idole pour les grévistes en quête de justice sociale et politique. Les textes de Jacques Roumain encensent les militants qui adhèrent à son message exaltant. Pour se donner plus de courage, « un jeune homme criait à la foule des vers du fabuleux Jacques Roumain » (2006 :105). L'usage de l'adjectif qualificatif « fabuleux » est emblématique de l'admiration de Boris pour ce romancier et homme politique haïtien, fondateur du parti communiste dans son pays. Ses textes fonctionnent comme un livre de chevet pour les grévistes : « Kaba lui lisait des poèmes de Jacques Roumain, qu'il connaissait presque tous par cœur. Il vouait un véritable culte au poète haïtien car, disait-il, non seulement c'est beau, mais, surtout, il n'y a pas de confusion possible : on sait qui est le bourreau et qui est la victime » (2006 :137). Comme ses personnages, Boubacar Boris Diop est un admirateur de Jacques Roumain. Lecteur perspicace de ses œuvres, il ne se contente pas de les citer gratuitement, il les commente pour en dégager la quintessence. Il amplifie ainsi le message de l'écrivain haïtien qu'il vulgarise pour magnifier son combat salvateur pour l'humanité. C'est ainsi qu'il s'adonne, par le truchement du Narrateur, à sa présentation :

> Le Narrateur commence […] par fournir quelques renseignements sur le poète haïtien Jacques Roumain. Il nous révèle ainsi que l'auteur de Bois d'Ebène et de Gouverneur de la rosée – roman magistral publié en 1950 – était ethnologue de formation ; qu'il fonda la Revue Indigène et fut un militant communiste exemplaire, plusieurs fois arrêté et torturé. ″La postérité lui a rendu finalement justice, puisqu'en dépit d'une odieuse conspiration du silence, notre époque voit en lui le plus grand poète nègre de tous les temps″ (2006 : 167).

Dans cette présentation exhaustive, la nationalité de l'écrivain est déclinée de même que son statut de poète. Suivent ses publications dont un roman – *Gouvernement de la rosée* - qualifié de « magistral ». Sa date de publication – 1950 (c'est plutôt en 1944 que ce roman posthume est publié) – est précisée. ²Le Narrateur évoque aussi sa formation – ethnologue - et son combat politique qui lui a valu la prison et la torture. En vérité le romancier, par cette présentation, construit l'image du héros admirable par la noblesse de ses combats. Paradoxalement il ne suscite pas la vénération à cause « d'une odieuse conspiration ». La convocation intertextuelle de cet auteur par Boris est une occasion de réparer une injustice, de célébrer une figure épique, un humaniste dont le roman *Gouverneur de la Rosée*, un message de pardon et d'amour, est l'illustration. Boris se satisfait à l'idée que « la postérité lui a rendu finalement justice [en le considérant] comme le plus grand poète de tous les temps ». Boubacar Boris Diop éprouve la même fascination pour un autre géant de la littérature, Gabriel García Márquez. Mais le propos qu'il tient sur cet auteur relève de la vérité et de la fabulation. Le lecteur sourit s'il se rend compte des écarts que Boris a délibérément inscrits dans sa fiction. Il écrit :

> Quelques indications sur Gabriel García Marquez. ″Ecrivain colombien né en 1928″. Seule la date de sa mort reste inconnue. Il n'est pas nécessaire de présenter longuement ce géant qui continue de jouir d'une notoriété exceptionnelle chez nous et dans le monde. Beaucoup de nos concitoyens sont déjà allés se recueillir sur sa tombe à Macondo dans le cadre de la coopération culturelle entre la Colombie socialiste et notre pays. Par ailleurs on ne compte plus les rééditions de Cent ans de solitude, ce chef-d'œuvre absolu de la littérature mondiale (2006 : 167-168).

Il est vrai que Gabriel García Marquez est « un écrivain colombien né en 1928 ». Prix Nobel de littérature en 1982, l'auteur de *Cent ans de solitude* est indiscutablement « un géant de la littérature » dont les rééditions de ce roman qui fait partie du patrimoine de l'humanité ne se comptent plus. Mais Boris s'amuse lorsqu'il prétend que « seule la date de sa mort reste inconnue ». Il continue dans ce registre de l'antiphrase divertissante quand il affirme que « beaucoup de nos concitoyens sont déjà allés se recueillir sur sa tombe à Macondo dans le cadre de la coopération culturelle entre la Colombie socialiste et notre pays ». Gabriel García Márquez est encore vivant même s'il est gravement malade au cours de ces dernières années. Il ne repose pas au village Macondo où se déroule son roman *Cent*

ans de solitude centré sur le conflit opposant José Arcadio Buendia à Prudencio Aguilar.

Le Temps de Tamango a défini la poétique romanesque de Boubacar Boris Diop. L'intertextualité, fondement de sa démarche de créateur, est aussi caractéristique de son roman *Le Cavalier et son ombre*. Nous avons déjà analysé le lien ombilical existant entre ce roman et le dadaïsme de Tristan Tzara, entre cette œuvre et la poésie surréaliste. Nous avons aussi montré comment le romancier s'est servi du conte traditionnel et du mythe de Wagadou[9]. Mais l'autre versant de l'écriture borisienne est sans doute l'empreinte intermédiatique.

La touche intermédiatique

L'intermédialité concourt à la complexité de l'écriture romanesque de Boubacar Boris Diop. En plus des œuvres littéraires, il convoque d'autres médias qui annihilent la frontière entre les arts et les lettres. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre Johanne Villeneuve qui soutient que l'intermédialité pose la question de la « perméabilité entre les différents médias » et « la difficile délimitation des frontières entre [eux] »[10]. Les romans de Boris permettent de cautionner une telle assertion. En effet, lorsque Khadidja arrive chez l'enfant à qui elle doit raconter des histoires, elle est frappée par une « photo accrochée juste au-dessus de la porte et représentant une jeune femme au visage à la fois agréable et un peu sévère » (2006 : 54). Cette image parlante et parlée suscite beaucoup de réflexion de la part de Khadidja. Elle relance le récit, dont elle est l'objet, par un sujet qui la questionne :

> Khadidja pensa immédiatement que la personne sur la photo était morte et que, d'une façon ou d'une autre, cela avait été un formidable tremblement de terre dans cette maison. Il était clair pour elle que la défunte avait laissé un vide que rien ne pouvait plus jamais combler. Deux lignes écrites à la main traversaient, en diagonale, le coin supérieur gauche du portrait. Khadidja essaya de les déchiffrer mais n'y parvient pas. Pendant quelques secondes, toute son attention fut absorbée par la photo (2006 : 54).

[9] Voir Babou Diène. « *Le cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop, un roman polyphonique, polymorphique, polysémique ». *Bouaké : Lettres d'Ivoire*, n°008, pp.27-43.

[10]« La symphonie – histoire d'Alfred Schnittke : Intermédialité, cinéma, musique ». *Intermédialités*, n°2, automne, 2003, p.12.

La photo est ainsi investie d'une histoire que Khadidja relate. Elle occupe une fonction narrative et envahit le champ romanesque par son importance. Pour reprendre le mot d'Olivier Asselin parlant d'André Martin, Boubacar Boris Diop « fait […] dialoguer le texte et l'image, le récit et la photographie »[11]. La photographie est symbolique de la cumulation de l'image visuelle et de la parole interprétative de l'image. Conscient de l'incapacité de la litéracie à dire le monde, le romancier recourt à l'image qui parle un langage universel accessible à tous. L'écrivain portraitiste vise à recréer l'image photographique qui « met en jeu un sujet regardant et un corps regardé […] apparemment asymétrique, médiatisé par l'appareil photographique, attesté par l'image photographique »[12]. Cette tendance intermédiatique est constante dans les romans borisiens. Pour paraphraser Martin Asselin, les œuvres de Boris « redécouvrent le potentiel narratif et fictionnel de la photographie »[13].

Dans son premier roman, *Le Temps de Tamango*, l'écrivain puise aussi des modèles dans le champ des arts plastiques. En effet il évoque un masque admiré et adoré par le Président en raison de sa charge symbolique :

> Le Président fit le tour de la vaste salle du Conseil aux murs gris et doux, s'arrêtant longuement devant chacune des œuvres d'art qui s'y trouvaient, comme s'il les voyait pour la première fois. Le Président s'arrêta très longuement devant un masque de bronze. Ce masque avait sa petite histoire : un obscur artiste du Nigeria l'avait offert au Président lors de la proclamation de l'Indépendance nationale. Ce masque est le symbole de la Beauté et du Bien (2006 : 20).

Ce masque dévalorisé par sa provenance (un obscur artiste du Nigéria l'avait offert) est ainsi valorisée par le Président grâce au rôle qu'il lui confère (symbole de la Beauté et du Bien). Loin d'être conçue unilatéralement pour sa perfection formelle, il occupe une fonction utilitaire, et morale. Elle a une double incarnation, l'éthique et l'esthétique. Chez Boubacar Boris Diop, le roman ne peut se concevoir que dans

---

[11]« Le pacte photographique : quelques autofictions d'André Martin ». Montréal : *Intermédialités*, n°2, automne 2003, p.157.

[12]Olivier Asselin. « Le pacte photographique : quelques autofictions d'André Martin ». Montréal : *Intermédialités*, numéro 2, automne 2003, p.158.

[13] Ibid., p.159.

ses relations avec les autres médias. Son écriture se définit dans ce cadre des interactions médiatiques qui la fécondent et la complexifient. Il y a, comme une obligation poétique, qui le contraint à toujours mettre en scène un artiste dans ses romans. La scénographie de l'artiste et de l'œuvre d'art déborde du cadre d'une simple mise en abîme. Pour le dire autrement, ses

> œuvres mettent toujours en scène l'artiste, le modèle et le spectateur. Elles ne se contentent pas de représenter le modèle artistique dans une mise en abîme comme le faisaient certaines œuvres classiques, ni de le présenter comme un ensemble d'indices […] comme font certaines œuvres postmodernes, mais bien de faire à la fois l'un et l'autre et, surtout de le fictionnaliser, de romancer la production et la réception de l'art[14].

Cette question de la fictionnalisation de l'œuvre d'art, nous l'avons déjà ébauchée dans l'analyse[15] que nous avions faite sur *Le Cavalier et son ombre*. La mise en scène du sculpteur Silmang Kamara est une illustration de cette interartialité qui débouche sur l'intermédialité. Comme l'explique Tatiana Burtin, « la relation entre les arts [l'interartialité] ne se conçoit pas sans relation entre les médias [l'intermédialité] »[16]. La sculpture et l'écriture romanesque se croisent et interagissent. La statue du Cavalier et les débats qu'elle génère ont tendance à se substituer à la trame romanesque réduisant le roman à une éternelle réflexion sur la problématique de la création artistique. Boris écrivain dialogue constamment avec les artistes qu'il a créés. La conception et la réception de l'œuvre d'art sont les sujets de prédilection qu'il thématise avec beaucoup d'affection. Quand Dieng Mbaalo demande à Silmang Kamara de lui expliquer comment il entend procéder, l'artiste répond : « Ce n'est pas difficile […] il m'a suffi de penser à une quelconque canaille, c'est tout. Nous connaissons tous des canailles et j'ai eu l'un d'eux constamment à l'esprit en faisant ce travail. Voilà ma méthode artistique » (1997 :133). Le réel constitue ainsi la matrice génétique de l'œuvre d'art. Seulement, pendant que Dieng Mbaloo s'évertue à sacraliser des modèles à célébrer, l'artiste révèle qu'il puise son inspiration de la

[14]Ibid., p.158.
[15] Voir Babou Diène, op.cit., pp.27- 43.
[16]« Interartialité et remédiation scénique de la peinture ». Montréal : *Intermédialités*, numéro 12, automne 2012, p.69.

canaille. Cette déclaration fracassante dérange Dieng Mbaalo qui continue de poser des questions pour cerner la personnalité complexe du sculpteur :

> -Peux-tu me dire pourquoi tu as accepté de réaliser la sculpture du Cavalier ?
> -Pour le fric, mon gars. Pour le fric et pour rien d'autre. Votre Cavalier est un lâche, il a passé des nourrissons au fil de l'épée et moi, des siècles après, je ne crache pas sur ma part de butin. C'est clair ? (1997 : 134).

Esprit libre et presque frondeur, l'artiste heurte par sa discourtoisie et par l'inconvenance de son langage. En plus des termes familiers (fric, gars) voire péjoratifs, son langage comporte des menaces à peine voilées contre l'homme politique. De tempérament rebelle, il avertit Dieng Mbaloo d'un ton qui frôle la mise en garde : « Si le gouvernement ne paie pas comptant, je réduis votre Cavalier en poussière. Personne ne va se moquer de Silmang. Je casserai tout si on essaie de me rouler, votre patrie et vos héros, mon gars, j'en ai strictement rien à ajouter ! Ok ? » (1997 : 134) Les deux hommes se réfèrent à une échelle de valeurs opposées. La statue du Cavalier est une occasion pour l'artiste de révéler son aversion pour les hommes politiques. L'art est convoqué pour servir une cause politique que l'artiste rejette. Il accepte de monnayer son talent pour vivre, mais il a du mépris pour les politiciens incultes et incapables de comprendre ou d'apprécier à sa juste valeur une œuvre artistique. A Dieng Mbaalo qui ne sait pas lire son œuvre, il explique fièrement:

> J'ai tout misé sur le mouvement […] Le Cavalier s'arrache impétueusement de la pierre pour aller venger la veuve et l'orphelin, ses cheveux hirsutes se couchent sous le vent, et on voit bien que le rude guerrier ne prend aucun soin de sa personne. Le pur-sang, qui a les deux antérieurs noblement levés, semble aller en même temps à gauche et à droite. C'est que notre héros est indécis… (1997 : 137).

La sculpture et la photographie font penser que « le couple texte-image »[17] est symbolique de l'écriture romanesque de l'écrivain sénégalais. « Quand les mots font défaut »[18], le romancier crée des images qui suscitent une interprétation en rapport

[17]Cécile Camart. « L'abdication devant l'image ? Figures du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Callee ». Montréal : *Intermédialités*, n°7, printemps 2006, p.52.
[18]*Ibid.*, p.55.

avec la réception de l'œuvre d'art ainsi fictionnalisée. Comme le soutient Suzanne Paquet, « la question de la représentation des images, du son, des œuvres d'art se trouve au cœur de l'actualité »[19]. C'est en cela que réside la modernité des romans borisiens placés au carrefour des médias. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre que Mahécor affiche son ambition de tirer « un grand film d'une pièce de N'Dongo sur le massacre des tirailleurs de Thiaroye en décembre 44. N'Dongo n'a rien contre. Il a relu sa pièce et il se demande comment on peut en tirer quelque chose pour l'écran » (2006 : 70). L'insuffisance des mots à toujours dire les choses dicte la volonté du romancier à vouloir recourir à l'image. L'inénarrable et l'indicible peuvent être exprimés par un langage visuel.

Par ailleurs, Boris pose le problème de l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire comme pour confirmer que la frontière entre les arts et/ou les médias est poreuse. L'interaction entre médias différents donne aux romans de Boris Diop un cachet hybride et polymorphique. L'irruption sur la scène romanesque de la sculpture, de la photographie, des films et des médias de l'information et de la communication diversifient les voix narratives et multiplient les histoires racontées. La pensée intermédiatique est ainsi le socle du discours polyphonique. En effet, l'unicité du sujet parlant est brisée au profit d'une multiplicité de foyers narratifs répandus dans l'espace de la fiction. C'est dans ce contexte qu'il importe de signaler la voix de la presse dont les versions alimentent les conversations. Au sujet de la tragédie rwandaise, le narrateur adopte le point de vue de la presse convertie en narrateur secondaire : « Mes voisins viennent de regarder la télé car elle parle sans cesse des événements du Rwanda. Les journaux sont actuellement remplis de chiffres incroyables et de récits d'horreur. J'ai lu quelque part qu'on est à huit cent mille morts : tout cela est arrivé en quelques semaines et personne ne trouve encore le moyen de nommer ce qui se passe là-bas ; on parle de ″drame″, de ″tragédie″ ou de ″génocide″ » (1997 :73).

La carrière multidimensionnelle de l'écrivain insuffle à son écriture une hétérogénéité admirable. C'est le lieu de préciser que Boubacar Boris Diop enseignant, écrivain, essayiste, dramaturge et scénariste a aussi collaboré en tant que

[19]« Le multiple et le transmissible». Montréal : *Intermédial*, numéro 17, printemps 2011, p.9.

journaliste avec divers journaux auxquels il a apporté son expertise. C'est pourquoi les échos de la plume du journaliste retentissent dans ses œuvres romanesques. Toutefois la presse n'assume pas toujours son rôle de contre-pouvoir. Elle devient plutôt un appareil idéologique au service du pouvoir politique. C'est cette fonction complice que la presse d'Etat a occupée en Afrique que le romancier dénonce. Au lieu d'éclairer les citoyens, elle les détourne de l'essentiel pour les empêcher de prendre conscience des urgences de leur époque et de s'engager de manière responsable à la construction de la cité. Pendant que les grévistes ont fortement secoué le pouvoir, « la radio et les journaux », au lieu de faire de ces événements la une de leurs éditions, « accordaient une place de plus en plus importante à la finale de la coupe nationale de football que devait présider le chef de l'Etat » (2006 : 90). L'Afrique a connu cette situation d'une presse de propagande, complice des forfaits des dirigeants au grand dam des populations maintenues dans l'obscurantisme à une époque où le téléphone était rare. C'est d'ailleurs par ce médium que Khadidja s'est entretenue avec le Passeur :

> Je suis allé répondre au téléphone [Le passeur] a semblé vouloir me jauger au cours de la conversation. Il m'a demandé s'il était vrai que je voulais aller à Bilenty. "Bien sûr", ai-je fait, sur un ton sec. Après cela, il y a eu un long silence. Le Passeur attendait manifestement que j'ajoute quelque chose (1997 : 95).

La perspective intermédiatique enrichit la narration romanesque par le biais de la diversité des médias convoqués. C'est pourquoi les voix se croisent, se font échos et retentissent à des niveaux différents. Les sons et les imagent se substituent à l'écriture ou l'écriture romanesque s'évertue à combiner les sons et les images. C'est dans cet élan de renouvellement des lettres qu'il faut situer la trajectoire romanesque de Boubacar Boris Diop. Ses romans confirment la conception de Johanne Villeneuve lorsqu'elle écrit :

> L'intermédialité se laisse concevoir comme l'interaction entre différents médias. Le concept trouve alors sa pertinence dans la diversité actuelle des médias et l'extraordinaire expansion des moyens de communication contemporains. La croissance rapide du multimédia et de ses enjeux économiques, la problématique de l'adaptation cinématographique ou télévisuelle d'une littérature à succès, les croisements de plus en plus nombreux entre la presse écrite et les chaînes d'information télévisées, l'expansion des images numériques et la nécessité de s'inscrire dans une économie des savoirs

sont d'autant de phénomènes qui rendent nécessaire la réflexion sur le rapport qu'entretiennent les médias [20].

Conclusion

L'intertextualité et l'intermédialité constituent le soubassement matriciel des romans de Boubacar Boris Diop. Ses œuvres ne sont pas envisageables dans une sphère qui exclut l'intertextualité c'est-à-dire le dialogue entre les textes littéraires, encore moins dans un cadre qui évacue l'intermédialité c'est-à-dire le croisement ou l'interaction entre les médias. Leur ancrage dans la littérature universelle et dans les médias leur confère une modernité indiscutable. Boubacar Boris Diop, écrivain, a compris que la littérature se nourrit des apports féconds des œuvres artistiques et des appareils médiatiques qui font époque. Son écriture combine les images et les sons en une forme de langage universel visant à toucher toutes les sensibilités. La carrière multidimensionnelle de l'homme - romancier, essayiste, dramaturge, scénariste, journaliste – a fortement influé sur son écriture romanesque. De cette écriture de butinage, naissent l'hybridité et l'hétérogénéité de ses romans, mais aussi la polyphonie ou la multiplicité des voix qui retentissent dans le champ de la fiction. Finalement les romans de Boris sont un éternel dialogue polyphonique avec des artistes qu'il cite ou crée, avec aussi des voix qui s'énoncent à travers des médias différents. Les débats inter-artistiques sont centrés sur la création et la vocation de l'œuvre d'art. Le roman se double ainsi de sa portée herméneutique, car la réception de l'œuvre d'art – objet du critique – est récupérée et intégrée à la trame romanesque. Créateur et critique, Boubacar Boris Diop est sans conteste un écrivain complet, un novateur dans les lettres africaines qui s'enrichissent de son intelligence créatrice.

Bibliographie

ASSELIN, Olivier. «Le pacte autobiographique : quelques autofictions d'André Martin ». Montréal : *Intermédialités*, numéro 2, automne 2003, pp.157-169.
BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.

[20]Johanne Villeneuve, op.cit., p.12.

BURTIN, Tatiana. «Interartialité et remédiation scénique de la peinture ». Montréal : *Intermédialités*, numéro 12, automne 2012, pp.67-93.

CAMART, Cécile. « L'abdication devant l'image ? Figure du manque, de la disparition et du deuil dans les œuvres récentes de Sophie Calle ». Montréal : *Intermédialités*, n°7, printemps 2006, pp. 49-66.

DIENE, Babou. « *Le cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop, un roman polyphonique, polymorphique, polysémique ». Bouaké : *Lettres d'Ivoire*, n°008, 2010, pp.27-43.

DIOP, Boubacar Boris. *Le Temps de Tamango* [1981].Saint- Armand- Montrond : Bussière,
2006.

DIOP, Boubacar Boris. *Le cavalier et son ombre.* Paris : Stock, 1997.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

MECHOULAN, Eric. «Intermédialités : Le temps des illusions perdues ». Montréal : *Intermédialités*, n°1, 2003, pp.9-27.

MERIMEE, Prosper. *Carmen*. Paris : Garnier Frères, 1954.

MULLER, Jürgen. « L'Intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratique à l'exemple de la vision de la télévision ». http:// id.erudit.org/iderudit/024818ar (page consultée le 11 janvier 2014).

PAQUET, Zuzanne. « Le multiple et le transmissible ». Montréal : *Intermédial*, numéro 17, printemps 2011, pp.9- 17.

PIEGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'étude de l'intertextualité*. Paris : Dunod, 1996.

VILLENEUVE, Johanne. « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke : Intremédialité, cinéma, musique ». Montréal : *Intermédialités*, n°2, automne 2003, pp.11- 29.