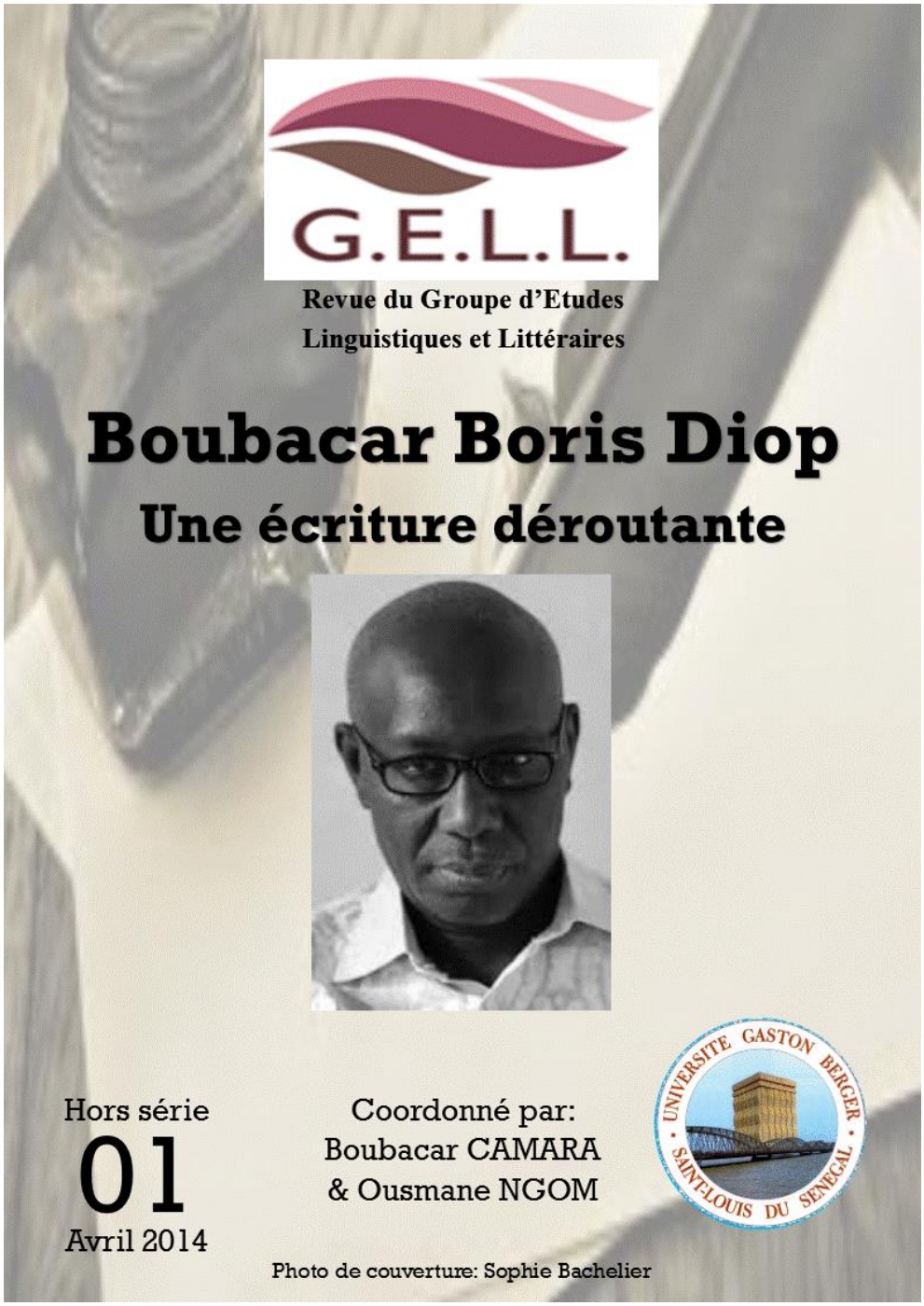
G.E.L.L.
Revue du Groupe d'Etudes
Linguistiques et Littéraires
Boubacar Boris Diop
Une écriture déroutante
Hors série
01
Avril 2014
Coordonné par:
Boubacar CAMARA
& Ousmane NGOM
UNIVERSITE GASTON BERGER
SAINT-LOUIS DU SENEGAL
Photo de couverture: Sophie Bachelier

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

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

Francesca PARABOSCHI*

> Il est impossible de s'assoir paisiblement et de dérouler en ligne droite le fil de sa vie. Dès que vous prenez cette décision, des émotions et des images surgies de toutes parts vous mènent en quelque sorte par le bout du nez et, très rapidement, vous voguez sur des flots en furie.[1]
> C'est terrible […] de voir comme les fers de l'esclave restent si solidement attachés à ses mains et à ses pieds, même des années après la libération ![2]

Introduction

«Commandée à Boubacar Boris Diop par le festival international des Francophonies du Limousin, dont il fut l'écrivain résident en 1993, à l'occasion de 'Liberté sur Paroles' »[3], *Conversations avec un oiseau de nuit* paraît dans *Archipel de fictions. Les chaînes de l'esclavage* (Paris : Florent-Massot, 1998[4]), un ouvrage collectif édité dans le cadre de la commémoration du cent cinquantenaire de l'abolition de l'esclavage ; la même année, une autre version du récit est publiée dans *Air France Magazine* sous le titre *Jour de marché à Danki* ; et sous le titre *Diallo, l'homme sans nom*, une troisième version de la nouvelle a paru tout récemment dans le recueil *La nuit de l'Imoko* (Montréal : Mémoire d'encrier, 2013[5]). Marco Modenesi, qui a affronté les difficultés de travailler sur deux versions d'un même récit de Boubacar Boris Diop (je rappelle son brillant essai sur *La Nuit de l'Imoko*[6]), n'a pas adopté

---

* Università degli Studi di Milano

[1] DIOP, Boubacar Boris. *Le Cavalier et son ombre*. Paris : Stock, 1997, pp.28-29.

[2] DIOP, Boubacar Boris. *Les petits de la guenon*. Paris : Philippe Rey, 2009, p.46.

[3] Remarque finale au texte : DIOP, Boubacar Boris. *Jour de marché à Danki*. in *Air France Magazine*, 1998, p.146 ; dorénavant *J*.

[4] Dorénavant *C*.

[5] Dorénavant *D*. Toutes les citations sont tirées de cette édition, qui reflète les derniers choix stylistiques de l'auteur. Le numéro de page sera indiqué de suite, entre parenthèses ; je signalerai en note les variantes des textes précédents.

[6] MODENESI, Marco. « *La nuit de l'Imoko*. Quand les chimères s'effondrent ». in NISSIM, Liana. (dir). « Boubacar Boris Diop », *Interculturel francophonies*, n°18, nov. - déc. 2010, pp.323-340, p.323. L'essai s'appuie sur DIOP, Boubacar Boris. *La Nuit de l'Imoko*. in LE BRIS,

« un regard comparatif »[7] : il s'est arrêté à considérer « les effets de[s] modifications […] exclusivement là où elles [se sont avérées] directement pertinentes à [son] analyse »[8]; le spécialiste a préféré mettre en valeur « le remarquable équilibre de la structure [de la nouvelle], l'indéniable pouvoir suggestif du sujet qu'elle véhicule, ainsi que les ingénieuses stratégies d'écriture »[9]. Persuadée du bien-fondé de l'attitude critique de Modenesi je propose une étude thématique et structurale de *Diallo, l'homme sans nom*[10].

L'intrigue, la structure, le style narratif

C'est un fait que dans les romans de Boubacar Boris Diop, le traitement de l'espace et du temps reste flou[11] ; dans cette nouvelle aussi, « les événements […] ont pour cadre une République d'Afrique noire au lendemain de ce qu'on appelait les Indépendances »[12] ; l'action se déroule à Danki, une ville africaine « de pure invention, mais si croyable, qu'[elle] s'affiche comme archétype emblématique de

Michel (dir.). *Étonnants Voyageurs. Nouvelles voix d'Afrique.* Paris : Hoëbeke, 2002 ; in AA. VV. *Nouvelles du Sénégal*. Paris : Magellan et C.ie, 2010.

[7] MODENESI, Marco. « *La nuit de l'Imoko*. Quand les chimères s'effondrent », cit., p.323.

[8] *Ibidem*.

[9] *Ibidem*.

[10] La nouvelle n'a jamais été l'objet d'une étude littéraire ; la seule réflexion qui, à ma connaissance, a été consacrée à cet ouvrage est du domaine de la traduction : GARCÍA LOPEZ, Rosario. « Sobre didáctica de la traducción ». in *Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 49, n°2, 2004, pp.432-446 ; http://id.erudit.org/iderudit/009368ar.

[11] Cf. GUEYE, Papa. « L'histoire comme fiction et la fiction comme histoire : récit contestataire et contestation du récit dans les romans de Boubacar Boris Diop ». in GODIN, Jean-Cléo (dir.). *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque ?*. Montréal : Presses Universitaires de Montréal, 2001, pp.242-253, p.245 ; seulement dans le cas de *Murambi* les données spatio-temporelles sont précises et référentielles.

[12] DIOP, Boubacar Boris. *Le Temps de Tamango* [L'Harmattan 1981]. Paris : Le serpent à plumes, 2002, p.51.

plusieurs situations bien réelles »[13]. La modalité narrative prend la forme d'un monologue intérieur : le protagoniste évoque son expérience de veilleur de nuit chez une famille riche, dans le but avoué de comprendre, de trouver les motivations à la base de son acte irréfléchi : le meurtre de son patron. Dans le calme et l'isolement de la prison, le héros entreprend le chemin difficile de la récupération mémorielle[14], d'où émergent une certaine gêne dans l'évaluation de son passé, un grand effort d'objectivité et en même temps une stupeur face à son crime, cette «chose lui paraiss[ant] tour à tour évidente et impensable »[15] :

> Il me semble que tout cela est arrivé il y a très longtemps ou même au cours d'une autre existence et je n'arrête pas de me demander s'il s'agit bien de la mienne. […] Il est peut-être trop tôt pour essayer de comprendre ce qui est arrivé. […] Rien ne laissait prévoir ce qui allait se passer par la suite. […] Tout alors est allé très vite. (pp.108, 112, 115, 129)

Le geste assassin du veilleur, qui pourrait être l'objet d'un refoulement, devient au contraire le noyau de sa réflexion. Après s'être poussé « jusqu'au bout de la vie »[16], au moment de sa prise de parole, il n'a plus peur de se mettre à nu : conscient d'avoir changé son statut existentiel, il est prêt au long et pénible examen intérieur :

---

[13] NISSIM, Liana. « "Ne pas écrire couché" : Boubacar Boris Diop, l'écrivain de l'avenir ». in *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Others Modernities*, n°2, 2009, pp.196-206, p.198.

[14] La récupération mémorielle est à la base de tous les romans de Boubacar Boris Diop ; Liana Nissim souligne que le « thème fondamental de toute l'œuvre de Boubacar Boris Diop [est] celui du devoir de mémoire. […] La mémoire devient un devoir éthique incontournable, associé à la certitude de l'efficacité de la fiction dans la lutte contre l'oubli », cf. NISSIM, Liana. « "Ne pas écrire couché" : Boubacar Boris Diop, l'écrivain de l'avenir ». cit., p.201 ; le critique remarque aussi que « le romancier considère comme une sorte de vocation prioritaire pour tout artiste, pour tout intellectuel, la tâche d'éveilleur, de gardien de la mémoire (aussi bien individuelle que collective) » ; cf. NISSIM, Liana. « Vivre et écrire dans l'odeur de la mort (*L'Afrique au-delà du miroir* et *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop ». in *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Others Modernities*, n°4, 2010, pp.200-216, p.200.

[15] DIOP, Boubacar Boris. *Les traces de la meute.* Paris : L'Harmattan, 1993, p.29.

[16] Cf. BOUKA Yolande et THOMPSON Chantal. « Interview with Boubacar Boris Diop ». in *Lingua Romana*, vol.2, fall 2003, http://linguaromana.byu.edu/diop.html.

> Je suis resté accroupi toute la nuit, les yeux fixés sur les barreaux de la cellule. Je me sentais aussi léger qu'un oiseau. Pourtant, je le savais bien, je venais de passer de l'autre côté de ma mémoire[17]. Je n'étais plus un simple veilleur de nuit mais un envoyé de la mort. (p.105)

À l'instar du « fou, [de] l'enfant et [de] l'agonisant, [qui] ne sont plus concernés par les enjeux de la vie [et] peuvent tout dire »[18], le veilleur devient à son tour un diseur de vérité. Néanmoins, sa lente et raisonnée récupération mémorielle ne peut être aisée : « la mémoire est mystérieuse, intermittente, sélective et son rapport au temps, très ambigu, et violemment conflictuel »[19], rappelle Hamidou Dia. Chez Boubacar Boris Diop, en effet, la mémoire obéit, d'un côté, à toute une série d'associations libres d'images, de pensées et de souvenirs, et, d'un autre côté, elle implique la prise en charge d'un passé historique et d'un passé mythico-légendaire, qui s'avèrent incontournables pour la compréhension de soi.[20] Dans le cas de ce récit, le gardien médite sur son histoire personnelle, mais, grâce à l'intervention sur la scène diégétique d'un être qu'on dirait presque surnaturel, son monologue se transforme en dialogue, d'où émergent les petites histoires locales, liées au marché aux Bonnes de Danki, mais aussi les grands événements de l'Histoire d'Afrique (comme les Indépendances).

Cette assomption du passé par le biais du monologue intérieur entraîne des conséquences importantes sur le plan discursif et formel ; premièrement, le monologue s'avère révélateur d'oralité, d'« écriture de la voix »[21]. Dans *Conversations avec un oiseau de nuit* et *Jour de marché à Danki*, même au niveau de la mise en page, le texte se présente entrecoupé par des espaces blancs, qui, en séparant les paragraphes, semblent reproduire les pauses du discours ; la fragmentation de la méditation donne l'impression de se refléter dans le corps même

[17] Dans *C* et *J* « de l'autre côté de la vie » ; *C,* p.151 ; *J,* p.135.
[18] *Ibid*.
[19] DIA, Hamidou. « Boubacar Boris Diop : le mendiant du souvenir. Parcours subjectif des *Tambours de la Mémoire* ». in *Éthiopiques*, n°52, 1er semestre 1989, vol. 6, n. 1, http://etiopiques.refer.sn.
[20] Comme le dit Jean Sob, « Boubacar Boris Diop détourne l'enquête policière en enquête historique » ; cf. SOB, Jean. *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*. Irvy-sur-Seine : Éditions A3, 2007, p.123.
[21] *Ibid*., p.137.

du texte. Deuxièmement, la linéarité chronologique dans l'exposition des faits est mise en question : le récit se caractérise par un développement désordonné, parfois incohérent et hautement morcelé, puisqu'il suit le flux des pensées du veilleur, chez qui la mémoire involontaire se détourne de l'assassinat, en retarde le plus possible l'évocation, mais y revient systématiquement. Troisièmement, la structure de l'œuvre semble refléter le processus de prise de conscience de la part du protagoniste : l'histoire commence par sa fin[22], tout en affichant sa circularité : elle s'ouvre sur la découverte du cadavre et se clôt sur l'évocation du meurtre. Cette circularité est parachevée par une finesse stylistique, résidant dans l'emploi du verbe « hurler », attribué aux sirènes de la voiture de la police (au début de la nouvelle), et aux femmes de la maison (dans le final[23]). La référence au bruit, et en particulier à la violence sonore du hurlement, souligne l'isolement du gardien (sur lequel je reviendrai) : « assis près du corps » (p.105), il attend les policiers, détaché de tout ce qui se passe autour de lui et déjà plongé dans sa réflexion – d'ailleurs le monologue intérieur est révélateur de la morne solitude du personnage, de sa « solitude proche du néant » (p.116). L'incipit du texte s'avère ainsi « provisoire ou partiel »[24] ; le veilleur indique dans sa reconstruction des événements, le véritable commencement, à savoir sa prise de service : « Tout a peut-être commencé le jour où j'ai sonné à la porte de cette maison nichée au fond d'une vieille impasse, près du grand bras du fleuve » (p.108).

En dernière analyse, l'adhésion de la narration à un monologue intérieur qui se base sur la récupération fragmentaire et incomplète de ce qui précède l'acte énonciatif, détermine une disproportion considérable entre la diégèse et l'analepse[25] : le cadre

[22] Il s'agit d'un « choix structural audacieux » que Boubacar Boris Diop emploie aussi dans *Les Tambours de la mémoire*, *Les traces de la meute*, *Kaveena* ; cf. NISSIM, Liana. « Il teatro nel romanzo : il caso di Boubacar Boris Diop ». in BOSISIO, Paolo (dir.). *Studi sul teatro in Europa in onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*. Roma : Bulzoni, 2010, pp.485-497, p.486.

[23] Dans *D* l'auteur a recours au verbe « crier ».

[24] SOB, Jean. *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, cit., p. 117.

[25] Cela s'avère une des caractéristiques principales des œuvres de Boubacar Boris Diop ; le cas emblématique est sans doute *Le Cavalier et son ombre* où les trois jours d'attente de Lat-Sukabé constituent le cadre fragilissime à l'intérieur duquel tout le passé commun des deux héros et

diégètique se réduit à une nuit de réclusion et à un trajet en voiture, pendant lesquels le gardien évoque des souvenirs liés aux lieux de son existence (la villa luxueuse, le marché et les rues de la ville de Danki, le bidonville de Niayes Tioker où il vit pendant la journée, mais aussi les villes portuaires qu'il a vues au cours de ses voyages en mer : Hambourg, Alicante, Almeria). La récupération du passé s'agence ainsi en digressions, amplifications, dialogues, renvois à des événements et à des lieux disparates. Une grande partie de la nouvelle est aussi consacrée au marché aux Bonnes, à sa naissance, à ses développements, aux habitudes des gens, aux anecdotes, aux faits divers, aux enjeux économiques (les pratiques des vendeurs sur place, mais aussi les démarches et les décisions de l'administration gouvernementale).

Qui plus est, le monologue du veilleur se complique ultérieurement d'une forme dialoguée entre ce dernier et un oiseau de nuit mystérieux : un être énigmatique, réel et en même temps mythico-légendaire, vivant dans les branches d'un benténier ; plus précisément, il s'agit d'une sorte de femme-oiseau, au visage très jeune et au corps très vieux, sur laquelle je reviendrai. Je tiens toutefois à souligner dès maintenant que chez Boubacar Boris Diop, les frontières entre les genres s'avèrent poreuses : Liana Nissim a magistralement mis en lumière la « complexité structurale de [ses] œuvres, pour leur stratification thématique, pour la coexistence énigmatique du merveilleux et du réel, de l'épique et du fantastique »[26].

Ainsi, comme il arrive toujours chez Boubacar Boris Diop, non seulement le lecteur a du mal à se repérer dans le labyrinthe des procédés mentaux du gardien[27], mais il

les contes de Khadidja reviennent douloureusement à la surface de la conscience de la voix narratrice.

[26] NISSIM, Liana. « Fer de lance [*Le temps de Tamango*] ». in *Plaisance*, n°13, 2008, pp.137-148, p.140.

[27] L'entrecroisement si difficile à démêler des pans de la pensée et des souvenirs est récurrent chez les personnages de Boubacar Boris Diop; cf. « Mais, à force de me demander quand et où le fil s'était brisé, je m'égarais dans le labyrinthe de notre passé » in *Le cavalier et son ombre*, cit., p.36 ; « La vie obscure de Fadel, ce labyrinthe hostile et presque illisible, enchevêtrement d'hallucinants hasards et de fantasmes péremptoires », in *Les Tambours de la mémoire*, Paris : L'Harmattan, 1990, p.50. Boubacar Boris Diop avoue d'ailleurs : « écrire un roman, […] c'est […] dire [à un inconnu] « Suis-moi dans le labyrinthe ». Le texte est un labyrinthe. […]

se trouve aussi profondément déstabilisé par la pluralité des écritures. L'écrivain défie les règles de composition du récit bref, à savoir la simplicité de l'intrigue, le nombre restreint des personnages, la linéarité du développement narratif qui tend au dénouement final, au détriment des pauses descriptives, des dialogues, du recours aux anachronies. Jean Sob remarque que la

> théâtralité du texte romanesque […] plong[e] le lecteur, et particulièrement le critique littéraire féru de méthodes traditionnelles dans l'embarras et la confusion. […] le critique effaré épuis[e] tout son arsenal de connaissance méthodologiques et théoriques pour déterminer l'intention esthétique qui se cache derrière son écriture.[28]

Les complications formelles de cette nouvelle ne reflètent que mieux la difficulté de la prise de parole du héros, ses troubles psychologiques, son malaise à aborder des questions douloureuses et gênantes.

Les personnages et les thèmes

Le texte s'ouvre sur l'arrivée du commissaire et de son collègue, qui conduisent le gardien en prison et l'interrogent (« ils voulaient connaître mon nom, ce qui s'était passé entre mon patron et moi et toutes ces choses », p.105), avant de retourner sur « le lieu du crime » (p.106), pour poser des questions à la femme de la victime, madame Soumaré. Le policier n'hésite pas à définir cette dernière comme « une vraie salope […] en train de faire l'inventaire des biens du défunt » (p.107) ; elle s'avère « une vraie ordure » (p.124) aux yeux aussi de « Diallo ». « Le visage toujours renfrogné » (p.124), « hargneux » (p.115), « sévère et soupçonneux » (P.121) elle ne fait que hurler (p.117) et ordonner (p.117), ne salue jamais le veilleur (p.116), ne lui accorde le moindre regard (p.115). Elle est en somme claustrée dans son dédain hautain :

> Elle souffrait presque autant de la mort de son époux que d'être obligée de me considérer enfin comme un être humain à part entière. Malgré ses efforts pour

Il y a un jeu de pistes. On se perd, on se retrouve ». BOUKA Yolande et THOMPSON Chantal. « Interview with Boubacar Boris Diop », cit.

[28] SOB, Jean. *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop. cit.*, p.88.

> m'ignorer, elle ne pouvait s'empêcher de m'observer de temps à autre à la dérobée. (p.106)

Madame Soumaré, avec un « regard chargé de mépris » (p.106), met bientôt une fin à l'entretien, en affirmant qu'elle « connaissait seulement [le] nom de famille [du veilleur], Diallo, et qu'elle ne savait rien d'autre de [lui] » (p.106). Or, le nom de famille de l'homme n'est pas Diallo et le lecteur n'en saura jamais davantage ; pourtant ce nom s'avère le noyau de la tragédie ; le gardien remarque :

Je me suis souvenu que tout était parti de cette histoire de nom. Je voulais dire mon nom à monsieur Soumaré et il en est mort. (pp.108-109)

Contrairement à sa femme, monsieur Soumaré montre plus d'humanité, et c'est peut-être pour cette raison que le gardien désire si intensément, je dirais même exige sa considération : « Dieu m'est témoin, je voulais seulement devenir son ami » (p.125), dit-il. Le portrait que donne « Diallo » de son patron est sans aucun doute très élogieux :

> Cet homme était si bon. Ce n'était pas le genre de patron qui vous criait dessus ou essayait de vous écraser de son mépris. Il me donnait de l'argent de temps à autre[29]. Des petits billets ou des pièces de monnaie qu'il me glissait dans la main avec un petit geste rapide et pudique signifiant : « C'est pour toi ». (p.112)

Toutefois, monsieur Soumaré est loin d'être un personnage positif. Le gardien lit dans « ses yeux fuyants et anxieux[30]» (p.112) des troubles de conscience : « il donnait[31] l'air de se reprocher sans cesse quelque chose » (p.112). En effet, il est un homme sans scrupules et sans pitié, n'hésitant pas à tirer ses profits de l'exploitation d'autrui, dans un système qui rappelle de très près la traite esclavagiste:

> Mon patron est le fils unique du propriétaire du marché aux Bonnes de Danki. Le père Soumaré. Il fait venir, dit-on encore, des villages les plus reculés du pays, des milliers de jeunes femmes. Il les fait venir par camions entiers et on peut les acheter ici, au marché de Danki, sur les hauteurs de la ville. (p.124)

[29] « Parfois il me donnait de l'argent ». in *C*, pp.156-157 ; *J*, p.137.
[30] « inquiets ». in *C*, p.157; *J*, p.137.
[31] « avait ». *Ibidem*

Malgré cela, le gardien fait preuve d'un attendrissement envers son patron dans le passage qui précède l'évocation du meurtre ; son sentiment de culpabilité, qui n'est jamais thématisé, émerge en filigrane dans ses discours :

> C'était un type bien, vraiment. Là, il voulait m'aider. Je pense qu'il avait sincèrement pitié de moi et[32] qu'il avait du mal à comprendre la situation. (p.127)

Avant de mourir, monsieur Soumaré demande en effet à « Diallo » s'il a des problèmes financiers, s'il désire une augmentation de salaire. Il ne songe pas à accorder à son gardien un moment dans sa journée ou à lui adresser un mot amical ; il est tout au plus disposé à lui donner un peu d'argent, sans le regarder dans les yeux. Mais le veilleur ne veut ni son argent, ni sa piété. Une haine et une rage[33], plus ou moins inconscientes[34], nourries de la frustration et de l'exaspération de se voir ignoré[35], s'emparent progressivement de lui jusqu'à le faire brutalement exploser, en le poussant à un assassinat qu'il n'aurait jamais voulu commettre. Il désire tout simplement être aperçu, vu et considéré en tant qu'être humain ; dans ses gauches tentatives d'établir un contact, le gardien se rend compte du manque d'intérêt de la part de son patron à l'absence de tout regard dans sa direction :

---

[32] « Mais ». in *C*, p.169.

[33] « - Je ne m'appelle pas Diallo, ai-je dit avec un calme qui cachait mal la haine subite à son égard ». in *D*, p.128 ; « - Je ne m'appelle pas ainsi, ai-je dit avec un calme qui cachait la violente colère que je ressentais à ce moment-là ». in *C,* p.170 ; *J,* p.146.

[34] « Avais-je déjà pensé à tout cela auparavant ? je n'en suis pas sûr. J'avais dû ruminer ces idées bizarres pendant longtemps sans m'en rendre compte » ; *D*, p.126.

[35] Boubacar Boris Diop semble développer dans cette nouvelle une thématique fondamentale qu'il avait abordée dans *Les Tambours de la mémoire*: Fadel cherche désespérément des preuves que « la reine Johanna Simentho avait jadis été leur femme de ménage. Apparemment aucun membre de sa famille n'a gardé le moindre souvenir d'une domestique du nom de Johanna. Certes – il faut avoir le courage de le dire –, les domestiques sont rarement considérées comme des véritables êtres humains. Ombres furtives glissant en silence dans les maisons, laborieuses, écrasées par l'indifférence de leurs semblables. Vite oubliées. Pour Fadel il est donc parfaitement possible que personne (sauf lui-même) n'ait fait attention à l'existence de Johanna », DIOP, Boubacar Boris. *Les Tambours de la* mémoire, cit., p.90.

> Il avait l'air gêné de me parler ainsi. J'ai cherché ses yeux et je ne les ai pas trouvés. […] il m'a regardé avec compassion, puis il est retourné dans la maison.
> […]
> L'homme[36] a fermé la voiture. Je lui ai tendu la main, il l'a prise en esquissant un sourire poli[37], mais sans me regarder.
> L'homme ne m'avait pas vu[38].
> Monsieur Soumaré ne m'avait *jamais vu*.
> Ses yeux étaient ailleurs, très loin au-dessus de ma tête. Pour lui, je n'existais pas. Un objet dans la maison, moins précieux que ceux qu'ils ont dans leur beau salon. (pp.111, 112, 116)

Le gardien désire être affable, mais il ne fait que troubler de plus en plus monsieur Soumaré qui finit par le craindre : il est effrayé par les libertés que « Diallo » se prend, en lui adressant la parole, en quittant la sphère d'invisibilité où chaque domestique est implicitement et inexorablement confiné :

Je lui ai dit :

> - Comment ça va, monsieur Soumaré ?
> Il a continué à sourire en essayant de retirer sa main. Là je l'ai tenu bien fort et il eut[39] une brève lueur d'étonnement dans son[40] regard. Puis je l'ai lâché. Nos yeux se sont enfin[41] rencontrés.
> - Tu n'es pas bien, Diallo ?
> Sa voix tremblait un peu. Tout en disant cela, il se voyait bloqué[42] entre le mur et la voiture. Si je ne lui cédais pas le passage, il resterait coincé là.
> - Laisse-moi passer.
> C'était la première fois qu'il s'adressait à moi sur ce ton légèrement irrité. La peur, sans doute.
> […] C'était facile de voir à quel point il était scandalisé par mon audace. (p.126)

Au moment où « Diallo » insiste pour causer avec son patron, pour échanger tout simplement des opinions, des impressions, des souvenirs, monsieur Soumaré commence à douter de la stabilité mentale de son gardien ; ce dernier ne tarde

[36] « Il ». in *C*, p. 160 ; *J*, p.138.
[37] « en souriant ». in *C*, p.160 ; *J*, p.138.
[38] Cette phrase ne paraît pas dans *C*.
[39] « il y a eu ». in *C*, p.168 ; *J*, p.144.
[40] « le ». in *C*.
[41] « enfin » ne paraît pas dans *C*.
[42] « coincé ». in *C*, p.168 ; *J*, p.144.

d'ailleurs pas à montrer toute sa « folie »[43] : « ce qu'on nomme folie n'[étant] souvent que la face visible d'une trop grande misère »[44] :

> - Je veux seulement causer.
> - De quoi, Diallo ?
> - De tout. De rien. C'est bien de causer quand on vit dans la même maison. Nous sommes tous des êtres humains et j'ai ma fierté.
> Je l'ai vu me regarder plus attentivement à ce moment-là. Il devait commencer à me prendre pour un déséquilibré[45]. (pp.127-128)

« Diallo », en proie à l'agitation, n'arrive plus à se maîtriser et par conséquent à dominer son esprit qui, obéissant aux impératifs de la mémoire involontaire, vogue entre passé et présent ; son discours se fait de plus en plus inconséquent. Des masques dans le corridor qui commande l'accès à la maison lui rappellent des exemplaires similaires qu'il a vus au cours de ses voyages par mer ; en faisant référence à des épisodes qu'il a vécus, sans expliquer à monsieur Soumaré les données implicites, il provoque chez ce dernier un ahurissement complet :

> - Je veux parler de moi[46]. J'ai eu un accident sur mon bateau.
> Il a écarquillé les yeux et a presque[47] crié :
> - Quel bateau ?
> - Si tu veux je vais te raconter. Nous sommes tous des fils d'Adam.
> Je sentais aux mouvements rapides de ses cils que j'étais en train de dire des choses très graves sans savoir exactement quoi.
> - Des fils d'Adam ? (pp.128-129)

Monsieur Soumaré, angoissé, se sentant pris au piège, cherche à se sauver, mais à la vue du couteau de « Diallo », il a une crise cardiaque. Dans l'évocation de la scène dans *Conversations avec un oiseau de nuit* et dans *Jour de marché à Danki*, le gardien comprend enfin quel mécanisme irréfléchi de folie lucide l'a poussé au meurtre, à cet acte extrême censé manifester son existence dans la maison :

---

[43] « Diallo n'est pas un personnage effectivement, clairement, incontestablement fou. C'est peut-être pour cette raison que Boubacar Boris Diop a effacé toute référence à la folie dans la dernière version du texte. Cf. les variantes signalées en bas de page.

[44] DIOP, Boubacar Boris. *Les Traces de la meute*, cit., p.79.

[45] « fou ». in *C,* pp.169-170 ; *J*, p.146.

[46] « Je veux te parler de moi ». in *C*, p.170.

[47] « presque » n'apparaît pas dans *C*.

> Je ne savais pas qu'il avait des problèmes de cœur. Je ne savais rien de lui. C'était de sa faute. Il n'avait jamais voulu me parler. Je lui ai planté le couteau partout. Je ne pense pas avoir fait cela exprès, je veux dire de tuer un type déjà en train de mourir. J'avais peut-être envie d'être un coupable. […] On va penser que je suis fou, mais être coupable, cela a plus d'allure que d'être veilleur de nuit qui n'existe pour personne. Diallo, le veilleur de nuit sans nom.[48]

Cette explication du meurtre vient des abîmes sinistres du désespoir où « Diallo » a progressivement sombré ; dans la dernière version du texte, la motivation du crime se fait moins explicite :

> En apercevant mon poignard, monsieur Soumaré a décidé de jouer son va-tout. Mais c'était trop tard. Il a bien vu que je ne le laisserais jamais forcer le passage. J'ai lu ça dans ses yeux. Une belle panique. Il avait sa mort en face de lui. Moi. C'était une drôle de situation car je ne savais même pas si je voulais le tuer. Soudain je l'ai vu poser ses deux mains sur sa poitrine, s'affaisser lentement pour se rouler par terre. Ainsi donc, il avait des problèmes de cœur. Je n'en savais rien, moi. Je ne savais rien de lui. C'était de sa faute, aussi. Il n'avait jamais voulu me parler. Est-ce pour le punir de ses cachotteries que je lui ai donné une dizaine de coups de poignard ? Je ne pense pas avoir fait cela exprès. Je ne sais pas ce qui m'a pris de chercher à tuer un type déjà en train de mourir. Un type tellement bien, en plus. (pp.129-130)

Le lecteur à son tour ne peut que se demander pourquoi « Diallo » avait sorti son couteau. Le texte ne le dit pas ouvertement, mais le fait s'explique dans la réaction de révolte intérieure qui éclate chez le veilleur au moment où il surprend un petit sourire involontaire se dessinant sur les lèvres de monsieur Soumaré. Ce dernier croit en effet, pour un seul instant, de pouvoir se sauver de l'impasse où le veilleur l'a bloqué :

> Je m'en souviens très bien, c'est à ce moment que[49] j'ai surpris un petit sourire en coin sur ses lèvres[50] et au même moment j'ai entendu madame Soumaré ouvrir la fenêtre. Ce petit sourire m'a fait comprendre que[51] j'étais perdu. (p.129)

---

[48] *C*, p.171 ; *J*, p.146 ; « On va penser…sans nom » ne paraît pas dans *C*.
[49] Ce début de paragraphe n'apparaît pas dans *C*.
[50] « au coin de ses lèvres » dans C, p.171.
[51] « de toute façon ». in *C*, p. 171.

« Diallo » saisit parfaitement la chaîne d'événements qui inévitablement se produiront si monsieur Soumaré arrive à fuir : il renverra son gardien pour le substituer avec un autre « Diallo », exactement comme Madame Soumaré, sans une motivation, sans une explication, a renvoyé une « Fatou », pour la remplacer avec une autre « Fatou »[52], qu'elle venait d'acheter[53] au marché aux Bonnes. L'expérience d'un jour de marché à Danki (qui donne le titre à une version de cette nouvelle) a donc profondément ébranlé l'esprit de « Diallo », qui sait d'être tôt ou tard destiné à subir le même sort que la bonne congédiée, le même sort que le « Diallo » qui occupait sa place avant lui. Les noms et les prénoms assument la fonction d'étiquettes indiquant une profession : « Diallo », le gardien ; « Fatou », la bonne[54]. Dépersonnalisés et réifiés, les domestiques se voient ainsi privés de leur identité. Dans une dimension bien plus tragique et dans un cadre de dénonciation sociale, on assiste ici à un procédé que l'auteur a déjà mis en œuvre dans *Le Cavalier et son ombre* : Lat-Sukabé, désemparé face au Passeur, qu'il considère initialement comme un rôle, doit revenir sur son attitude et l'accepter enfin dans son ambiguïté de personnage, voire de personne dans la mimésis romanesque du réel. La tragédie de « Diallo » est précisément celle d'un rôle qui veut être reconnu en tant que personnage, doué d'une identité, d'un passé, d'aspirations, mais surtout d'une émotivité.

Le veilleur revient en effet avec insistance sur l'analyse de ses états d'âme ; en particulier il note l'angoisse ressentie vis-à-vis de ses patrons, dans ses tentatives maladroites de les convaincre de son sérieux professionnel, sa seule ressource pour se manifester à leurs yeux :

---

[52] Cf. *D*, p.125 ; *C,* p.167 ; *J,* p. 144.

[53] Je rappelle que c'est l'auteur qui utilise le verbe « acheter ».

[54] Fatou est aussi le prénom de la cuisinière chez les Navarro, cf. DIOP, Boubacar Boris. *Le Temps de Tamango*, cit., p.144 ; dans *Conversations avec un oiseau de nuit* le prénom féminin est même orthographié avec un « f » minuscule. Comme le remarque Jacques Annequin, « l'organisation de cette exploitation, le mépris des employeurs, les abus de toutes sortes qui forment l'être social, effacent les individus, nient les personnages » ; cf. le compte rendu de Jacques Annequin au volume *Les chaînes de l'esclavage, Archipel de fictions*. in *Dialogues d'histoire ancienne*, vol.24, n°2, 1998, pp.284-285, p.284.

> Mais pendant toutes ces années j'ai surtout été torturé par la terreur que m'inspiraient mes maîtres[55]. Aujourd'hui encore, seul dans ma cellule, je n'arrive pas à m'expliquer la folle agitation qui s'emparait de moi dès qu'ils[56] arrivaient à la maison. Sans savoir pourquoi j'agissais ainsi, je voulais leur montrer que j'étais là, décidé à exécuter tous leurs ordres, qu'ils avaient bien fait de me confier leur précieux sommeil et que je comprenais très bien qu'avec tout leur argent ils m'étaient infiniment supérieurs. J'étais en proie à un délire de servilité d'autant plus irrationnel[57] que mes patrons[58] semblaient à peine conscients[59] de mon existence. […] Je ne sais jamais quoi dire ni comment me comporter avec mes maîtres. J'aimerais tant pouvoir garder mon sang froid. (pp.110-116)

Le héros arrive même à envier la spontanéité comportementale du chien de la maison : « Oubangui a bien de la chance, au fond » (p.116). La peur d'être grondé, pour s'être endormi, au lieu d'ouvrir la porte du garage à l'arrivée de ses patrons[60], le jette dans un désarroi complet : « Le lendemain soir, quand j'ai vu Monsieur Soumaré se diriger vers moi, j'ai cru que j'allais perdre connaissance avant même qu'il n'ouvre la bouche » (p.111)[61]. Après leur brève conversation, il constate : « Je me suis senti plein de confusion, presque mort de honte » (p.112) ; et il est littéralement mort de peur, lors des explosions de rage de madame Soumaré :

> Quand elle m'insulte, je me fais tout petit et m'efforce de paraître le plus humble possible. Je rentre ma tête dans les épaules et, tremblant comme une feuille morte, je laisse passer l'orage. (p.116)

Le jour où elle lui ordonne de monter dans sa voiture pour qu'il l'escorte jusqu'au marché aux Bonnes, il avoue avoir « la gorge nuée, le cœur battant et une violente envie d'uriner » (p.118) . Son corps met en place des mécanismes inconscients d'autoprotection pour chercher à contenir un trouble proche du traumatisme : la

---

[55] « vécu dans la peur ». in *C*, p.155 ; *J*, p.136.
[56] « mes maîtres ». *Ibidem*.
[57] « étrange ». *Ibidem*.
[58] « maîtres », *Ibidem*.
[59] « informés ». *Ibidem*.
[60] Cette nouvelle semble une expansion, dans une dimension bien plus tragique, de deux passages des *Tambours de la mémoire* : où on trouve la figure du gardien endormi ; l'homme est si étranger à la vie de la famille, que personne ne lui apprend la mort de Fadel. Cf. pp.23-25.
[61] « j'ai failli devenir fou ». in *C*, p.156 ; *J*, p.137.

tension étant trop intense, des réactions physiologiques se manifestent, pour détourner l'attention de l'individu d'une situation qu'il perçoit comme insoutenable. De tels épisodes de souffrance ne peuvent que s'enraciner dans la mémoire du héros, en le marquant pour toujours du sceau de l'humiliation ; même au moment de l'interrogatoire des policiers, à la seule vue de madame Soumaré, le gardien se souvient d'une de ses scènes : « La semaine d'avant, elle m'avait traité d'imbécile parce que je n'arrivais plus, dans un moment d'affolement, à retrouver la clé du portail. ». (p.106)

Mais le mépris des maîtres s'avère préférable à leur indifférence totale ; c'est la conscience de son invisibilité qui jette « Diallo » dans un abîme d'avilissement et d'impotence : jusqu'à l'accomplissement de son acte criminel, il demeure étouffé par des instances de reconnaissance sociale et personnelle, qu'il n'arrive pas à exprimer :

> Monsieur Soumaré a refermé la porte du corridor de gauche, celle qui commande l'accès de toute la maison. Dans la vaste cour, je me suis senti livré, comme chaque jour à pareil moment, à une solitude proche du néant. Le silence, ce soir-là, appelait la folie et le désordre.
> C'est à cette seconde précise que j'ai eu envie de lui parler. Lui dire mon vrai nom. Qui je suis. Que je ne m'appelle pas Diallo et que j'ai roulé ma bosse. Que j'ai une riche vie, moi. (p.116)

Exception faite pour cette tentative de rehausser son image, surtout à ses propres yeux, le gardien montre une grande franchise dans la prise de conscience de sa dégradation ; dans la liste de ses activités chez les Soumaré, il note :

> Je vidais aussi la poubelle, et ça, c'était plutôt intéressant. J'en profitais pour mettre de côté quelques pots de yaourt ou des restes de repas que je rapportais aux enfants.
> Bien sûr, j'avais un peu honte de ma vie. (pp.109-110)

L'action de fouiller dans la poubelle rapproche « Diallo » des animaux affamés et sans demeure ; en réalité, plus qu'à un chien errant, le veilleur de nuit finit par reconnaître une similarité surprenante le liant à Oubangui, le chien[62] de la maison.

[62] Dans *C* et *J*, l'appellation « le chien » suit chaque évocation du nom d'Oubangui.

Une sorte de parallèle entre les chiens de garde et les gardiens est mis en place dès le début du texte[63] ; « Diallo » remarque en effet à propos de son travail :

> Il ne s'agit pas d'aboyer à tort et à travers, comme le font ces stupides chiens de garde que certains prennent, bien à tort, à moins que ce ne soit par pure malveillance, pour nos confrères[64]. (p.109)

Ce parallèle se fait explicite dans la notation du comportement d'Oubangui et de « Diallo » à l'arrivée des patrons :

> J'aperçois la BMW blanche[65] de mes patrons et mon cœur se met à battre très fort. Je cours dans tous les sens. Vite ! La porte du garage !
> Oubangui, le chien, averti par le bruit du moteur, accourt lui aussi de l'intérieur[66] de la maison et nous restons debout tous les deux à attendre nos maîtres. (p.115)

Au moment où « Diallo » se rend pleinement compte de sa condition avilissante, une rage sourde commence inévitablement à grandir dans son esprit :

> Peut-être cela était-il arrivé d'un seul coup quand Oubangui est venu l'instant d'avant se tenir près de moi, la queue frétillante, en attendant que j'ouvre la porte pour accueillir nos maîtres. C'est peut-être à cette seconde précise que j'ai senti à quel point le chien me considérait comme son alter ego[67]. Deux objets de chair et de sang. Je me suis demandé en un éclair, le cœur meurtri, si Oubangui avait le même comportement avec moi et avec le couple Soumaré[68]. J'ai dû penser que non parce que j'ai senti la colère envahir de nouveau[69] tout mon être. (p.127)

Ce mélange de honte, de frustration et d'humiliation, ne peut que donner cours à une amertume et à une rage qui ne tardent pas à se manifester et à prendre la forme du meurtre. Pendant son examen de conscience, « Diallo » note tous les signes avant-coureurs de son déchaînement final :

---

[63] Les variantes introduites par Boubacar Boris Diop ne font que confirmer son désir de souligner la similarité et le partage de la même situation entre le chien et le veilleur.
[64] « collègues ». in *C*, p.155 ; *J*, p.136.
[65] C'est une Pajero dans *C* ; une Land Rover grise dans *J* ; *C*, p.159 ; *J*, p.138
[66] « du fond ». *Ibidem*.
[67] « Peut-être ai-je senti à cet instant précis à quel point le chien me considérait comme son collègue ». in *C*, p.169 ; *J*, p. 146.
[68] « ses maîtres ». *Ibidem*.
[69] « gonfler ». *Ibidem*.

> Plus souvent je rêvais de la vie des autres. […] D'autres fois, j'avais des excès de rage silencieuse. […] Entre la colère et l'amertume, d'étranges rêveries s'emparent de mon esprit. (pp.110, 113)

Ces sentiments sont rehaussés par la solitude à laquelle il est condamné ; gardien d'une « maison de solitude. Triste et souvent comme abandonnée»[70], « Diallo », seul avec le chien ne partage même pas son repas du soir avec la domestique, qui garde la même attitude hostile de madame Soumaré[71] ; la bonne affiche un renfermement altier sur soi, « cet air méfiant et un peu hautain que nous avons, nous tous qui travaillons chez les gens importants » (p.108), commente « Diallo », en se montrant ainsi conscient de sa propre implication dans des conditionnements sociaux délétères. La tournure laconique du discours renforce l'effet de désolation :

> Vers neuf heures la bonne m'a apporté mon dîner.
> Un bol de riz. Un peu de sauce d'arachide. Une triste mastication dans l'obscurité. D'ailleurs je me cache toujours pour manger. (p.111)

De ce même style sec et lapidaire, souvent elliptique de verbe, « Diallo » évoque l'inéluctabilité de sa misère, quand il se trouve chez lui, dans le bidonville de Niayes Tioker, « le plus turbulent de Danki » (p.112) ; la notation du tapage ambiant souligne, d'un côté, son isolement, son impossibilité à prendre part à la vie sociale du quartier et, d'un autre côté, la référence au bruit rend plus explicite le fait que tout repos lui est interdit :

> Je ne pou[vais] plus fermer l'œil, désormais. À Niayes Tioker […] il n'en avait jamais été question. Une baraque dans le ghetto et toutes ces rangées de petites chambres où s'entassent des familles entières[72]. […] un matelas de paille à même le sol[73]. Un réchaud pour le café. À midi je fais comme je peux pour trouver à manger. Ndiémé[74] n'est pas là à cette heure[75]. Les enfants non plus. Les voisins font[76] du bruit et je ne peux pas dormir. (p.112)

---

[70] « Déserte et triste souvent ». in *C*, p.167 ; *J*, p.144.

[71] « La domestique m'a détaillé de la tête aux pieds en attendant que je me présente. […] Elle m'a répondu sans ouvrir un seul instant son visage », p.109.

[72] Cette phrase ne paraît pas dans *C*.

[73] « par terre ». in *C*, p.157 ; *J*, p.137.

[74] « Mariam ». *Ibidem*.

[75] « à cette heure » ne paraît ni dans *C*, ni dans *J*.

[76] « Il y a », in *C*, p.157 ; *J*, p.137.

C'est dans cet état d'esprit surexcité, que le narrateur entreprend son dialogue avec un oiseau de nuit mystérieux, une conversation qui donne le titre à une des versions de la nouvelle.

La conversation avec l'oiseau de nuit

Comme je l'avais anticipé, le monologue intérieur qui structure le récit s'enrichit d'une forme dialoguée entre le gardien et un oiseau de nuit, « à la fois réel et imaginaire »[77], dont l'existence dans la fiction demeure intentionnellement ambiguë[78]. Il est problématique de saisir la distinction entre ce qui se passe effectivement dans la diégèse et ce qui peut se produire dans l'esprit de « Diallo », quelque peu dérangé par la solitude, la fatigue et le sommeil. Dans cette atmosphère silencieuse et nocturne, presque onirique, « Diallo » perçoit la présence de « quelqu'un qui cherche à [lui] parler. Ou à [l]'avertir d'un danger ? » (p.113). Il est lui-même surpris de sa réplique à cet oiseau, qui semble manifester avec insistance et impatience la volonté d'établir un contact avec l'homme en montrant un certain courroux pour son échec momentané :

> Le chant est d'une troublante régularité et parfois je sens l'oiseau de nuit rempli d'irritation par mon silence.
> Soudain j'entends ma propre voix. Elle est venue de très loin en moi[79] sans se soucier de mon avis. Je demande à l'oiseau de se taire, juste pour voir. Ensuite je dirige le faisceau de ma torche vers l'endroit où tombe le cri.
> Un bruit dans le feuillage et puis rien. L'oiseau de nuit s'en est allé très loin. Pendant plusieurs jours je me suis senti complètement[80] seul. (p.113)

[77] Cf. les mots de l'auteur commentant la figure du Passeur (dans *Le Cavalier et son ombre*) qui se positionne « entre le monde des morts et le monde des vivants ». in BOUKA Yolande et THOMPSON Chantal. « Interview with Boubacar Boris Diop », cit.

[78] La caractérisation mythico-légendaire de la femme-oiseau rappelle l'héroïne au centre du deuxième roman de l'auteur : Johanna Simentho : « on la disait morte mais visible, vivante mais invisible », cf. DIOP, Boubacar Boris. *Les Tambours de la mémoire*, cit., p.28.

[79] « sortie de mon corps ». in *C*, pp.157-158 ; *J*, p.137.

[80] « très ». *Ibidem*.

Cet oiseau, apparemment très susceptible et doué d'une personnalité, ne fera peut-être plus retour sur les branches de l'arbre, mais hantera l'esprit du personnage, en le poussant à un itinéraire intérieur de découverte de soi – comme le chat qui apparait à Nguiran Faye dans *Les petits de la guenon*. Le personnage ressent sans doute un besoin inconscient de s'adresser à quelqu'un et là existence, quoi qu'incertaine, d'un interlocuteur, « aimé et détesté à la fois »[81], lui permet d'assumer cette prise de parole, le menant petit à petit à sa prise de conscience finale. L'oiseau représente sans doute un dédoublement du héros qui, en opérant un détachement intérieur, essaye de son mieux de comprendre sa condition[82]:

> Je me revoie en face de la bouilloire posée sur le fourneau malgache. L'oiseau fait entendre dans le *benténier*[83] au-dessus de ma tête des cris plaintifs et brefs. (p.113)

La prise de parole de l'oiseau semble donner une formulation verbale explicite aux troubles de la conscience du héros :

> Elle lui demande[84]: Qui es-tu Diallo ?
> Puis, soudain au cœur de la nuit : Ah ! Je suis très en colère ! Tu a peur de ces gens ! Il y a les morts et les humains[85], Diallo, et entre les deux la foule

[81] NISSIM, Liana. *Fer de lance* [*Le Cavalier et son ombre*]. in *Plaisance*, n°16, 2009, pp.177-186, p.185.

[82] Susanne Ghermann souligne que « les personnages romanesques en proie à un déséquilibre mental jouissent en même temps d'une lucidité extrême sur les fonctionnements et dysfonctionnements de la société et des ses vérités refoulées ». GHERMANN, Susanne. « Face à la meute – Narration et folie dans les romans de Boubacar Boris Diop ». in *Présence Francophone*, n°63, 2004, pp. 145-159, p. 157. Pour l'analyse des dynamiques intérieures chez Lat-Sukabé et Fadel Sarr, je me permets de renvoyer à mon étude: « Folies d'ici et d'ailleurs (*Les Tambours de la mémoire* ; *Le Cavalier et son ombre*) ». in DIAGNE, Soulaymane Bachir (dir.). Actes du colloque international *Des Mondes et des Langues. L'écriture de Boubacar Boris Diop*, 5-6 mai 2011, Northwestern University of Chicago, en cours de publication chez Présence Africaine.

[83] Toujours en italiques dans *J* et *D*.

[84] « demandait ». in *C*, p.159 ; *J*, p.138.

[85] « vivants ». *Ibidem*.

> innombrable des chenilles et des scolopendres[86]. Sois parmi les humains[87], Diallo ! (p.115)
> Tu ne le sais pas, mais tu es un captif de case[88].
> Tu n'as même pas de nom. (p.117)

Le déclenchement du mécanisme mental, qui pousse le gardien au désir de voir un peu plus clair en lui-même, trouve son origine dans les provocations de la femme-oiseau, qui s'avère aussi, selon toute apparence, le fantasme de sa conscience:

> J'ai envie de te dire des choses, oiseau de nuit.
> Te voilà donc revenu. Tu ne dis rien, mais je sens ton regard qui me fixe avec intensité. […] Souvent tu venais[89] te tenir à mes côtés. Je sentais ta douce présence. C'était tout. Tu faisais vibrer les ténèbres de tes énigmes. (pp.113, 114)

Mais, avant même que « Diallo » ne lui adresse la parole, c'est la femme-oiseau qui lui parle, procédant à une auto présentation singulière : elle ne dit ni son nom, ni son identité :

> Les années passent et les siècles et je suis là, assise sur les plus hautes branches du benténier. La mort m'a oubliée, car elle ne sait pas grimper si haut, la mort, et c'est pourquoi j'ai le visage et les yeux rêveurs et candides d'une enfant. Maintenant ils m'ont laissée en paix et je lis[90], quand ils passent sous l'arbre, une vague terreur sur leurs visages. Ils pressent le pas. Avant, ils parlaient tout le temps de moi. On dit que c'est une ancienne esclave de case, montée là-haut le jour de l'Émancipation. Quoi de plus simple : elle est montée là-haut, elle s'y est sentie très bien et y est restée. Elle voit tout, sait tout, compare les siècles passés aux temps présents et peut plonger à sa guise au plus intime des âmes[91]. (pp.113-114)

Même si la modalité énonciative passe de la première à la troisième personne, le choix typographique de l'italique semble indiquer que le locuteur est toujours l'oiseau, qui finit par se faire l'interprète de la voix populaire : elle raconte les histoires dont elle est le protagoniste. Or : ces histoires font-elles partie du patrimoine

[86] « crétins ». *Ibidem*.
[87] « vivants ». *Ibidem*.
[88] « esclave ». in *C*, p.160 ; *J*, p.138.
[89] « vins ». in *C*, p.158 ; *J*, p.138.
[90] « *vois* ». *C*, p.158 ; *J*, p.137; l'italique est dans le texte.
[91] « *dans toutes les consciences* ». in *C*, p.158 ; *J*, p.138 .

oral des habitants de Danki ou s'agit-il des rêveries nocturnes et solitaires, que le veilleur invente dans la solitude et le silence de la nuit, pour chercher à ne pas s'endormir ? Quoi qu'il en soit, avec son autoportrait, la femme-oiseau s'impose en tant qu'être mythique et légendaire[92], incarnant presque une déité anthropomorphe aux propos troublants, « assise » et non perchée en haut du benténier[93]. « Mythe, Histoire, Réalité contemporaine s'amalgament en une fusion désormais indissoluble »[94] chez cette entité immortelle qui, avec son irruption dans le cadre réaliste de la diégèse, fait basculer le cadre fictionnel : le surnaturel est donc partie de la réalité, la compénètre, la transfigure :

> Elle est une sorte de monstre, car la beauté inouïe de son visage jure avec le reste de son corps vaincu par le poids des siècles. Aussi loin que nous remontions dans nos souvenirs, tout ce que nous pouvons dire, nous de la ville de Danki, c'est ceci : elle a toujours été là sur son arbre. Enfants, nous avons

[92] L'archétype de la femme-oiseau est présent dans plusieurs mythes africains et occidentaux. Par exemple, *Hammadi Manna et le marabout déplumé* (in KESTELOOT, Lilyan. *Contes, fables et récits du Sénégal.* Paris : Karthala, 2006, pp.128-131) raconte l'histoire d'un marabout qui se transforme en femme pour redevenir un marabout après avoir accompli sa vengeance ; le mythe de MameNgessou, A Mboul évoque une figure féminine qui vit dans un baobab et qui offre un repas aux vieux pendant la nuit, leur venant parler à l'oreille (in KASTELOOT Lilyan, DIENG Bassirou. *Du Tieddo au Talibé, contes et mythes wolof* II. Paris : Présence Africaine, 1989, pp.141-144). La femme-oiseau de la nouvelle de Boubacar Boris Diop semble entretenir aussi quelques similarités avec les Érinyes de la tradition classique grecque, ces protectrices de l'ordre social, matérialisations du remord, au visage de femme ou de fillette et au corps d'oiseau. L'auteur semble décharner le mythe africain jusqu'à l'archétype pour le syncrétiser ensuite avec des mythes de l'Occident et le rendre ainsi accessible à tout lecteur.

[93] Susanne Lafage, remarque que ce « grand arbre à contreforts caractéristiques [...] [qui] peut atteindre une taille imposante est, dans la symbolique locale, la représentation du chef de village. [...] l'appellation la plus courante semble être « fromager ». Mais sa connotation « chef de village » paraît attachée à la dénomination 'benténier' ». LAFAGE, Susanne (dir.). voix « Benténier ». in *Le français en Afrique*, numéro spécial : « Premier inventaire des particularité lexicales du français en Haute-Volta », n°6, 1985-1986, p.12 ; http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/6/6.html

[94] NISSIM, Liana. « Réécrire le Mythe, vivre dans le Mythe (*Les Tambours de la mémoire* de Boubacar Boris Diop) ». in MARCHETTI, Marilia, SCELFO, Maria Luisa, RIZZO, Cettina, CUTULI, Sebastiana. *Questions et suggestions. Miscellanea di studi in onore di Maria Teresa Puleio*. Catania : c.u.e.c.m., 2013, pp.225-239, p.234.

> joué à lui jeter des pierres en la traitant de sorcière[95]. Nos arrière-grands-parents avaient fait de même. Ils disaient, eux aussi : « Nous ne savons pas de quoi elle se nourrit, nous ne savons pas ce qu'elle fait là, ni ce qu'elle fuit. Pourquoi seul son visage est resté intact, nous ne pouvons pas le dire non plus». (p.117)

Construite sur le mode négatif, la description de la femme-oiseau est d'autant plus mystérieuse[96]. Au fur et à mesure que le portrait de cet être de magie et de légende se précise dans ses nombreuses facettes, le mythe s'installe au cœur du réel[97] :

> Au fil des ans elle est devenue un être de légende. Quand des étrangers arrivent dans la ville, un guide les amène voir l'arbre de la Vieille Femme[98]. Elle s'amuse toujours de leur stupeur, de leur trouble aussi, car elle réveille tous leurs désirs[99]. Parfois elle ne veut rien savoir et disparaît entre les branches du benténier. (p.117)

Si l'oiseau est un dédoublement, une projection du gardien, sa voix peut mieux exprimer ce que « Diallo » n'a pas le courage de se dire ouvertement[100] : « *Elle lui parle de liberté et de dignité* » (p.117). La femme-oiseau apparaît donc comme l'entité en qui se matérialisent l'aspiration à la liberté et la revendication de la

---

[95] « *en l'accusant d'être une sorcière* ». in *J*, p.138.

[96] Sa caractérisation se rapproche de l'apparition de Johanna à Niakoly dans *Les Tambours de la mémoire* : « Parfois Johanna écarte mon voile de silence et de solitude, elle vient s'assoir en face de moi, avec son âge et son visage d'un autre temps, d'un autre monde, et nous devisons amicalement » ; cf. DIOP, Boubacar Boris. *Les Tambours de la mémoire*, cit., p.162

[97] Cf. *Ibid.*, pp.90-91.

[98] « *l'Arbre de la vieille femme* ». in *C*, p.161.

[99] «*Elle a l'air si jeune ! Elle est si belle et désirable !* ». in *C*, p.161; *J*, p.140. Cette appellation, «arbre de la Vieille Femme », constitue peut-être un clin d'œil de l'auteur renvoyant à l'« histoire merveilleuse et tendre » de la vieille femme apparemment folle, qui attend sa fille Salémata sous le fromager géant de la ville de G… Cet arbre, même après le départ de la femme inconnue « fut appelé 'l'Arbre de la Vieille Femme' » ; cf. DIOP, Boubacar Boris. *Les traces de la meute*, cit., pp.77-79.

[100] Susanne Gehrmann remarque : « La maladie mentale, réelle ou attribuée, fonctionne comme symbole d'une conscience autre qui met en conflit notamment les protagonistes à la recherche de la vérité enfouie sous les cendres de l'oubli, de l'indifférence ou du refoulement en relation avec les instances du pouvoir ou avec une société inconsciente de son propre déclin moral », cf. GEHRMANN, Susanne. « Face à la meute – Narration et folie dans les romans de Boubacar Boris Diop ». cit., p.147.

dignité de l'individu. Cet être de mystère, symbolique, ambigu, comme Léna dans *Le temps de Tamago*, se trouve « au cœur de ces événements. Mais peut-être n'existe-t-elle même pas »[101] ; elle devient à son tour « le mythe de la pureté »[102], que le héros inconsciemment cherche à atteindre[103]. Pour cette raison, la femme-oiseau rappelle aussi « le personnage de Tunde qui tire sa force du fait qu'il n'existe pas. Ce qui est important – explique l'écrivain – ce qui porte un peuple en avant, ce sont ses chimères »[104]. « Conjonction syncrétique entre l'histoire et le mythe »[105], détachée de tout conditionnement contingent, très vieille, mais en même temps toujours jeune, capable de voir dans les profondeurs de tout un chacun, elle est aussi la dépositaire et la gardienne des réflexions des Maîtres à penser[106]; elle affirme en effet:

> Des formes passent et repassent, enveloppées dans des couleurs vives, aussi mystérieuses que le silence de cette nuit. Les espoirs se dissipent comme dans le désert se perd un écho[107]. Là, sur le sable brûlé par le soleil je vois depuis toujours leurs pas, les pas des âmes disparues mais présentes encore. (p.114)

---

[101] DIOP, Boubacar Boris. *Le Temps de Tamango*, cit., p.77 ; cf. aussi p.177 : « Léna n'a jamais existé ».

[102] *Ibid.*, p.84.

[103] Il semble exister un parallèle entre la situation de « Diallo » et celle de N'Dongo : « Et maintenant tu dors début […] tu penses à l'oiseau marin apporté sur le rivage par l'écume des vagues, partout traqué par le même rêve, N'Dongo, tes bras autour de ce mirage, Léna, les parois de ta poitrine ne sont pas pourries, tu veux savoir si elle rit ou gémit mais ses cheveux masquent son visage rejeté en arrière, tu lui parles, elle ne répond pas, honte à toi, N'Dongo, qui n'a jamais entendu le son de sa voix, et qu'attends-tu pour régenter les heures nocturnes de ta vie ? », DIOP, Boubacar Boris. *Le Temps de Tamango*, cit., p.87.

[104] BOUKA Yolande et THOMPSON Chantal. « Interview with Boubacar Boris Diop », cit.

[105] NISSIM, Liana. « Réécrire le Mythe, vivre dans le Mythe (*Les Tambours de la mémoire* de Boubacar Boris Diop) », cit., p.232.

[106] Comme par exemple Franz Fanon, Cheick Anta Diop, Mao Tsé-Toung, Cabral. L'auteur cite lui-même ces noms qui ont joué un rôle incontournable dans sa formation, cf. DIOP, Boubacar Boris. *Mongo Beti et nous*. in *L'Afrique au-delà du miroir*. Paris : Philippe Rey, 2007, pp.173-180, p.173.

[107] « *Les espoirs se dissipent comme dans le désert se dissipe un écho* ». in *C*, p.159 ; *J*, p.138.

La femme-oiseau s'avère donc à la fois la voix et la forme concrète de la conscience toujours en éveil, qui se pose de manière provocatrice à l'égard de l'individu ; elle est l'image de la conscience collective et de la conscience individuelle, que les hommes ont du mal à comprendre et à assumer, elle incarne l'invitation à la méditation, que les gens tendent à négliger, à éviter, à supprimer même[108]. Avec un style réaliste et dénonciateur ou par le biais d'un langage métaphorique et évocateur, ses discours expriment la déception et l'amertume face à la période qui suit l'ainsi nommée Émancipation (p.114). Cette liberté acquise par le peuple africain, qui n'a pourtant jamais éliminé ni la misère ni l'exploitation, donne lieu à un nouvel esclavage, comme le témoigne le commerce d'êtres humains au marché aux Bonnes de Danki[109]. C'est sur l'instigation de la femme-oiseau que « Diallo » relate les histoires de ces femmes malheureuses qui cherchent un emploi :

> Elle lui demande : sais-tu qu'il est un endroit de cette ville où on peut acheter et vendre des jeunes femmes ?
> Bien sûr que je le sais, oiseau de nuit ! (p.117)

Ce dialogue entre « Diallo » et sa conscience est révélateur du « parcours de l'individu « fou » »[110] chez Boubacr Boris Diop ; Susanne Gehrmann explique :

> Celui qui s'approprie la parole, pose des questions interdites et narre des contes indésirables, fait ressortir les clivages à l'intérieur du groupe et son dysfonctionnement évident qui révèlent une déraison systématique du corps social. En même temps, cette folie métaphorique s'oppose par sa parole à la violence du pouvoir envers une population soumise et abattue par le dénuement matériel et le mensonge. Le déclin moral des tenants du pouvoir va de pair avec un certain déclin mental collectif du peuple opprimé.[111]

---

[108] Les enfants lui jettent des pierres ; Diallo cherche à faire retomber sur elle la responsabilité de son crime, dans son désir inconscient de partager sa culpabilité: « C'était peut-être aussi la faute à l'oiseau de nuit »; p. 108.

[109] Papa Gueye remarque : « Le récit naît […] d'un travail […] de recomposition […] qui fait jaillir la fiction à partir d'une mémoire collective et individuelle, d'une histoire nationale ou locale, recueillies par un témoin personnage engagé ». cf. GUEYE, Papa. « L'histoire comme fiction et la fiction comme histoire : récit contestataire et contestation du récit dans les romans de Boubacar Boris Diop », cit., p.246

[110] GEHRMANN, Susanne. « Face à la meute – Narration et folie dans les romans de Boubacar Boris Diop », cit., p.157.

[111] *Ibidem*.

Les histoires du marché de Danki que relate « Diallo » et qui occupent une bonne partie de la nouvelle, semblent s'inscrire dans la mémoire d'une communauté, qui assiste presque indifférente aux manifestations d'avidité lâche de la part d'authentiques criminels économiques. Le caractère immuable de l'exploitation est souligné par une sorte de refrain qui rythme la série d'abus, d'injustices et d'horreurs:

> On en raconte des choses sur le marché de Danki[112].
> Le marché de Danki a[113] ses légendes et son folklore. […]
> Le marché de Danki a[114] son histoire secrète. […]
> Le marché de Danki a son histoire tout court. (pp.119-120)

La femme-oiseau pousse « Diallo » (son interlocuteur, et avatar du lecteur dans le texte), à s'indigner face au comportement de tous ceux qui assouvissent leurs désirs d'aisance économique au lieu de combattre l'ordre établi, au nom de la dignité de l'individu. Dans l'histoire « *de feu et de sang* » (p.123) relatant le supplice de l'enfant torturé et tué par un chef africain[115], l'oiseau dénonce le comportement cruel et détestable de ceux qui détiennent le pouvoir et aussi l'attitude renonciataire et vile du peuple opprimé et craintif, qui n'ose pas se rebeller. Dans d'autres cas la femme-oiseau constate l'immobilisme et le manque d'engagement des gens sur un ton plus allusif : des phénomènes naturels inquiétants semblent autant de signes annonciateurs d'une catastrophe imminente :

> C'est la même ville. Enfin presque, car il y a longtemps que le jour ne se distingue plus de la nuit, longtemps que, malgré ses grandes paroles et ses gestes furieux, le vent, pesant et immobile, ne change rien à rien. Personne ne sait vraiment. On dit que là-bas sur la mer les goélands ont perdu la tête[116]. Qui croire ? je ne sais pas. Mes yeux ne savent plus à quoi se fier. Et puis il y a les troncs des arbres, si noirs et durs, rugueux comme des dos de caïmans. (pp.114-115)

---

[112] Cette phrase ne paraît pas dans *D*.
[113] « maintenant ». in *C*, pp.163.
[114] « également ». in *C*, p. 164.
[115] Dans *J* et *C*, l'histoire se déroule dans un village traditionnel : visiblement, la ville n'est pas le cadre exclusif de la dégradation de l'esprit humain.
[116] « *sont devenus fous* ». in *C*, p.159 ; *J*, p.138.

Et à « Diallo » de conclure que, après l'Indépendance, « dans la ville de Danki rien n'a changé, seule la couleur politique est passé du blanc au noir, et encore… » (p.121). Le veilleur, après avoir mentalement revécu, pendant ses conversations avec l'oiseau de nuit toutes ses humiliations personnelles, les humiliations des bonnes vendues au marché, les humiliations aussi de différents peuples et de plusieurs nations après l'échec de l'Émancipation, ne peut s'empêcher d'exprimer avec son geste assassin, lucide et fou à la fois, la frustration de tous ces humiliés[117].

Conclusion

Les plus hautes qualités de l'écriture de Boubacar Boris Diop s'avèrent condensées dans leur quintessence en la forme brève de ce récit. Pour mieux mettre en relief la difficulté de la prise de parole du héros, l'auteur élabore une structure complexe et met en place cette originale pluralité d'écritures, à laquelle il a désormais habitué son lecteur[118] : le monologue intérieur, la narration à la première et à la troisième personne, le dialogue, le discours rapporté. Mais l'esprit de ce gardien opprimé et rivé à sa solitude, dominé souvent par la peur et l'angoisse, se révèle assez instable et enclin à la suggestion, à cause de son manque de repos et de sommeil. Réverbération de ses troubles émotifs ou entité légendaire énigmatique, la femme-oiseau, avec sa prise de parole, offre un point de vue ultérieur par rapport à la focalisation interne obligée du monologue intérieur, et avec sa présence diégétique incertaine, décrète un mélange singulier entre le réalisme et le merveilleux. Chez Boubacar Boris Diop, la littérature se fait ainsi visionnaire et arrive à opérer une transfiguration du réel, pour essayer de résoudre des problèmes effectifs : l'écrivain demeure convaincu du fait que les mots peuvent remuer l'être humain, que la fiction a le pouvoir de changer la société et s'avère surtout efficace dans la lutte contre l'oubli. C'est dans l'impératif éthique de la mémoire que s'inscrit le douloureux questionnement culturel et identitaire de « Diallo », cette « quête inévitable […]

[117] Dans *C* et *J*, « Diallo » impute ouvertement la faute à la femme-oiseau : à sa conscience : « C'était toi. Tu as semé la graine de la révolte dans mon cœur ». *C*, p.169 ; *J*, p.144.

[118] NISSIM, Liana. « Fer de lance [*Les Tambours de la mémoire*] ». in *Plaisance*. n°14, 2008, pp. 144-156, p. 150.

infinie du héros chez le peuple africain »[119]. Par le biais du monologue intérieur, Boubacar Boris Diop invite le lecteur à une attitude d'écoute de la voix du gardien et aussi de celle de la femme-oiseau. Leur dialogue qui retarde le plus possible l'évocation de la scène cruciale, à savoir la scène du crime, montre que la vérité se dévoile petit à petit, qu'elle nécessite de l'humilité et du courage à la fois de se mettre en discussion, mais amène enfin à cette paix, que seul consent la conscience assumée en pleine tranquillité et sérénité : « Je me sentais aussi léger qu'un oiseau » dit « Diallo » dans sa cellule.

Avec sa prise de parole, « Diallo », livre au lecteur son témoignage, l'invite à partager son histoire, celle d'une conscience qui se cherche, même et surtout dans la compréhension de ses actes irréfléchis [120]. En refusant tout manichéisme[121], Boubacar Boris Diop donne une voix même aux personnages les plus problématiques à saisir, à ceux « qui peut-être ne se compren[nent] pas eux-mêmes »[122], comme « Diallo » , victime et assassin à la fois.

Tout en restant confiné à son rôle et à sa fonction de surveillant, tout en demeurant dans l'anonymat (son nom et son prénom ne sont jamais énoncés), « Diallo » devient

---

[119] BOUKA Yolande et THOMPSON Chantal. « Interview with Boubacar Boris Diop », cit.

[120] Liana Nissim ajoute : « en infusant dans la réalité historique de vastes pans totalement fictifs, l'écriture romanesque parvient à transformer des faits, des situations, des pays particuliers en données symboliques de la condition humaine universelle » ; NISSIM, Liana. « "Ne pas écrire couché" : Boubacar Boris Diop, l'écrivain de l'avenir », cit., p.198.

[121] Liana Nissim explique: « l'un des plus grand mérites de Boubacar Boris Diop consiste dans la capacité de se mettre à l'écoute de toutes les voix, de pénétrer l'âme de tous ses personnages, y compris les plus négatifs, en essayant de comprendre leurs raisons profondes, sans pour autant déroger au jugement sévère de l'historien et du moraliste ; ainsi, la complexité de l'âme humaine ressort au premier plan, pour une plus grande fidélité à la vérité de chaque individu, où ne peuvent manquer ni de zones d'ombre ni de zones de lumière » ; cf. NISSIM, Liana. « "Ne pas écrire couché" : Boubacar Boris Diop, l'écrivain de l'avenir ». cit., p.198 ; «le refus de tout manichéisme, [...] constitutif de l'œuvre de Boubacar Boris Diop, est érigé à système structurant d'un roman [*Kaveena*] qui devient avant tout une méditation, à la fois calme et douloureuse, sur les maux d'Afrique », cf. NISSIM, Liana. « Fer de lance [*Kaveena*] ». in *Plaisance.* n°18, 2009, pp.147-167, p.167. ; cf. aussi SOB, Jean. *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, cit., p.61.

[122] DIOP, Boubacar Boris. *Le Temps de Tamango*, cit., p.51.

tout de même un véritable personnage, mais aussi et surtout le représentant exemplaire de tout homme opprimé, méprisé, méconnu.

Bibliographie des ouvrages cités
Œuvres de Boubacar Boris Diop

DIOP, Boubacar Boris. *Le Temps de Tamango* [L'Harmattan 1981]. Paris : Le serpent à plumes, 2002
DIOP, Boubacar Boris. *Les Tambours de la mémoire*, Paris : L'Harmattan, 1990
DIOP, Boubacar Boris. *Les traces de la meute.* Paris : L'Harmattan, 1993
DIOP, Boubacar Boris. *Le Cavalier et son ombre*. Paris : Stock, 1997
DIOP, Boubacar Boris. *Conversations avec un oiseau de nuit*. *in Archipel de fictions. Les chaînes de l'esclavage*. Paris : Florent-Massot, 1998
DIOP, Boubacar Boris. *Jour de marché à Danki*. *in Air France Magazine*, 1998
DIOP, Boubacar Boris. *Murambi. Le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000
DIOP, Boubacar Boris. *Mongo Beti et nous*. *in L'Afrique au-delà du miroir*. Paris : Philippe Rey, 2007, pp.173-180
DIOP, Boubacar Boris. *Les petits de la guenon.* Paris: Philippe Rey, 2009
DIOP, Boubacar Boris. *La Nuit de l'Imoko*. LE BRIS, Michel (dir.). *Étonnants Voyageurs. Nouvelles voix d'Afrique.* Paris : Hoëbeke, 2002 ; in AA. VV. *Nouvelles du Sénégal*. Paris : Magellan et C.ie, 2010
DIOP, Boubacar Boris. *Diallo, l'homme sans nom*, in *La nuit de l'Imoko*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2013

Études critiques sur Boubacar Boris Diop – interview

ANNEQUIN, Jacques. compte rendu au volume *Les chaînes de l'esclavage, Archipel de fictions*. *in Dialogues d'histoire ancienne*, vol.24, n°2, 1998, pp.284-285
BOUKA Yolande et THOMPSON Chantal. « Interview with Boubacar Boris Diop ». *in Lingua Romana*, vol.2, fall 2003, http://linguaromana.byu.edu/diop.html
DIA, Hamidou. « Boubacar Boris Diop : le mendiant du souvenir. Parcours subjectif des *Tambours de la Mémoire* ». *in Éthiopiques*, n°52, 1er semestre 1989, vol. 6, n. 1, http://etiopiques.refer.sn

GARCÍA LOPEZ, Rosario. « Sobre didáctica de la traducción ». *in Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 49, n°2, 2004, pp.432-446 ; http://id.erudit.org/iderudit/009368ar.

GHERMANN, Susanne. « Face à la meute – Narration et folie dans les romans de Boubacar Boris Diop ». *in Présence Francophone*, n°63, 2004, pp. 145-159

GUEYE, Papa. « L'histoire comme fiction et la fiction comme histoire : récit contestataire et contestation du récit dans les romans de Boubacar Boris Diop ». *in* GODIN, Jean-Cléo (dir.). *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque ?*. Montréal : Presses Universitaires de Montréal, 2001, pp.242-253, p.245

MODENESI, Marco. « *La nuit de l'Imoko*. Quand les chimères s'effondrent ». in NISSIM, Liana. (dir). « Boubacar Boris Diop », *Interculturel francophonies*, n°18, nov. - déc. 2010, pp.323-340

NISSIM, Liana. « Fer de lance [*Le temps de Tamango*] ». *in Plaisance*, n°13, 2008, pp.137-148

NISSIM, Liana. « Fer de lance [*Les Tambours de la mémoire*] ». *in Plaisance*. n°14, 2008, pp. 144-156

NISSIM, Liana. « Fer de lance [*Le Cavalier et son ombre*] ». *in Plaisance*, n°16, 2009, pp.177-186

NISSIM, Liana. - « "Ne pas écrire couché" : Boubacar Boris Diop, l'écrivain de l'avenir ». in *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Others Modernities*, n°2, 2009, pp.196-206

NISSIM, Liana. « Fer de lance [*Kaveena*] ». *in Plaisance.* n°18, 2009, pp.14-167, p.167.

NISSIM, Liana. « Vivre et écrire dans l'odeur de la mort (*L'Afrique au-delà du miroir* et *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop ». in *Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Others Modernities*, n°4, 2010, pp.200-216

NISSIM, Liana. « Il teatro nel romanzo : il caso di Boubacar Boris Diop ». in BOSISIO, Paolo (dir.). *Studi sul teatro in Europa in onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*. Roma : Bulzoni, 2010, pp.485-497

NISSIM, Liana. « Réécrire le Mythe, vivre dans le Mythe (*Les Tambours de la mémoire* de Boubacar Boris Diop) ». in MARCHETTI, Marilia, SCELFO, Maria

Luisa, RIZZO, Cettina, CUTULI, Sebastiana. *Questions et suggestions. Miscellanea di studi in onore di Maria Teresa Puleio*. Catania : c.u.e.c.m., 2013, pp.225-239
PARABOSCHI, Francesca. « Folies d'ici et d'ailleurs (*Les Tambours de la Mémoire* ; *Le Cavalier et son ombre*) ». *in* DIAGNE, Soulaymane Bachir (dir.). Actes du colloque international *Des Mondes et des Langues. L'écriture de Boubacar Boris Diop*, 5-6 mai 2011, Northwestern University of Chicago, en cours de publication chez Présence Africaine.
SOB, Jean. *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*. Irvy-sur-Seine : Éditions A3, 2007

Autres ouvrages cités

KASTELOOT Lilyan, DIENG Bassirou. *Du Tieddo au Talibé, contes et mythes wolof* II. Paris : Présence Africaine, 1989
KESTELOOT, Lilyan. *Contes, fables et récits du Sénégal.* Paris : Karthala, 2006
LAFAGE, Susanne (dir.). voix « Benténier ». *in Le français en Afrique*, numéro spécial : « Premier inventaire des particularité lexicales du français en Haute-Volta », n°6, 1985-1986, p.12 ; http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/6/6.html