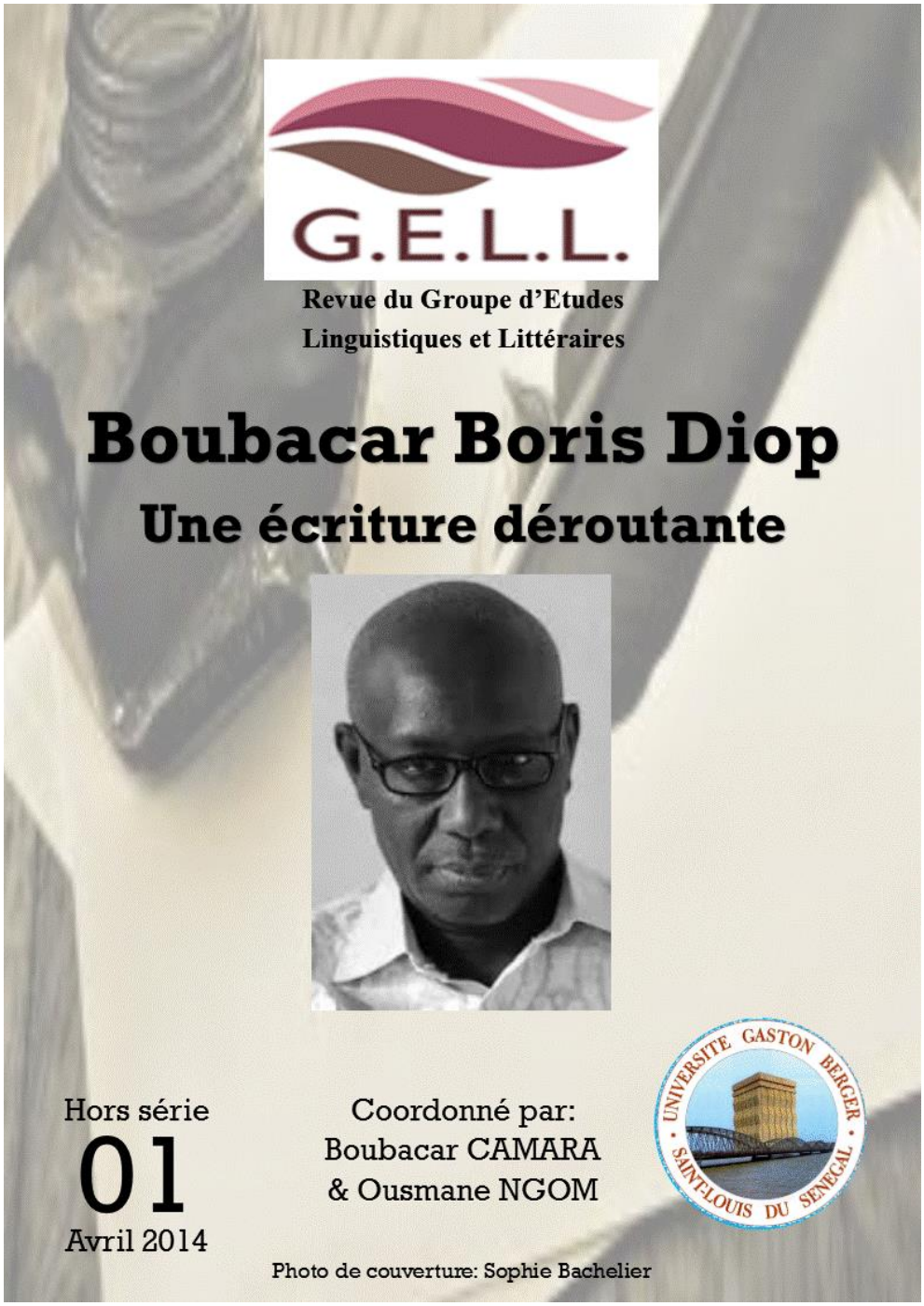
G.E.L.L.
Revue du Groupe d'Etudes
Linguistiques et Littéraires
Boubacar Boris Diop
Une écriture déroutante
Hors série
01
Avril 2014
Coordonné par:
Boubacar CAMARA
& Ousmane NGOM
UNIVERSITE GASTON BERGER
SAINT-LOUIS DU SENEGAL
Photo de couverture: Sophie Bachelier

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

Boubacar Boris Diop : l'écrivain et ses ombres

Interview réalisée par Boubacar CAMARA et Ousmane NGOM

de l'Université Gaston Berger de Saint-Louis

O. Ngom : *Boubacar Boris Diop, vous êtes l'un des écrivains et penseurs africains contemporains les plus célébrés et pourtant on sait peu de chose sur votre biographie. Que pouvez-vous nous dire sur votre enfance et votre parcours qui puisse éclairer votre carrière littéraire ?*

B. B. Diop : La meilleure façon de répondre à cette question, c'est de vous annoncer la parution prochaine, le 9 janvier très exactement, de *La Gloire des imposteurs.* C'est un livre d'un genre assez particulier puisqu'il est constitué de lettres que nous avons échangées, Aminata Dramane Traoré (la sociologue malienne, femme politique et intellectuelle connue) et moi-même sur les mille journées un peu folles, voire énigmatiques, que nous venons de vivre : le « Printemps arabe », l'exécution de Oussama Ben Laden, la déstabilisation programmée de la Libye par l'OTAN et, bien évidemment, l'opération Serval au Mali. Dans quelques jours, cet ouvrage à quatre mains sera, comme on dit, mon actualité. Il va s'ajouter à une longue liste de livres dont le plus ancien est un roman intitulé *La Cloison,* que j'ai écrit à l'âge de 15 ans. J'étais alors au Lycée Vanvo, actuel Lamine Gueye ; bien que le Sénégal fût déjà indépendant, presque tous nos profs étaient français et c'était pareil pour le proviseur, un certain monsieur Bour, le censeur et les surveillants. Ce n'est pas tout : nous les jeunes Sénégalais, on était une minorité, rarement plus d'une dizaine dans une classe de trente ou quarante. Certains de ces profs Toubabs étaient franchement racistes et le pire de tous, toutefois plus paternaliste que méchant, se nommait Luc Nègre ! Je lisais déjà beaucoup et je m'imaginais naïvement que le meilleur moyen de régler les problèmes sociaux, c'est de les dénoncer dans des romans. Puisque le racisme m'était insupportable, je me suis mis à écrire en secret *La cloison.* J'étais réellement convaincu d'être en train de porter, avec mes seuls mots, des coups mortels à mes professeurs racistes. J'avais parfois l'impression d'entendre leurs supplications, les pauvres, et au lieu d'avoir pitié d'eux, je ricanais en douce, avec l'air de dire : « Vous n'avez encore rien vu, je garde en réserve des phrases plus virulentes ! » Je me suis ensuite rendu à la poste de la Medina pour envoyer le

manuscrit, environ deux cent cinquante pages d'une écriture enfantine bien appliquée, à « Présence Africaine » à Paris. Le directeur littéraire, un certain Jacques Howlett, m'a répondu que mon roman était vraiment génial (*Rires*) mais que « Présence » ne pouvait pas le publier. Les éditeurs ont l'art de se débarrasser avec délicatesse des mauvais manuscrits et je sais bien que le mien était celui, sans doute exécrable, d'un gamin. Pourtant, le seul fait d'être allé si jeune jusqu'au bout de cette expérience d'écriture montre que j'ai très tôt cru au pouvoir des mots. D'où m'était venue cette conviction précoce ? La réponse a beaucoup à voir avec ma vie personnelle. Mon père, fonctionnaire de l'administration coloniale, qui a d'ailleurs été à un moment donné l'intendant du lycée Vanvo, avait une folle admiration pour la France. Dans notre maison du quartier de Grand-Thiès – né à Dakar, à la Médina, j'ai eu en effet une adolescence thiessoise – il y avait une très grande pièce aux murs entièrement tapissés de livres. Et moi qui étais plutôt réservé, timide, assez peu sociable en vérité, je m'y enfermais des heures durant. C'est là que j'ai en quelque sorte appris à lire. Il m'arrivait de me taper le même livre une dizaine ou même une vingtaine de fois. Quand un bouquin me plaisait, je n'arrêtais pas de plonger là-dedans ! Les personnages finissaient ainsi par faire partie de ma vie réelle et la structure du récit me révélait peu à peu tous ses mystères. Je crois bien que c'est cela qui a fait de moi le type de romancier que je suis. Aujourd'hui encore, soit dit au passage, quand un jeune homme me dit qu'il veut devenir écrivain, je lui conseille d'en faire autant, de relire autant de fois qu'il en a envie les livres qu'il aime. Mais j'ajoute toujours : « Il faut aussi que tu aies le courage de jeter à la poubelle le roman qui t'ennuie. Même si le monde entier affirme que c'est un chef-d'œuvre et que, toi, tu le détestes, eh bien, ose être le seul sur cette terre à le détester, assume ce désamour et ne le lis même pas jusqu'au bout ! » L'expérience de la bibliothèque paternelle n'a cependant été qu'un moment, et peut-être pas le plus important, de ma formation littéraire. Ce qui a le plus compté pour moi, ça a été les contes nocturnes de ma mère. J'étais très impressionné par le fait que juste avec des mots elle arrivait à nous faire éprouver, nous ses petits auditeurs, toute la gamme des sentiments humains : la peur, la jalousie, la colère, la compassion, la haine etc. Et j'imagine que c'est de là que vient la fascination, si souvent relevée dans mes romans, pour le fantastique, pour les êtres surnaturels mais aussi ma réticence profonde à dissocier le réel de l'imaginaire.

Quant à ma vie elle-même, je n'aime pas en parler. Je vais pourtant insister sur un détail biographique dont je n'ai perçu l'impact sur mes textes que bien plus tard : je suis, parmi les intellectuels de ma génération, l'un des très rares à n'avoir pas fait ses études supérieures en France. On m'a proposé une bourse pour l'université de Lille après le Bac mais j'ai décliné l'offre, non pas parce que j'étais un vaillant patriote en culottes courtes, un nationaliste haïssant déjà nos anciens colonisateurs mais plus modestement parce qu'il me fallait aider à vivre mes frères et sœurs ainsi que ma mère. Je suis donc resté au Sénégal pour y étudier d'abord la littérature, ensuite la philosophie et plus tard le journalisme à l'université de Dakar. Le destin d'un être humain, ça tient souvent à rien. J'ai rencontré il y a quelques années à Lille un condisciple avec qui j'étais supposé aller étudier dans cette ville du nord de la France… Inutile de dire que nous sommes devenus des êtres très différents ! Au fond, ce que nous appelons notre destinée, c'est bien souvent une simple affaire d'itinéraire. On est à la croisée des chemins, les circonstances nous imposent telle trajectoire plutôt que telle autre et cela change tout…

O. Ngom : *Pourquoi avez-vous décidé d'arrêter d'enseigner pour aller apprendre le journalisme au CESTI ?*

B. B. Diop : Pour être franc, je n'avais envie d'être ni enseignant ni journaliste. Il est assez rare que l'on sache dès son enfance ce que l'on veut faire de sa vie mais pour moi il n'y a jamais eu l'ombre d'un doute : je voulais devenir écrivain. Et toutes mes activités ultérieures ont été des solutions d'attente, pour gagner ma vie, tant bien que mal, avant de faire la seule chose qui ait jamais compté à mes yeux : écrire des romans. Je dois ajouter que j'ai très vite identifié mon principal défaut, qui était de faire du style, sans trop me soucier du contenu, ce qui se traduisait par des textes assez creux, d'un lyrisme mal maîtrisé. Si j'en étais ainsi arrivé à accorder plus d'importance à la manière qu'au fond, c'est parce que, pour une raison que j'ignore, la période romantique était de loin la plus représentée dans la bibliothèque paternelle. Lamartine, Hugo, Musset et Vigny étaient dans tous les coins et à force de les fréquenter je suis devenu leur otage intellectuel, j'ai cru que bien écrire, c'était de sacrifier aux grandes envolées lyriques, quitte à flirter souvent avec le ridicule. Le journalisme, tel qu'il m'a été enseigné au CESTI, c'était finalement un efficace moyen de se guérir d'un tel travers. Écrire un article de presse, c'est enlever du texte,

pas en rajouter à loisir, c'est savoir être bref et pourtant exhaustif. On acquiert à cette école-là, celle de la densité du propos, une certaine nervosité dans l'écriture. A tout cela s'ajoute le fait qu'une salle de rédaction, ça vous en fait mieux connaître votre société. Par la force des choses, les journaux ne publient qu'une infime partie de ce qu'ils savent et vous en apprenez beaucoup, grâce à vos sources de journaliste, sur les ressorts secrets de la communauté. Vous savez, le matin vous avez une discussion privée avec un ministre qui traite le président de sombre crétin puis le soir vous l'entendez déclarer à la télé que ce même président est une chance historique non seulement pour le Sénégal mais pour l'humanité entière ! Quoi de plus intéressant pour un romancier ? Pour moi, ce sont des moments privilégiés de la comédie humaine. C'est pourquoi chaque fois qu'on m'a demandé à l'époque – ayant déjà publié *Le Temps de Tamango*, j'étais un peu connu – ce que je pouvais bien faire au CESTI, j'ai répondu que j'y apprenais surtout à lire le journal, c'est-à-dire à le lire entre les lignes. Mais ce qui a vraiment changé mon écriture, c'est moins le journalisme que l'expérience rwandaise.

O. Ngom : *Nous savons que vous êtes parmi les écrivains qui ont fait partie du projet de Fest'Africa « Rwanda: écrire par devoir de mémoire ». Comment avez-vous vécu l'expérience ; et comment cela a-t-il changé votre être social et littéraire ?*

B. B. Diop : Écoutez, je n'hésite jamais à dire, même si cela peut paraître emphatique, que pour moi il y a la vie avant et la vie après le Rwanda. Le 6 août 98, c'est à reculons que j'entre dans cette histoire et même dans l'avion d'Ethiopian Airlines qui me mène à Kigali, je continue à me poser toutes sortes de questions sur la validité d'une démarche que je ne suis pas loin de juger vaine et peut-être même complètement absurde. Pour résumer cet état d'esprit, je dirai que selon moi il valait mieux, au Rwanda, laisser les morts enterrer les morts, puisque les Hutu et les Tutsi, deux ethnies ayant chacune sa langue et ses Dieux, s'y entre-tuaient depuis la nuit des temps. Bref, ce n'était pas à moi de mettre de l'ordre dans une Afrique condamnée à de sanglants affrontements tribaux. Bien sûr, comme toujours en pareil cas, je rusais avec moi-même, je n'osais pas formuler, même dans le secret de ma conscience, des sentiments qui me faisaient honte. J'arrive dans ce pays inconnu et là, ce qui m'aide le plus à comprendre la situation, eh bien, c'est une grande capacité d'écoute que je dois à ma formation de journaliste. J'ai très rapidement pris la mesure de mon ignorance et de l'horreur du génocide. Au moins un million de Tutsi tués

pendant trois mois, ça veut dire plus de 10.000 nouveaux cadavres chaque jour pendant 100 jours et sans un jour d'interruption. Quel esprit humain peut de nos jours supporter l'idée d'une répétition quotidienne des attentats du 11 septembre pendant près d'une année entière ? Cela s'est produit au Rwanda, sur le sol africain, et moi qui me voulais un intellectuel engagé je n'ai même pas été au courant. Cela m'a causé un choc très violent et c'est en ce sens que, même à un niveau purement personnel, le génocide des Tutsi du Rwanda est un événement fondateur. Que peut bien valoir une réflexion vidée, pour ainsi dire, d'un million de morts en plein vingtième siècle ? Aujourd'hui encore, je n'arrête pas de me demander ce qui nous arrive, comment il se fait qu'une telle tragédie soit mieux comprise en Occident qu'en Afrique. Voilà pourquoi j'ai été saisi comme par une frénésie de lecture à propos Rwanda. Je voulais tout savoir, tout comprendre. Et bien sûr je ne tarde pas à découvrir que cette histoire est aussi la mienne, que le Rwanda est un miroir qui me renvoie à l'opinion des autres sur moi. Lorsque François Mitterrand dit à ses conseillers qui s'inquiétaient du rôle de la France, que « dans ces pays-là un génocide n'est pas trop important », chacun de nous devrait recevoir ce crachat en pleine gueule au lieu de faire semblant de n'avoir rien entendu. Et quand Charles Pasqua déclare calmement en fin juin 1994 dans un journal télévisé français que « le caractère horrible de ce qui se passe au Rwanda n'a pas la même valeur pour eux [les Africains] et pour nous », nous ne pouvons juste pas faire comme si rien n'a été dit ce soir-là. Au fond, les autres ne se donnent même plus la peine de nous cacher leur mépris, c'est nous qui ne voulons pas affronter l'amère réalité. Le Rwanda est un révélateur du fait impérial dans toute sa brutalité. Il y a aujourd'hui encore, presque vingt après, une vive controverse sur le rôle de l'État français. Au début nombre de mes interlocuteurs, dans l'Hexagone ou ailleurs, avaient du mal à comprendre les accusations contre la France. Mais face à l'avalanche de preuves, les plus ardents défenseurs de « la patrie des droits de l'homme » ont dû faire profil bas. Que peut-on bien répondre à un historien qui vous dit, documents à l'appui, que le « Gouvernement intérimaire », maître d'œuvre du génocide, a été constitué entre le 6 et le 9 avril, dans les locaux de l'ambassade de France à Kigali ? Ça paraît complètement insensé et pourtant ce n'est presque rien quand on prend la peine de lire attentivement, sans passion, les travaux sur le sujet. L'ouvrage de 1500 pages de Jacques Morel, *La France au cœur du génocide des Tutsi,* gratuitement disponible en ligne, est une mine de renseignements qui font souvent froid dans le dos. Au

Rwanda, la France a été perdue par ses mauvaises habitudes en Afrique. Avait-elle sous-estimé le niveau d'organisation et la détermination de ses protégés, les génocidaires ? C'est la seule excuse qu'on pourrait éventuellement trouver à Paris. Mais la logique qui a fonctionné pendant le génocide, ça a été la logique du parrainage, au sens mafieux du terme, logique du reste inhérente à la Françafrique. Cela signifie, grosso modo, qu'en aucun cas la capacité de protection de la France ne doit être mise en doute par ses potentiels bénéficiaires, les États-clients du pré carré africain. Il était donc hors de question de laisser une guérilla anglophone, venue d'Ouganda, imposer sa loi au Rwanda francophone de Juvénal Habyarimana.

O. Ngom : *Oui justement, la Françafrique c'est un peu comme votre cheval de bataille. Mais que reprochez-vous exactement à cette Françafrique ?*

B. B. Diop : Écoutez c'est très simple, je me dis parfois que l'Angleterre, le Portugal et la Belgique doivent envier la France qui a seulement fait semblant de décoloniser et pour qui ça marche très bien. Comme l'a dit Edgar Faure, les indépendances c'était une ruse, une façon de « partir d'Afrique pour mieux y rester ». Et plus que tous les ouvrages marxistes lus dans ma jeunesse, le Rwanda me permet de remonter, très concrètement, aux origines du phénomène. De Gaulle a eu la lucidité de comprendre qu'il fallait anticiper les événements pour ne pas avoir à les subir. Vous voulez l'indépendance ? D'accord, prenez-la mais restons des amis, nous allons guider vos premiers pas sur le difficile chemin de la liberté. C'est du baratin mais ça marche du tonnerre. Et le nouvel État a un hymne national, son palais présidentiel et tous les attributs d'une souveraineté purement imaginaire. Dans la pratique, le pays est pris en charge par ceux que Cheikh Anta Diop appelait le « gouvernement parallèle des assistants techniques », tous français, bien entendu. Le pillage économique se poursuit de plus belle – uranium du Niger, pétrole du Gabon et du Congo-Brazzaville, bois du Cameroun – et, chose capitale, tous ces pays votent à l'Onu selon les consignes de la France. Cela lui permet de tenir son rang sur la scène internationale et même d'avoir un siège permanent au Conseil de Sécurité. Certains leaders africains ont essayé de refuser ce marché de dupes mais on le leur a fait payer très cher. Ça a été le cas de Sékou Touré, comme on le voit très bien dans le documentaire de Nicolas Benquet sur la Françafrique et, avant lui, des révolutionnaires de l'Union des Populations du Cameroun. Je pourrais citer Felix Moumié mais aussi Ruben Um Nyobe, immortalisé par Mongo Béti ou alors Thomas

Sankara au Burkina. La Françafrique, c'est la raison du plus fort car on sait bien que presque tous les putschs militaires dans les ex -colonies françaises ont été concoctés à Paris par le trop fameux Jacques Foccart.[2]

O. Ngom : *Mais alors comment jugez-vous les déclarations de François Hollande, disant que la Françafrique est finie ? Et avant lui je pense que Sarkozy avait fait la même déclaration ?*

B. B. Diop : Je dis souvent que la Françafrique est un serpent à deux têtes, l'une à Paris, l'autre dans chacune de nos différentes capitales. Et comme ce reptile, elle mue périodiquement. Ici au Sénégal, Wade a essayé de sortir du tête-à-tête avec la France mais il l'a fait de manière brouillonne, non pas sur une base de principe mais en jouant au plus malin et au final son équipée à Benghazi sous escorte militaire française lui a été fatale. Vous vous souvenez sûrement des démêlés de Voltaire avec le Roi de Prusse : on presse l'orange et on jette l'écorce. Macky Sall, que ces gens ont aidé à se débarrasser de Wade, a retenu la leçon, il se montre beaucoup plus coulant et les compagnies françaises, grandes ou petites, ont repris chez nous du poil de la bête. Et comme chacun sait, ce système de domination a un versant culturel, qui se nomme la francophonie, un formidable moyen de contrôle des élites intellectuelles. Mais si chaque nouveau locataire de l'Élysée jure d'en finir avec la Françafrique, c'est que Paris commence à avoir honte de ce machin archaïque et foncièrement immoral. Immoral mais très avantageux pour la France qui n'a nullement l'intention d'y mettre un terme, surtout en ces temps de vaches maigres. Il va de soi que la fin de la Françafrique, c'est à nous de l'imposer à la France, elle ne nous fera jamais cadeau de notre propre liberté.

O. Ngom : *Nous voyons la récurrence de certains thèmes aussi bien dans votre écriture romanesque que dans les essais. Est-ce pour vous une manière de multiplier les chances d'être lu à la fois par les littéraires et par ceux qui aiment la politique ? Quel est l'objectif recherché ?*

B. B. Diop : J'ai envie de dire comme Kundera que je ne suis pas un écrivain mais plutôt un simple romancier. Il y a une certaine coquetterie dans cette boutade qui n'est pourtant pas dénuée de sens. J'ai toujours été frappé par une sorte de prédisposition, finalement assez mystérieuse, de chaque auteur pour tel ou tel genre littéraire. Imagine-t-on, par exemple, des romans écrits par Senghor et Césaire ? On

peut faire le constat inverse à propos de Sembène et Beti très peu attirés par la poésie. Moi, je suis un romancier, même si les circonstances ont fait de moi un essayiste. C'est le génocide des Tutsi du Rwanda qui m'a en quelque sorte propulsé dans l'espace public. À partir de *Murambi, le livre des ossements*, j'ai été si souvent interpellé par la critique et le grand public qu'il m'a fallu au fil des ans affiner et approfondir ma réflexion sur des questions essentiellement politiques. Stephen Smith publie-t-il *Négrologie*, son ouvrage clairement raciste ? J'y réagis avec Odile Tobner et François-Xavier Verschave par *Négrophobie*. Ces textes de réflexion ne sont pas nés sous la contrainte, je ne regrette pas de les avoir écrits, loin de là. Mais le fait est qu'ils m'éloignent de la fiction et cela me pose parfois problème. J'ai comme la nostalgie d'une période de ma vie où je pouvais m'asseoir de bon matin à ma table de travail et commencer à écrire sans même savoir quoi. Faire de la fiction, opposer le réel et l'imaginaire, c'est à la fois plus excitant et plus confortable, vous jouissez d'une grande liberté. L'essai exige de l'auteur une certaine précision, il situe son propos dans l'ordre du vrai et du faux.

O. Ngom : *Nous notons aussi dans vos romans et dans vos essais que ce n'est pas le Sénégal mais l'Afrique dans sa globalité qui vous intéresse. Pourquoi donnez-vous autant de place à l'Afrique dans vos écrits ?*

B. B. Diop : J'ai été influencé par Cheikh Anta Diop. Certains de ses disciples lui ont causé du tort en réduisant son apport intellectuel à ses travaux sur l'Egypte ancienne. Je ne sous-estime pas ses vues sur les origines négro-africaines de la civilisation égyptienne, bien au contraire. Voilà soixante ans que personne n'a réussi à les réfuter sérieusement et quand en 1974 Cheikh Anta Diop et Obenga ont invité leurs contradicteurs au Caire pour une franche explication scientifique, la déroute de ces derniers a été quasi totale. Son autre grande idée, à savoir que l'Afrique est le berceau de l'humanité, longtemps contestée, n'est même plus en discussion aujourd'hui. Mais même si Cheikh Anta Diop n'avait jamais écrit une ligne sur l'Égypte ou sur les origines de l'espèce humaine, il ne serait pas moins important à mes yeux. Au-delà de son intégrité personnelle, qui faisait de lui un modèle absolu, son travail sur les langues et sur la question du panafricanisme auraient suffi à le rendre incontournable. Il a toujours considéré que la reconquête de soi, la reprise de l'initiative historique, c'est fondamental pour notre continent qu'il invitait à

« basculer sur la pente de son destin fédéral » ne serait-ce, ajoutait-il, que « par égoïsme lucide ». Il est normal que mes textes soient marqués par cette pensée même si je me méfie de la tendance à considérer l'Afrique comme un seul pays.

B. Camara : *Je vois que vous êtes très engagé. Pour vous la littérature c'est aussi une manière de faire de la politique. Mais ne rencontrez-vous pas des difficultés liées à votre engagement ?*

B. B. Diop :

Je prends souvent position, très durement, sur des questions politiques sensibles et il est normal que ceux que j'attaque s'intéressent à ma modeste personne. Il n'y a rien de nouveau sous le soleil, c'est ainsi que marche le monde depuis la nuit des temps. Vous comprendrez qu'il me soit difficile de m'étendre sur un tel sujet.

O Ngom : *J'ai remarqué que dans vos romans il y a beaucoup de violence, d'effusion de sang. Qu'est-ce qui explique cela ? Est-ce par réalisme littéraire ou bien par pur fantasme, en tout cas quel est votre rapport avec le réel ?*

B. B. Diop : C'est une observation importante. Paradoxalement, il y a moins de violence dans *Murambi* que dans mes autres livres. *Kaveena* est mon roman le plus cruel, le seul qui m'ait d'ailleurs valu une lettre d'insultes d'une lectrice outrée. En fait, *Kaveena*, où l'espace de la narration évoque un charnier, ça a été une façon de revenir sur le Rwanda sans utiliser une seule fois le mot « génocide » mais en laissant de côté la pudeur que je m'étais imposée dans *Murambi*. Pour dire la vérité, ce n'est qu'une hypothèse, la mienne, qui n'est pas plus valide que celle du lecteur. Les critiques ont tendance à croire que le romancier exerce un contrôle absolu sur son texte et sur ses personnages. C'est la source de tous les malentendus entre eux et nous. Les mécanismes de l'écriture ne sont jamais tout à fait conscients, le récit arrive par derrière, la marge de manœuvre des personnages est plus importante qu'on ne l'imagine et si vous voulez que votre machine narrative fonctionne, vous n'avez d'autre choix que d'écrire sous la dictée de vos créatures. C'est que, dans un sens, ces êtres de papier ont un sens particulièrement aigu du réel et si vous écrivez par exemple sur l'Afrique où l'histoire est si violente, ils savent vous rabattre vers ses tragédies. Pour *Murambi,* cela allait de soi et il m'a fallu veiller à ne pas en rajouter dans la cruauté pour rester crédible. Si j'avais raconté les horreurs vues et entendues

au Rwanda, personne ne m'aurait pris au sérieux. Les lecteurs auraient probablement vanté ma créativité en se disant avec soulagement que le génocide des Tutsi n'a pas eu lieu tel que décrit par les victimes et les témoins, qu'il a été une invention. Nous préfèrerions tous vivre dans un monde moins moche et souvent nous refusons de regarder la réalité en face. Yolande Mukagasana, rescapée rwandaise, appelle cela la « peur de savoir » et le romancier ne doit pas se faire le complice involontaire de ces stratégies d'évitement.

O. Ngom : *Je continuerai sur la même lancée en disant que le sadisme de vos personnages est doublé par la cruauté de vos narrateurs qui aiment torturer le lecteur parce qu'ils confectionnent des structures tellement complexes que parfois le lecteur ne s'y retrouve pas. Il y a même un ou deux narrateurs qui, à la fin du récit, déclarent qu'ils ont menti. Dans* Kaveena, *par exemple, Mumbi déclare que le défunt président, dont la narration constitue le socle du récit, est un fieffé menteur qui, même mort, n'arrête pas de mentir. Ce qui fait que l'autre narrateur, le colonel Asante, se demande s'il ne faut pas reprendre tout le récit. Et s'il fallait reprendre tout le récit, par où faudrait-il commencer et de quel récit s'agit-il d'ailleurs ? J'aime bien ce dénouement, votre meilleur excipit je suppose, mais en même temps…*

B. B. Diop : En tant qu'écrivain, je ne suis pas très à l'aise avec les personnages angéliques, je ne sais pas les rendre vrais et consistants. J'ai par exemple commencé un roman sur le capitaine Mbaye Diagne, qui a eu un comportement si exemplaire pendant le génocide des Tutsi du Rwanda. J'avais réussi à collecter un matériau formidable sur son histoire mais le texte calait tout le temps, il sonnait faux. Dans un sens, Mbaye Diagne m'en paraissait l'horizon indépassable et j'étais si écrasé par sa forte personnalité que je ne me sentais pas le droit de le transformer en vulgaire personnage de roman. En fin de compte, le livre sera une modeste biographie, très dépouillée et factuelle, j'ai renoncé à faire de *Mort d'un Juste* une fiction. J'ai depuis toujours l'impression de donner le meilleur de moi-même avec des gens comme Asante Kroma, Castaneda ou Nikiema. Ce sont des êtres cyniques et troubles et c'est peut-être cela qui les rend si précieux pour un romancier soucieux de donner à voir la complexité du cœur humain. Je suppose que cela tient en partie à ma formation littéraire. Je me suis entiché de la prose sartrienne autour de ma vingtième année et Camus a également beaucoup compté pour moi. Roquentin et Meursault ont

longtemps été mes idoles littéraires et je dois mon nom de plume à Boris Serguine, un jeune anarchiste crépusculaire et tourmenté, omniprésent dans *Les Chemins de la liberté.* Adolescent, j'en parlais si souvent à mes amis qu'ils m'ont surnommé Boris par dérision. A ces références sont venues s'ajouter plus tard quelques auteurs du « Nouveau roman » et, de manière plus décisive Kane, Ngugi, Sembene, Beti, Armah, Achebe, Steinbeck et les romanciers latino-américains. De telles lectures m'ont assez logiquement incliné à considérer l'écriture comme une activité ludique. Dans *Le Cavalier et son ombre* comme dans *Kaveena* tout le monde ment et Fadel, le héros des *Tambours de la mémoire,* pousse le délire jusqu'à ses conséquences extrêmes car il prétend se souvenir d'événements qu'il n'a même pas vécus. Jusqu'à *Murambi, le livre des ossements,* il s'est agi pour moi de tutoyer un lointain lecteur inconnu, de chercher à l'égarer dans les labyrinthes du récit. En outre, j'ai toujours été persuadé que même chez les gens les plus normaux il n'y a aucun rapport entre le monde réel et la perception qu'ils en ont. Je fais donc de mon mieux pour restituer cette réalité mentale, dire cet écart qui signifie que, au fond nous sommes tous des fous au sens strict du terme. Voilà pourquoi *Doomi Golo* est le plus tordu et complexe de tous mes romans. Je me suis très vite rendu compte en le traduisant qu'il fallait en alléger la structure et au final cette version française est beaucoup plus accessible que l'originale. Il faut dire que le Rwanda m'avait guéri de ce goût pour l'expérimentation esthétique que je n'ai pu retrouver qu'en écrivant en wolof.

O. Ngom : *Pour rester dans le domaine du jeu littéraire, j'ai remarqué que dans vos romans il y a un archétype de personnages. On rencontre souvent le personnage du fou, l'écrivain, l'artiste. Dans chacun de vos romans figurent ces trois types de personnages, soit tous les trois en même temps, ou bien au moins un de ces personnages-là.*

B. B. Diop : Permettez-moi d'ajouter à votre liste le personnage de l'agonisant -- Paa' Mansour dans *Les Traces de la meute* ou Nikiema dans *Kaveena* -- pour rendre ma réponse plus claire. Comme chacun sait, le thème de la folie est très présent dans notre littérature. De Birago Diop à Malick Fall en passant par Cheikh Hamidou Kane, nos écrivains ont souvent repris à leur compte la formule célèbre faisant du fou « celui qui a tout perdu sauf la raison ». Elle est de Chesterton mais on la répète des milliers de fois par jour partout sur le continent africain. Dans nos cultures, le

fou commerce avec les esprits surnaturels s'il n'est un messager de l'au-delà. À vrai dire, cette façon de voir n'est pas propre à l'Afrique même si elle y a une certaine prégnance. Mais mon intérêt pour ce type de personnage est plus littéraire que sociologique. Selon moi, le roman est une expérience du dire extrême, une expérience des limites, celle des fameuses sandales d'Empédocle. Or qui peut me permettre, à moi romancier, d'échapper aux conventions qui pourraient brider mon imagination? C'est l'enfant au regard neuf, le vieillard et l'agonisant qui jugent le moment venu de solder leurs comptes et enfin le fou… Les propos d'Ali Këbóoy dans *Doomi Golo*, lui seul peut les tenir et j'avoue m'être follement amusé chaque fois que j'en ai fait mon porte-parole !

O Ngom : *J'ai vu aussi que la plupart de vos romans sont racontés à la première personne, et si ce n'est pas entièrement, au moins la première personne cohabite avec le narrateur externe mais il y a toujours ce point de vue des narrateurs intérieurs. Qu'est ce qui explique ce choix ?*

B. B. Diop : C'est un moyen comme un autre de me défaire du passé simple, difficile à manier en ce sens qu'il peut facilement rendre un texte emprunté et désuet. Je n'ai pas toujours pu l'éviter dans mon propre travail, par exemple récemment dans certaines nouvelles de *La nuit de l'Imoko* mais si je veux restituer les débats intérieurs d'un personnage, je me sens moins en danger avec la première ou même la troisième personne de l'indicatif. On est dans la fluidité de l'action en cours et cela donne un surcroît d'authenticité au récit. Si le roman est, selon la célèbre définition de Stendhal, « un miroir que l'on promène le long du chemin », il importe que l'auteur et son lecteur marchent du même pas afin que les événements se dévoilent à eux au même moment. Il n'est donc plus question de se résigner à l'omniscience d'un narrateur rapportant des faits révolus et qu'il peut en outre manipuler à sa guise.

B. Camara : *Vous avez donné quelques orientations en vous présentant comme quelqu'un qui aime jouer avec ses lecteurs. J'aimerais savoir à quels jeux vous aimez bien jouer avec votre lecteur ?*

B. B. Diop : Je dirais que ce sont les jeux de la vie. Une œuvre littéraire est toujours une confession, une façon de passer aux aveux. Ce que dit son auteur au reste de

l'humanité se veut d'une totale sincérité mais il prend en fait un malin plaisir à brouiller les pistes. Et au fond, le plaisir de lire résulte de la quasi impossibilité de démêler le vrai du faux. Cela peut donner l'impression d'un divertissement gratuit et dérisoire mais non, quand on y regarde de près, quand on évalue froidement les comportements et les croyances des êtres humains, on s'aperçoit que du berceau à la tombe leurs fantasmes les mènent par le bout du nez. C'est à peine croyable, le nombre d'êtres humains prêts à sacrifier leur vie pour des fables tout à fait étranges. Écrire, c'est chercher à dire ces mensonges sur nous-mêmes, qui ont beaucoup à voir avec notre peur de la mort.

B. Camara : *Vous jouez avec votre texte et votre texte joue avec vous (métaphore du labyrinthe). Qu'est-ce que vous cherchez à travers votre œuvre ?*

B. B. Diop : Vous savez, je croise parfois de vieux amis perdus de vue pendant des années et qui me disent gentiment : « *Je te suis comme écrivain, hein, c'est bien ce que tu fais* » Mais cette sympathique entrée en matière n'est souvent qu'une façon de m'amadouer car il n'est pas rare que la personne ajoute : « *Il m'est arrivé une chose extraordinaire, ça ferait un bon sujet de roman pour toi !* » Ou alors elle se met à me raconter le roman qu'elle compte tirer de son histoire peu banale. Et ça, ça m'impressionne toujours, que l'on sache si tôt ce que l'on veut écrire. Pour moi, le point de départ ce ne sont pas des événements vécus ou non mais une idée vague et confuse qui peut tourner dans ma tête pendant une ou deux années sans que je sache quoi en faire ! Je tâtonne beaucoup, je remplis des dizaines de pages pour en tirer un chapitre beaucoup plus court et en définitive le texte achevé a souvent peu à voir avec celui que je m'étais confusément promis d'écrire. Vous pouvez en déduire aisément que même si on me présente volontiers comme un auteur engagé, je ne peux pas prétendre changer la société avec ces textes qui me débordent de tous côtés. Il nous faut faire constamment attention au danger d'une littérature de slogans, lesquels doivent rester l'apanage des hommes politiques. Ce sont eux qui brandissent des pancartes où ils promettent des lendemains qui chantent. Nous, on a déjà un mal fou à décrire ce que voient nos yeux et nous savons bien que l'essentiel dans un texte, c'est moins l'histoire que la trace. Je suis d'accord avec ceux pour qui une nation est fondée par ses grands textes littéraires c'est-à-dire, en définitive, par les violences que de fortes individualités infligent à la langue du groupe.

B. Camara : *Vous avez dit que votre œuvre est une œuvre politique. Peut-on dire qu'elle permet à votre lecteur d'échapper, un tant soit peu, à cette toile d'araignée tissée par l'impérialisme ?*

B. B. Diop : Cela peut surprendre mais je suis beaucoup moins intéressé depuis quelques années par la littérature que par la politique internationale, sans doute parce que celle-ci implique un certain rapport à l'histoire humaine. Lorsque vous intervenez sur des événements ayant à voir avec la place de l'Afrique dans le monde contemporain, on dit : « C'est un écrivain engagé. » J'avoue cependant tiquer un peu chaque fois que l'on me définit ainsi. Et si j'ai des sentiments partagés, c'est parce que cet éloge est réducteur. On vous crédite d'une certaine générosité intellectuelle sans prendre en compte l'essentiel, qui est votre esthétique littéraire. De Gide à Césaire, tous deux féroces pourfendeurs du colonialisme, il y a eu de grands écrivains engagés mais le risque demeure réel avec une certaine conception de l'engagement de sombrer dans une littérature de slogans, au mieux dans une version relookée du fameux réalisme socialiste. En tant que romancier, je m'efforce de serrer le réel de près, d'exprimer toute sa complexité, quitte à écrire des livres difficiles d'accès pour le grand public. Je peux même parler ici de schizophrénie délibérée dans la mesure où j'ai choisi de séparer l'écrivain de l'homme public. Cela ne me gêne pas que ma fiction soit comprise par une minorité mais je tiens beaucoup à ce que mes prises de position sur des questions politiques ou de société soient sans équivoque. C'est cela qui explique la différence de tonalité entre ma création romanesque et mes essais. *La Gloire des imposteurs, L'Afrique au-delà du miroir et Négrophobie* ont été écrits, seul ou à plusieurs mains, sous la pression des circonstances. *Murambi, le livre des ossements* est, pourrait-on dire, à la croisée des chemins. C'est un roman où le souci d'informer et de convaincre est omniprésent alors que dans *Le Cavalier et son ombre* ou *Doomi Golo*, la mise en forme est souvent expérimentale.

B. Camara : *Qu'entendez-vous par «écriture expérimentale » ?*

B. B. Diop : J'ai été convaincu dès *Le temps de Tamango* que le texte de fiction ne vaut que par son potentiel ludique. Si vous écrivez des romans, vous vous rendez très vite compte, avec une sorte d'effarement, que les faits les plus insignifiants de la vie quotidienne échappent à nos capacités humaines de narration. Cela peut choquer mais il en est ainsi. Vous êtes par exemple à votre fenêtre, bien décidé à

décrire telle ou telle scène de rue et vous n'y arriverez qu'en la réinventant sans cesse. Cette quasi obligation de défigurer le réel pour lui rester fidèle fait de la littérature le lieu par excellence de toutes les libertés, de toutes les expérimentations. Le réalisme brutal et ordinaire n'étant d'aucun intérêt, on s'évertue à dessiner un labyrinthe de mots et d'images dans l'espoir que le lecteur aura du plaisir à s'y égarer. Ces jeux formels font penser, entre autres, au « Nouveau roman » et à un moment donné la critique a cherché une filiation entre les auteurs de ma génération et Robbe-Grillet, Sarraute, Claude Simon et Michel Butor. Ce rapprochement ne m'a jamais paru pertinent, je crois que nous avons été surtout influencés par le réalisme magique latino-américain. Peut-on d'ailleurs valablement parler ici d'influence ? Je suis convaincu que Sony Labou Tansi et Amos Tutuola auraient écrit exactement les mêmes livres même sans avoir lu Varga Llosas ou Octavio Paz. Nous avons le même sens du surnaturel, le même goût pour le merveilleux. Le Mexique est un des pays où je me suis le plus senti chez moi même si, soit dit en passant, il fait tout pour occulter sa mémoire africaine. Celle-ci reste pourtant assez présente, j'ai visité près de Vera Cruz une ville du nom de Mandinga et une autre appelée Mocambo... *Ils y étaient avant Colomb,* Ivan Van Sertima, disciple de Cheikh Anta Diop, fait d'ailleurs le point sur la question de même que le film documentaire *La racine oubliée*… Il n'est peut-être pas trop audacieux de suggérer que le réalisme magique est une expression de l'africanité des auteurs d'Amérique latine. J'ai rencontré il y a quelques années à Augsbourg un jeune universitaire allemand, Norbert Stamm, qui essayait de démontrer à l'aide, entre autres, d'éléments linguistiques le caractère africain et plus précisément congolais de *Cent ans de solitude.*

B. Camara : *Restons dans le même domaine et entrons dans votre imaginaire littéraire afin d'y voir ceux qui y ont laissé des traces. Pourriez-vous citer des auteurs qui ont marqué votre écriture, et dans quel domaine (au niveau formel, ou au niveau des idées).*

B. B. Diop : Ça, c'est une question difficile, presque angoissante. Très jeune, j'ai lu la plupart des livres de Steinbeck et de Sartre. À cet âge-là, je n'étais pas en mesure de faire la différence entre un bon et un mauvais roman et j'adorais ces deux auteurs et quelques autres, je voulais tout savoir de leur vie, de leur manière de travailler etc. Mais devenu adulte, je me suis davantage attaché aux textes eux-mêmes qu'à leurs

auteurs. Je veux dire par là qu'il m'arrive souvent de n'aimer qu'un seul roman chez un écrivain. Un bon exemple à citer, c'est Marquez dont nous venons de parler. Je considère *Cent ans de solitude* comme un livre exceptionnel mais le reste de sa production me laisse totalement indiffèrent. C'est pareil pour Achebe, je n'arrête pas de relire *Le monde s'effondre* et même de le conseiller aux écrivains en herbe mais je juge ses autres romans moins réussis. Il y a des textes qui vous bousculent, comme *Disgrace* du sud-africain John Coetzee. Je viens de commencer *The childhood of Jesus* son tout dernier livre mais je n'ai pas du tout l'impression que je vais en être fou, alors que le précédent, *Summertime* m'avait complètement bluffé. En remontant dans le temps, je peux évoquer Camus : *La Peste, L'Étranger* et surtout *La Chute,* ce texte amer grinçant et désespéré, beaucoup moins connu du grand public. Et il y a aussi, à côté de *L'âge d'or n'est pas pour demain* et *The healers,* de Ayi Kwei Armah les grands classiques européens, *Don Quichotte, Guerre et Paix, Les frères Karamazov, Le procès, Les contes de Canterburry* etc. En poésie je n'ai évidemment pas échappé à Senghor et Césaire. D'ailleurs je me suis récemment procuré les œuvres complètes de Senghor et je dois dire que quand il est au meilleur de lui-même, le fils de Joal est quasi inégalable. J'ai dit il y a quelques jours à Felwine : « Il est quand même très grand, Senghor ! » Il a souri, avec l'air de se demander pourquoi je semblais ne m'en être pas rendu compte plus tôt… En fait, c'est une redécouverte de Senghor, je me suis toujours gardé de faire l'amalgame entre le poète et le politicien. Qui d'autre devrais-je citer ? En wolof, on dit « *ku lim juum* » et je me rends compte, face à vous, que rien n'est plus vrai. L'Argentin Ernesto Sabato est un de mes auteurs préférés et j'allais oublier de le mentionner, tout comme Salinger, cet énigmatique américain dont le roman *L'attrape-cœurs* m'a jadis très profondément marqué. Et peut-être qu'en fin de compte aucun de ces auteurs ne m'a influencé autant que *Le livre de la jungle* et *Le second livre de la jungle.* Ces deux textes de Rudyard Kipling étaient comme les contes de mon enfance couchés sur du papier et, bien que privés du feu de la parole, tout aussi puissants.

B. Camara : *Et comment Senghor vous a-t-il influencé ? Est-ce au niveau du style ou des thèmes ?*

B. B. Diop : Étant assez peu attiré par la poésie, je ne peux pas parler d'influence de Senghor au sens strict. J'ai cependant été frappé par son obsession de la musicalité.

Et chez lui plus que chez Césaire, les morceaux des différents recueils finissent par raconter, de manière d'ailleurs souvent ésotérique, les temps forts de sa vie. Césaire c'est diffèrent. Le poème, jailli du volcan, balaie tout sur son passage avant que ne survienne un silence digne des premiers temps de l'univers et qui dans un sens est encore plus troublant. Mon sentiment est que le chant césairien est plus extérieur au poète. Celui-ci est plus désireux de nous donner à voir le désordre du monde que de nous dire ses tourments intérieurs même si, naturellement, il est impossible de séparer tout à fait les deux. Pour en revenir à Senghor, l'homme politique a eu notre destin entre ses mains et j'ai compris le jour de sa disparition qu'il avait été bien plus important pour moi que je ne voulais l'admettre. Il était très vieux, on le savait de santé fragile après une existence bien remplie et puisque je ne m'étais jamais senti proche de ses idées, sa mort aurait dû me laisser presque indifèrent. Pourtant la nouvelle m'a secoué et cette nuit-là j'ai mal dormi dans mon domicile de Grand-Yoff. Je ne ressentais pas une tristesse particulière mais les grands moments de la vie de Senghor, sa voix traînante, ses discours truffés de citations grecques et latines, sa poésie, tout cela m'est revenu par à-coups entre deux moments de somnolence. C'était la preuve que sans lui la façon de penser de toute ma génération aurait été très différente, que nous avons beaucoup appris sur le monde et sur nous-mêmes en nous opposant à lui. Aujourd'hui, avec le recul, sans passion, je peux dire que notre pays lui doit beaucoup mais aussi qu'il nous a fait rater, par une francophilie sincère mais obtuse, certains rendez-vous majeurs avec notre destin.

B. Camara : *Je voudrais que vous nous déchiffriez le jeu entre la réalité de votre vie et la fiction. Y a-t-il une part autobiographique dans votre fiction ?*

B. B. Diop : Je ne crois pas qu'un auteur puisse être absent d'un seul de ses personnages. C'est le sens du fameux « *Madame Bovary, c'est moi*. » de Flaubert. Et en faisant parler et agir ses créatures, l'écrivain passe aux aveux bien plus souvent qu'il ne le croit. Ma vie est donc omniprésente dans mes romans mais j'avance masqué comme il se doit, par pudeur et peut-être aussi par prudence. Le masque en question, je le serre bien sur mon visage et j'éprouve un malin plaisir à égarer le lecteur sur de fausses pistes. Cette dissimulation permanente est au cœur du jeu – j'allais dire du « Je » - romanesque. C'est si vrai que je me sens soulagé lorsque des

amis d'enfance me disent n'avoir pas lu mes romans. Je ne les ai pas écrits pour eux, car eux me connaissent bien, il me serait beaucoup plus difficile de les mystifier.

B. Camara : *En lisant votre œuvre, on se rend aussi compte que derrière la dimension politique il y a un homme passionné.*

B. B. Diop : Passionné ? C'est possible mais il ne faut peut-être pas aller trop vite en besogne, comme on dit familièrement. Aussi loin que je remonte dans mes souvenirs, mon trait de caractère le plus constant, ça a été le scepticisme. Je crois avoir un peu changé mais pendant longtemps je me suis demandé comment les gens faisaient pour avoir des certitudes aussi fortes sur des sujets d'une infinie complexité. Et à l'époque où tous mes copains étaient des marxistes furieux, tapant du poing sur la table à la moindre occasion, je les choquais en me présentant comme « existentialiste ». C'était une façon de dire que j'accordais plus d'importance à l'individu qu'au groupe, ce qui était absolument hérétique en ce temps-là. Je peux vraiment dire que, dans le fond, je n'ai jamais été sûr de rien. Pourtant certains amis me reprochent aujourd'hui d'être tranchant, voire dogmatique. Les apparences leur donnent raison mais il ne faut justement pas se fier aux apparences. Je ne renonce pas facilement à mes convictions, c'est vrai, mais je suis aussi à l'écoute de ce que les autres ont à dire. J'essaie de ne pas rester insensible à une réfutation solidement argumentée de mes opinions, je dois même avouer que cela me déstabilise très vite. En outre, les gens passionnés sont généralement des hommes ou des femmes d'action et ce n'est hélas pas mon cas. Chaque fois que j'ai essayé de faire des choses en groupe, j'ai fini par prendre la mesure de mon incompétence - ou d'un certain malaise - et retourner à l'écriture, c'est-à-dire à la solitude.

B. Camara : *Dans la même lancée, quand on lit vos textes, on se rend compte que les récits angéliques sont régulièrement mis en échec. Et puis, on se rend compte que l'histoire est entraînée dans un délire, un égarement. Pouvez-vous nous décrire cette expérience du point de vue de l'écrivain ?*

B. B. Diop : Je l'ai dit tout à l'heure, les belles histoires, ce n'est pas mon fort, probablement à cause d'un regard plutôt pessimiste sur mesdames et messieurs les êtres humains. Il se pourrait bien d'ailleurs que nous soyons tous fascinés par la part d'ombre de nos semblables, par leur perversité si contraire à l'idée que nous

aimerions nous faire de notre espèce. Avec les personnages pervers, le délire que vous évoquez passe mieux, car en tant que romancier je me sens, avec ces êtres hors normes, affranchi de toutes les règles. Il est cependant essentiel de ne jamais perdre le contrôle de la situation et ce délire, très maîtrisé, correspond plus à une pause qu'à l'emballement du récit ou à ce qu'on appelle ses temps forts.

B. Camara : *Vous avez, tout à l'heure, décrit votre écriture comme une écriture échevelée, mais en même temps, vous aimez les écrivains qui ont le sens de l'économie de la forme, le sens de l'économie des moyens et de l'expression. Expliquez-nous davantage ce paradoxe.*

B. B. Diop : Non, ce n'est pas exactement cela, il faut plutôt comprendre par là que j'ai été déformé par mes lectures de jeunesse, qui m'ont fait pendant longtemps accorder plus de valeur à la forme qu'au contenu. Je suis donc allé vers le journalisme pour corriger ce péché de jeunesse, pour discipliner mon écriture. Le journalisme et l'expérience rwandaise m'ont aidé à me débarrasser d'un lyrisme échevelé et creux. Mais comme l'a dit le fabuliste, « chassez le naturel, il revient au galop. » Les contes fantastiques de mon enfance thiéssoise ne m'ont jamais lâché, ils continuent à marquer mon écriture, souvent bien malgré moi. Les critiques semblent apprécier l'univers merveilleux de mes romans mais moi cela me gêne, j'accorde désormais plus de prix à un certain dépouillement.

B. Camara : *Peut-on, dès lors, vous qualifier d'écrivain-journaliste ? Quelle est la part du journalisme dans votre écriture, et, peut-être, dans votre vision du monde ?*

B. B. Diop : De naviguer entre ces deux statuts m'a aidé à comprendre ceci : le journaliste crée des mots avec les faits et l'écrivain crée des faits avec les mots. C'est toute la différence entre celui qui part, en toute modestie, d'une réalité constatée et celui qui se fie avec arrogance à son imaginaire. La frontière entre les deux est cependant loin d'être hermétique car il est difficile d'être l'un sans être l'autre. Le paradoxe du romancier c'est que tout en revendiquant haut et fort les droits de l'imaginaire, il n'arrête pas de sous-entendre que tout ce qu'il raconte est bien arrivé et qu'il n'a rien inventé. Quant au journaliste, il découvre très vite que l'on ne peut rapporter les faits les plus banals sans les déformer par sa subjectivité. Le grand journalisme s'accommode du reste toujours d'une petite dose de fiction et on sait

bien que de Jack London – un des modèles littéraires de Sembène – à Achebe ou Camus et Hemingway, le passage de l'un à l'autre n'a jamais vraiment posé problème. Quant à moi, la pratique du journalisme m'a en quelque sorte déniaisé en ce sens qu'il m'a permis de mieux connaître mes compatriotes. Si vous voulez parler dans vos romans de la société sénégalaise moderne, il est essentiel de percer à jour ses élites politiques. Et pour cela, une salle de rédaction est un observatoire idéal. J'y ai eu accès, comme je viens de le dire, à une masse d'informations impubliables mais cruciales. Avec ça, personne ne peut vous faire prendre des vessies pour des lanternes, même en temps de crise. Et vous pouvez ainsi rester à une certaine distance des événements, ce qui rend possible l'ironie et, assez paradoxalement, une certaine tendresse pour les turpitudes des politiciens, ces talentueux acteurs de la comédie humaine.

B. Camara : *Si on prend* Murambi, *étant donné que c'était un ouvrage de commande, on n'y sent pas cette épaisseur imaginaire, cette épaisseur humaine qu'on trouve dans vos autres romans. Êtes-vous vraiment à l'aise dans la littérature de commande ?*

B. B. Diop : Sur cette question de la littérature de commande, les avis sont partagés. J'ai l'impression qu'elle dérange surtout les francophones pour qui l'inspiration doit rester reine. Je comprends le souci de laisser au créateur une grande marge de manœuvre mais c'est absurde de prétendre que la création littéraire est d'essence divine. En Amérique, on l'enseigne presque au même titre que la physique ou la géographie, sans trop de chichis. Il faut en outre se souvenir que beaucoup de chefs-d'œuvre de la littérature universelle sont nés de commandes spécifiques. Dostoïevski, vivant dans la misère que l'on sait, était criblé de dettes et sans les brutales injonctions de son éditeur et créancier, nous n'aurions sans doute jamais lu *Les frères Karamazov*. Ça a été pareil dans une certaine mesure pour Balzac. Pour en revenir à *Murambi*, les organisateurs du projet « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » avaient eu l'élégance de nous dire : « Chacun de vous est supposé nous remettre un texte à l'issue de la résidence de Kigali mais ne vous croyez pas obligés d'écrire quoi que ce soit. » Et comme j'aime à le rappeler, j'avais décidé de m'en tenir à un simple journal de voyage, ce qui est bien la preuve, soit dit en passant, que même en 1998, je n'avais encore rien compris au génocide des Tutsi du Rwanda.

Nous étions donc libres d'écrire ou non. Et pourtant, dès 2000, tous les auteurs, à l'exception de Meja Mwangi, avaient publié leurs ouvrages. Dans un sens, la vraie commande a été celle des morts et des rescapés. Nous ne pouvions tout simplement pas nous taire et figurez-vous que des rescapés nous ont dit un jour : « Surtout n'écrivez pas des romans, s'il vous plaît. Racontez simplement ce que vous avez vu.» J'ai eu du mal à comprendre ce que l'on attendait de nous mais au fil des rencontres j'ai clairement perçu le sens de ces propos à la fois inhabituels et fascinants. Cela voulait dire : si vous en rajoutez dans l'horreur, personne ne vous croira et nos souffrances et celles de nos proches seront invalidées. Et quand vous écrivez ainsi dans l'odeur de la mort, sous la surveillance constante des victimes, vous n'avez vraiment plus envie de vous laisser aller à certaines finasseries esthétiques. J'ai pu me permettre de si vaines fantaisies en évoquant le Rwanda dans *Le Cavalier et son ombre* mais ce n'était absolument pas concevable avec *Murambi.* Je me souviens d'avoir écrit à quelqu'un : « Je viens de finir mon roman sur le Rwanda et je l'ai écrit avec beaucoup de cynisme ». Cela voulait dire que, pour une fois, j'avais laissé de côté les considérations purement formelles. Je désirais surtout être compris de mes lecteurs et surtout de mes lecteurs les plus jeunes.

B. Camara : *Comment vous arrive le texte ? Si on prend quelqu'un comme Edgard Poe ou quelqu'un comme Valéry, ils disent qu'il y a un rythme qui les hante et ils cherchent des mots pour l'exprimer. D'autres ont des histoires qu'ils veulent raconter. Pour vous quelle est le premier germe ? Comment cette idée initiale arrive-t-elle à maturité, quels types de transformations subissent vos textes ?*

B. B. Diop : Je me sentirais plus proche des propos de Valéry en ce sens que pendant longtemps je ne sais rien du récit qui s'agite en moi, j'en perçois vaguement la musique mais je n'ai aucune idée de ce qu'il veut me faire dire. Au départ, le texte s'égare dans des directions opposées et j'ai toujours l'impression qu'il ne sortira rien de bon de ce cafouillage. Il en a été ainsi avec *Le Cavalier et son ombre*. Quand je commence à l'écrire en 93, je suis dans une période difficile de ma vie. Pour conjurer mes idées noires, je les tourne en dérision par une fable qui se voulait désopilante. J'imagine alors un pays à la recherche de son héros national. Des intellectuels farfelus et querelleurs avaient été chargés par leur gouvernement de cette tâche et le livre s'est longtemps appelé *Les travaux de la commission.* Bien

entendu, je voulais arriver à la conclusion qu'il n'y avait jamais eu de héros dans ce pays peuplé de lâches et de salopards. Ça me faisait un bien fou de cracher mon venin sur la société sénégalaise, je trouvais mon récit extrêmement drôle et j'éclatais souvent de rire en face de ma machine à écrire. Ah comme j'étais fier de mes soi-disant trouvailles ! Mais heureusement pour moi, je ne me fie jamais à mes premières impressions. J'ai, comme d'habitude, laissé le manuscrit au repos pendant deux ou trois ans et quand je l'ai repris, je l'ai trouvé franchement mauvais, beaucoup moins hilarant que je l'avais cru… Entre temps, m'était venue à l'esprit l'histoire d'une jeune femme faisant le tour de la ville pour raconter des histoires à qui voulait l'entendre, un peu comme certains musiciens égaient les passants ou les clients du métro en échange de quelques pièces de monnaie. En réalité, celui qui m'a réellement inspiré le personnage de Khadidja, c'était un joueur de *tama* - le petit tambour d'aisselle – qui, dans notre quartier de Grand-Thiès, allait d'une maison à l'autre, chantait, dansait et faisait des pitreries en lâchant parfois des propos assez obscurs, que je sentais menaçants. Les adultes disaient : « Donnez-lui quelques pièces, qu'il s'en aille ! » D'une certaine façon, ce bouffon vendait sa musique et ses pas de danse mais quand j'y repense aujourd'hui, je me dis que c'était aussi un maître-chanteur ambulant, qu'on se débarrassait ainsi de lui de peur de l'entendre révéler de lourds secrets de famille. Son bref passage créait de la gaieté et de la peur, cette sorte de tension que seul l'art peut susciter. C'était un moment de vérité. Pendant un temps, j'ai voulu en faire le personnage principal de mon roman *Le Cavalier et son ombre* et, dans *Doomi Golo,* Aali Këbóoy lui devra certains de ses traits de caractère. Quant au manuscrit initial, il est devenu quelque chose de très diffèrent, dominé par l'histoire de Khadidja inventant ses fables face à une porte hermétiquement close. Je continuais toutefois à apprécier certains chapitres des *Travaux de la commission* et je leur ai trouvé une place dans la nouvelle mouture. Il m'arrive de regretter de n'avoir pas conservé dans mes archives les 300 pages de ce manuscrit. Cela dit, je suis toujours hanté au départ par une idée ou une image avant le passage à l'acte d'écrire. Tamango se révolte par amour pour Lena mais son combat contre les négriers rappelle nos luttes pour l'indépendance. Il se rend maître du navire et ne sait hélas pas le conduire, exactement comme nos hommes politiques ont été incapables de diriger nos pays après les avoir libérés. Après une longue errance sur les océans, Tamango redevient esclave et nous, nous sommes recolonisés. Et comme vous savez,

une hypothèse, fortement contestée par certains historiens il est vrai, c'est que le nom de notre pays vient de « *Sunu gaal* », qui veut dire notre navire… Dans *Les tambours de la mémoire,* le récit part de l'idée qu'un être humain peut se souvenir d'événements qu'il n'a probablement pas vécus. Et lorsque dans *Les traces de la meute* la foule lynche Kaïré, quelqu'un demande : « Pourquoi avons-nous tué Kaïré ? » et on lui répond : «Nous avons tué Kaïré parce qu'il était différent de nous et qu'il trouvait cela normal.» Cet échange est au cœur du livre, on peut même dire qu'il en justifie l'existence.

Les mécanismes de l'écriture sont largement inconscients et un auteur ne choisit peut-être pas vraiment sa façon de fabriquer le texte, il me semble qu'elle se dévoile à lui au fil de ses ouvrages. Je travaille au départ avec l'ordinateur puis il y a de nombreux allers-retours entre celui-ci et le tirage papier. Le brouillon est volumineux - environ mille cinq cents pages pour un roman six fois plus modeste - mais aussi très chaotique. Cette avalanche de mots qui s'éparpillent dans tous les sens m'est nécessaire. Je ne me gêne pas à ce stade pour écrire une chose et son contraire ou pour donner à un même personnage plusieurs noms différents. J'accorde en effet, peut-être à tort, une grande importance aux noms des principaux protagonistes du récit. La manière de les appeler fait d'eux des êtres uniques, comme dans la vie réelle. Cela peut en outre rendre plus intime et complice la relation du lecteur avec eux et modifier sa perception de l'ensemble du récit. *L'aventure ambiguë* aurait-il été le même roman pour nous si la Grande Royale s'était appelée Aissata ou Farimata ? Sans doute pas. Ce nom, assez étrange en définitive, ce n'est pas une simple trouvaille d'écrivain, c'est un authentique trait de génie de Cheikh Hamidou Kane. À ce stade, je teste également plusieurs décors ainsi que les aspects les plus importants de l'intrigue. Et puis j'oublie le texte, je l'abandonne pendant une ou deux années pour vaquer à d'autres occupations. Et c'est seulement dans cette seconde phase, quand je reviens, que la création romanesque commence pour de vrai. Ce temps de latence me rend plus visibles toutes les faiblesses de ce qui n'était qu'une ébauche, car les mots que je retrouve sont pratiquement devenus ceux d'un autre. C'est en quelque sorte l'heure des choix et je n'hésite pas à me débarrasser d'un clic rageur de dizaines, voire de centaines de pages. En somme, écrire pour moi ce n'est pas ajouter du texte, c'est enlever du texte. Si je pouvais risquer une comparaison, ce serait avec le sculpteur qui, à partir d'un bloc de pierre ou d'un tronc

d'arbre, crée une forme humaine ou animale en enlevant de la matière. La sculpture naît d'une succession d'éraflures de plus en plus fines et anxieuses. Ainsi en est-il du choix des mots pour l'écrivain dans la phase ultime de sa création romanesque. Cela pose évidemment la question de la langue de travail. Avec le wolof, je me laisse aller, j'écris avec mes oreilles – il s'agit surtout de faire écho au dire quotidien – alors que pour un roman en français il faut aller chercher les mots dans leur tombeau, qui est le dictionnaire, se soumettre à des règles aussi impérieuses que bizarres, qui proscrivent par exemple la répétition et vous empoisonnent la vie avec la ponctuation, les accents etc. Tout cela rend plus oppressant le sentiment d'évoluer sur un terrain miné, d'avoir affaire à des mots vous obligeant à être sans cesse sur le qui-vive. Je soutiens qu'une des raisons de la faiblesse de notre littérature en langue étrangère, c'est cette impossibilité de nous abandonner à elle en plus de la terrible contrainte de nous en remettre à des mots sourds et muets, que nous ne parlons ni n'entendons autour de nous, pour exprimer nos émotions les plus secrètes. Je relis patiemment, et à plusieurs reprises, mon texte pour traquer les coquilles, fautes ou impropriétés avant de l'envoyer à l'éditeur mais une fois le roman publié, je m'en libère complètement. C'est difficile de lire ses propres livres parce qu'on en voit trop bien les failles et les ratages et il n'y a rien de plus frustrant. Voilà du reste pourquoi je ne sais pas trop quoi répondre à certains critiques qui m'interpellent sur tel ou tel de mes livres. On a parfois l'impression qu'ils aimeraient entendre les auteurs confirmer leurs intuitions ou leurs thèses. C'est un gros malentendu parce que, nous, nous racontons des bobards puis nous passons aussitôt à autre chose. Il n'est pas un seul de mes romans dont j'aie une perception globale, je me souviens juste de passages que je continue à aimer et de certains autres dont je ne suis pas fier du tout.

B. Camara : *Y a-t-il une œuvre représentative de votre imaginaire, un livre que vous aimez bien parmi vos romans ?*

B. B. Diop : J'avoue que j'ai un faible pour *Le Cavalier et son ombre*, ce roman où je me suis beaucoup amusé au détriment du lecteur. Bien sûr, tout ce que j'y ai écrit sur le Rwanda est faux et superficiel mais je ne le renie pas pour autant. Comme vous le savez, *Murambi*, c'est le refus de toute expérimentation esthétique et je n'aime en parler que par rapport à son contenu. *Doomi Golo*, ça a été un tournant. Une amie de l'université de Milan, Liana Nissim, qui connaît particulièrement bien mon travail,

m'a dit après avoir lu sa version française, *Les petits de la guenon* : « Ah ! Boris, c'est peut-être ton premier roman véritablement africain.» J'avoue n'avoir pas su comment prendre un tel éloge, qui m'a en tout cas frappé. Tout ce que je peux dire, c'est que *Doomi Golo* est le roman où j'ai senti, très clairement, la plus grande adéquation entre mes idées, mes émotions et les mots censés les exprimer.

B. Camara : *Vous avez un programme singulier dans* Les Tambours de la mémoire *(« se souvenir de ce que l'on n'a peut-être pas vécu ») ; d'où la question de la mémoire et de l'histoire. Êtes-vous hanté par des souvenirs qui sont oubliés qui frappent à la porte ? Qu'est-ce que vous voulez dire par cette expression paradoxale ?*

B. B. Diop : Oui, le sentiment d'être hanté par certains épisodes de mon propre passé est très fort. C'est sans doute aggravé par la solitude. Dans cette maison de Vauvert où nous causons en ce moment, il m'arrive, certains soirs, de réagir soudain à haute voix à un souvenir récent ou lointain. La solitude est si fortement peuplée par nos fantômes que nous nous surprenons à être plus souvent en relation avec les morts qu'avec les vivants. Il est difficile d'avoir dans ces conditions un rapport simple avec le futur. Vous ne pouvez pas dire : voici mon chemin de vie, je vais l'arpenter d'un pas assuré pour arriver à tel lieu. Non, vous hésitez, vous tournez en rond, toutes les dimensions du temps sont en rivalité dans votre tête et le passé finit par vous apparaître, sans ambiguïté aucune, comme le palimpseste du présent, et ce passé enfoui, le texte gratte encore et encore pour le retrouver. Ça donne des romans parfois tortueux et ardus mais je me dis toujours que sans la mémoire aucune mise en perspective du réel n'est possible. Pas plus tard qu'hier, sans me douter qu'on allait soulever cette question ce matin, je me suis demandé quel est mon souvenir de vie le plus lointain et une scène de mon enfance à la Medina, la même scène, m'est revenue presque immédiatement à l'esprit. Mais je pense aussi, comme vous le rappelez, que nous pouvons nous souvenir d'événements que nous n'avons pas réellement vécus et c'est cela qui définit le mieux le rapport de chacun d'entre nous à son histoire personnelle et à celle de son peuple. Dans le second cas, il s'agit de l'histoire comme héritage collectif. Si dans *Les tambours de la mémoire*, Fadel est dans une si grande proximité avec Johanna, c'est parce que cette dernière, ou plutôt Aline Sitoe Diatta, est une figure majeure de notre passé récent. Elle est si présente

dans la mémoire de la communauté que tous ses compatriotes de toutes les époques la sentent très proche d'eux ou la croient tout simplement vivante. J'indique au passage que le nom de Johanna m'a été inspiré à la fois par le film de Sembene *La noire de…* et par Johanna Faye, une de nos domestiques à Grand-Thiès.

B. Camara : *Parlez-nous de vos rapports avec le Nouveau Roman*.

B. B. Diop : Le critique littéraire togolais Sewanou Dabla a publié il y a quelques années une étude sur cinq auteurs de ma génération et il s'y interrogeait sur l'influence du Nouveau Roman sur Sony Labou Tansi, Williams Sassine ou moi-même. Je ne me souviens plus de ses conclusions mais je peux dire que même si j'ai lu quelques textes de Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute ou Michel Butor, cette « école du regard » n'a pas eu un réel impact sur mon travail littéraire. Sa façon de dire les douleurs de l'enfantement romanesque tout en essayant de prouver, par ses fictions, que l'on peut malgré tout en venir à bout, ne m'a certes pas laissé indiffèrent mais ce n'est pas allé plus loin. Mes récits ne récusent pas le personnage et l'on n'y trouvera pas de minutieuses « photographies écrites » de la réalité physique ou psychique. En Afrique, le fracas de la grande histoire est tel qu'on résiste difficilement à la tentation du réalisme tolstoïen.

B. Camara : *Dans vos œuvres, on a remarqué qu'il y a beaucoup de miroirs, beaucoup d'images, beaucoup de reflets. Quel est le but que vous poursuivez à travers ce jeu de reflets indéfinis qui égarent parfois le lecteur?*

B. B. Diop : J'en reviens à ce profond malentendu que j'ai évoqué tout à l'heure entre les critiques et les écrivains. Je me demande s'il n'est pas temps que nous entrions ouvertement en guerre, vous et nous, une guerre impitoyable et que le vaincu reste à jamais sur le carreau, couvert de sang ! (*(Rires)* Bon, je vais être plus sérieux, cette fascination pour les miroirs, il ne m'est pas facile de l'expliquer, elle relève sans doute plus chez moi de la psychanalyse que d'autre chose. Pour *Doomi Golo*, je me suis documenté à fond sur ce que les miroirs représentent dans diverses cultures humaines et ne sachant d'ailleurs que faire, au plan narratif, des informations ainsi collectées, j'ai choisi de les ignorer. Rien ne nous met en face de nous, au propre comme au figuré, autant qu'un miroir. C'est le seul moment où l'on est à la fois tout à fait soi-même et plus ou moins un autre, où on se demande si la

personne dans le miroir est bien celle que voient les passants dans la rue. Je voyage beaucoup, comme la plupart des écrivains de notre époque, et il m'arrive souvent de me trouver dans des lieux où je sais que je ne remettrai plus jamais les pieds. Et là, au gré des rencontres, dans un train ou dans un café, mon regard peut accrocher en un éclair celui d'un inconnu et je sens aussitôt que je ne l'oublierai jamais. Je ne saurais vous dire pourquoi son image restera plus vive dans ma mémoire que celle de tel parent ou ami que j'ai pourtant fréquenté des années durant, c'est juste ainsi. Comme je le fais dire à Ngiraan Fay dans *Doomi Golo,* le regard des autres est un miroir où chacun de nous peut lire un peu de lui-même. Il est aussi le reflet de leur âme ou de leur état d'esprit du moment. J'allais souvent rendre visite à Cheikh Anta Diop dans son bureau de l'IFAN pour lui poser des questions, lui faire part de mes doutes intellectuels, bref, pour apprendre de lui et la dernière fois que je l'ai vu, c'était la veille de sa mort. Le regard que nous avons échangé au moment des adieux me revient souvent en mémoire, c'est un souvenir particulièrement vif et douloureux. Je ne savais pas que c'était notre dernière rencontre. D'un point de vue strictement littéraire, la scène du miroir vers la fin de *Doomi Golo* est essentielle. Ces deux gorilles qui meurent en se battant contre leur image dans le miroir, ça a été pour moi une façon de dire que ce que ce qu'on appelle la haine de l'Autre dans les guerres civiles, en Afrique ou ailleurs, c'est avant tout la haine de soi. Je tue l'Autre non pas parce qu'il est diffèrent de moi mais parce qu'il me ramène à celui que je déteste le plus au monde : moi-même. Ce mépris radical de soi est, il faut bien le dire, le legs de la Traite négrière et de la colonisation. On s'étonne parfois que les Africains aient jadis accueilli à bras ouverts les Européens sans se poser trop de questions sur leurs intentions réelles. Leur raisonnement était logique, pourtant : pour les Africains comme pour les Indiens d'Amérique, ces étrangers arrivés de nulle part ne peuvent pas être une menace, à la différence des peuples voisins qui depuis toujours essaient de s'emparer de leurs terres ou de leurs femmes. On signe dès lors tout ce que veulent ces inconnus si différents qu'on ne peut songer ni à les aimer ni à les haïr. Cette expérience, Cheikh Hamidou Kane l'appelle, d'une belle expression, « le premier matin de l'Occident en Afrique ». Nous connaissons la suite de cette tragique rencontre et on peut aussi en souligner l'universalité. Deux années au Mexique m'ont fait prendre conscience, encore plus nettement, du potentiel d'autodestruction de cette haine de soi, fille d'une histoire implacable.

O. Ngom : *Parlons maintenant de la question linguistique et de la création littéraire. Vous avez écrit au moins cinq romans dans un français classique où il n'y a pas beaucoup de néologismes ou ce qu'on pourrait appeler des africanismes et puis, sans crier gare, vous écrivez un roman en wolof. Qu'est-ce qui vous a décidé à écrire ce roman-là, en l'occurrence* Doomi Golo *?*

B. B. Diop : Je dois tout d'abord dire que comme la plupart d'entre nous je ne m'en croyais absolument pas capable. J'ai fait ma formation littéraire en français et même mes auteurs allemands ou russes préférés je les ai lus dans cette langue. Cela me mettait dans une situation ambiguë : disciple de Cheikh Anta Diop, je prônais bruyamment la nécessité d'écrire en pulaar, wolof, seereer ou joolaa tout en me disant que, moi, je n'y arriverais hélas jamais et que mes petits-enfants reprendraient le flambeau. Eux, seraient en mesure de résoudre plus tard ce problème alors qu'il n'y avait rien à attendre de ma génération, la génération perdue. Puis je vais au Rwanda en 98 et j'y découvre que le souci de sauver un bastion francophone proche de l'immense et riche Zaïre de Mobutu a été une des principales raisons du soutien actif de la France aux génocidaires. En clair, la défense du rayonnement de la langue française en Afrique a coûté la vie et a contribué à la mort violente d'un million de Rwandais… Cela m'a rendu la langue française encore plus suspecte. Mais attention, contrairement à ce qui se dit souvent, je n'en ai conçu aucun ressentiment particulier contre elle et je n'ai jamais dit que je ne l'utiliserais plus dans ma production romanesque. Un être humain normal ne va en guerre contre aucune langue au monde. Il n'en demeure pas moins que les infâmes déclarations de Mitterrand, Pasqua et Jean d'Ormesson à propos du génocide des Tutsi au Rwanda me sont restées en travers de la gorge. Comme je l'ai dit plusieurs fois au cours de cette conversation, l'écriture a longtemps été pour moi un prétexte pour jouer avec des inconnus. Et il me devenait soudain difficile de m'amuser dans une langue couverte du sang d'innocentes victimes de la tragédie rwandaise. L'envie de m'essayer au wolof est alors revenue, plus forte que jamais. Je m'y étais parfois risqué, il est vrai, mais le résultat, de courts poèmes assez peu respectueux de l'orthographe, n'était guère brillant. Peut-être que tout en me réclamant de la pensée de Cheikh Anta Diop, je doutais encore de la richesse de ma langue maternelle, de sa capacité à prendre en charge une fiction littéraire complexe. Le Rwanda me décide alors à tenter un passage en force. C'était réellement ça, à un moment donné : « Marche ou crève !». Je connaissais très bien

l'orthographe de la langue wolof, l'ayant étudiée à l'université et lors de nos sessions militantes des années soixante-dix. Je n'avais pas pour autant des références littéraires sérieuses et, sur ce plan précis, je devais tout réapprendre tout seul. Et donc, je fonce… Quand ça ne marche pas, je recommence, ça se casse de nouveau la gueule et je remets l'ouvrage sur le métier. Et ce qui me donne cette énergie, la force d'aller de l'avant, c'est mon expérience du Rwanda. Si je n'avais pas été dans ce pays, j'aurais certainement continué à me battre pour la promotion du wolof et du pulaar, entre autres, sans jamais oser le passage à l'acte qu'a été l'écriture de *Doomi Golo.*

O. Ngom : *C'est bien clair, l'impératif du combat culturel. Maintenant quel est l'impact d'écrire ce roman en wolof quand on sait que la majorité des intellectuels sénégalais ne savent pas lire le wolof ? Ça c'est la première chose. La deuxième chose c'est que ceux qui savent lire le wolof ne sont peut-être pas habitués à un roman aussi complexe que* Doomi Golo*. Pensez-vous que c'est pertinent d'écrire un roman très compliqué en wolof ?*

B. B. Diop : Vous soulevez là de vrais problèmes mais il faut relativiser car dans le domaine des langues nationales les choses évoluent à une vitesse stupéfiante. Cheikh Anta Diop nous a quittés il y a un peu plus de 27 ans mais s'il revenait en vie il serait surpris par les progrès réalisés en un quart de siècle. Le corpus littéraire wolof est de plus en plus riche et on ne se rend pas compte qu'au delà des grands noms comme Serigne Moussa Kâ, Serigne Mbaye Diakhaté et Mame Mor Kaïré, une poésie moderne est en train de s'imposer et que la production romanesque de Mame Younouss Dieng et Cheik Aliou Ndao est souvent nettement plus savoureuse et subtile que sa cousine de langue française. D'ailleurs, les frontières linguistiques tendent à s'estomper grâce aux passerelles de la traduction. Cheik Aliou Ndao a traduit certains de ses romans en français, j'en ai fait de même avec le mien et dans l'autre sens, *L'aventure ambiguë* est disponible en pulaar tout comme *Une si longue lettre* et *L'enfant noir* en wolof. Nous devons tous beaucoup aux spécialistes de nos langues, Seydou Nourou Ndiaye et Aboubacry Moussa Lam pour le pulaar et Arame Fall, Jean-Léopold Diouf ou Momar Cissé pour le wolof. On peut parler d'une véritable lame de fond, qui élargit lentement mais sûrement notre lectorat. Au CRAC, on forme des étudiants et je les ai vus évoluer. Au début, cette histoire

d'étudier le wolof les laissait perplexes et certains d'entre eux ne s'étaient inscrits dans notre section, Langues et Cultures africaines, que faute d'être acceptés ailleurs. Peu à peu ils ont compris que cette filière leur offre de réelles opportunités mais surtout que notre monde leur est plus lisible – j'allais dire plus *visible* - dans une langue, le wolof, qui ne se refuse pas à eux, qui ne leur donne pas l'impression d'être d'éternels handicapés intellectuels. Gaston Berger va former chaque année des dizaines de ces nouveaux opérateurs et il y a des chances que son exemple soit rapidement suivi par les autres universités sénégalaises. Mais oublions tout cela et supposons un instant que les romans en pulaar ou wolof ne s'adressent qu'à une infime minorité de nos compatriotes. Il n'y aurait pour ainsi dire rien de nouveau sous le soleil. Toutes les littératures naissent au sein d'une élite et pour elle. Les tirages des romans de Stendhal n'étaient pas terribles, cela ne l'a pas empêché de s'imposer sur la durée comme un des auteurs français les plus lus et cet exemple n'est pas isolé, loin s'en faut. Je crois qu'il faut aussi faire ce pari pour nos langues nationales, se soucier davantage des lecteurs que du lectorat, je veux dire raisonner en artiste et non en spécialiste du marketing. L'essentiel se joue autour des origines du texte, sur la question de savoir non pas vers quel public il va dans l'immédiat mais d'où il vient. À ce compte, chaque lecteur vaut à lui seul plusieurs milliers d'autres lecteurs. S'il s'agissait de juger la valeur d'une production littéraire à la seule aune commerciale, Guy des Cars aurait été le plus grand écrivain français du vingtième car il a vendu de son vivant plus que Camus et Sartre réunis. Qui se souvient de lui de nos jours ? C'est une preuve, entre mille autres, que sans dédaigner ses contemporains, il est préférable de ne pas faire de fixation sur eux.

Pour en venir à l'autre partie de votre question, *Doomi Golo* est un roman difficile, je vous le concède. Mais j'observe aussi qu'il est de mieux en mieux compris, apprécié par nos compatriotes de la diaspora. C'est que la réception d'un texte littéraire est en elle-même une affaire collective. Chaque lecteur l'enrichit de sa sensibilité, la critique littéraire apporte ses savants éclairages et d'année en année un roman qui paraissait inaccessible devient de moins en moins intimidant. Et ce travail de 'détricotage' se fait plus aisément quand les mots de l'écrivain savent nous adresser des clins d'œil complices. Quand j'écris en wolof, j'invite des milliers de Sénégalais à un tel exercice. Et, contrairement à une idée préconçue, qui se reflète dans votre interpellation, ce n'est pas seulement aux lettrés que s'adresse *Doomi*

Golo. Je me souviens d'une bonne amie camerounaise très énervée par mes propos sur les langues africaines et me lançant triomphalement au cours d'un débat public : « Écoute, mon cher Boris, il importe peu que tes livres soient en français ou en wolof, car ta mère n'a jamais pu en lire aucun ! Alors, arrête de nous bassiner avec cette histoire ! » Ma réponse a été toute simple : « Si on avait lu *Doomi Golo* à ma mère, elle l'aurait mieux compris que pas mal de nos intellectuels… Elle m'aurait même aidé à corriger quelques erreurs ! » C'est du reste pour cette raison que Joe Gai Ramaka et moi avons tenu à proposer une version audio et numérique du roman disponible depuis environ deux ans sur ebook-africa.com

O. Ngom : *Écrire en langue nationale et ensuite traduire en langue française comme cela a été le cas avec* Doomi Golo*, n'est-ce pas une double peine ? Qu'est-ce qui explique cette nécessité de traduire? Et pouvez-vous nous parler de l'aventure de la traduction ?*

B. B. Diop : L'idéal aurait été de s'en remettre à un autre pour la traduction. Ngugi a opté pour cette solution au début mais il ne semble pas en avoir été satisfait. En raison de l'important écart culturel entre les langues d'Afrique et celles d'Europe, l'essentiel du texte se faufile entre les interstices et le romancier est le mieux placé pour faire naître un second récit à partir du premier, différent mais identique. Sur son propre roman, il est dépositaire de la violence légitime, il peut le malmener à sa guise, ce que ne saurait se permettre un traducteur normal.

La 'double peine', à présent… Je veux bien, sauf l'exercice n'est pas du tout… pénible ! La navigation entre deux univers est un authentique acte de création et elle me procure du plaisir. C'est en outre le meilleur moyen de dialoguer avec le reste de l'humanité en partant de soi-même. A partir de ma traduction française, les versions anglaise et espagnole de *Doomi Golo* ont été bouclées et sont en attente de publication. Pour l'anglais la traductrice, Vera Leckie, a gardé le titre original, *Doomi Golo.* J'ai trouvé ça charmant, c'est une belle possibilité de faire éclater les mots de ma langue maternelle à la face du monde. Les langues adorent se parler entre elles et leur dialogue est un enrichissement pour tous les peuples de la terre. Pour les Africains, la meilleure arme contre un certain mépris culturel, c'est le respect par eux-mêmes de leurs langues. Il nous reste encore cependant, il faut bien l'avouer,

beaucoup de chemin à faire pour retrouver la banale fierté d'être ce que nous sommes. Figurez-vous que dès la sortie de *Doomi Golo*, des amis africains ont exigé de moi sa version française ! Ils n'arrêtaient pas de me dire: « Quand vas-tu nous donner ce roman en français ? » Personne ne m'avait jamais demandé de traduire *Le Cavalier et son ombre* en wolof et j'ai bien compris le sens de ce harcèlement. C'était comme si on me lançait : « Voilà, tu t'es fait plaisir politiquement, en bon disciple de Cheikh Anta… Bravo pour avoir écrit en wolof mais nous, nous voulons ce roman dans une vraie langue, dans une langue digne des grandes littératures ! » En réaction, j'ai décidé de laisser *Doomi Golo* vivre tout seul sa vie pendant au moins cinq ans avant de le traduire en français. Finalement six années séparent les deux versions du roman.

O. Ngom : *D'accord je rectifie alors : double plaisir. On connaît le grand intellectuel B.B DIOP qui voyage un peu partout à travers le monde, qui anime des conférences, enseigne dans de grandes universités européennes, américaines et en Afrique du sud aussi et qui subitement décide de revenir au bercail pour enseigner quoi ?... la littérature wolof. Qu'est-ce qui explique cela ?*

B. B. Diop : J'ai vécu deux ans au Mexique, quatre ans en Tunisie, six mois en Afrique du Sud, un an en Suisse, tout en continuant à circuler entre l'Europe et l'Amérique pour y enseigner. Mais où que vous soyez, votre pays vous manque, c'est avec ses yeux que vous regardez les peuples étrangers et dès qu'il m'a été proposé de revenir au Sénégal j'ai accepté. Si vous vivez à l'étranger sans y être établi, vous marchez tout le temps à cloche-pied, il vous est impossible de faire des plans sur le long terme et, bien entendu, vos interlocuteurs vous demandent parfois, de façon plus ou moins subtile, ce que vous venez faire chez eux. Il se trouve aussi que la proposition de retour au Sénégal concernait Saint-Louis que j'aime bien et non Dakar, une ville qui m'aurait beaucoup moins intéressé. Je connaissais l'excellente réputation de l'Université Gaston Berger et j'y suis venu moins pour enseigner que

pour transmettre une expérience de vie à de jeunes étudiants sénégalais. Ça se passe bien, en dépit des turbulences propres à notre curieux système éducatif.

O. Ngom : *Peut-être la dernière question, depuis plus de trente ans vous écrivez des œuvres littéraires comme non littéraires, vous parcourez le monde pour animer des conférences, je voudrais savoir ce qui explique votre endurance et la substance du message que vous voulez véhiculer.*

B. B. Diop : Je sais de quoi vous parlez, je me dis parfois pour me moquer de moi-même que je suis hélas devenu un écrivain qui parle beaucoup plus qu'il n'écrit ! Dans un sens, c'est la revanche de la tradition orale et on peut s'en féliciter. C'est un fait que la vie des auteurs a changé. Avant, ils publiaient leurs livres sans être tenus de les expliquer au cours de colloques et de festivals en tous genres… Cela dit, j'adore parler de vive voix avec mes lecteurs, j'aime quand nos regards se croisent et que j'arrive à lire dans le leur de la perplexité, une certaine complicité et même quand ils sont hostiles il reste une ouverture pour la discussion puisqu'ils ont pris la peine de venir m'écouter. Je me prête d'autant plus volontiers au jeu qu'il m'offre l'occasion de défendre publiquement mes idées. Cet échange est toutefois toujours tributaire d'un certain passé : en Italie ou en Allemagne, vous ne gênez presque personne quand vous évoquez le Rwanda, par exemple, mais en France c'est une autre histoire. Ce que beaucoup de Français aimeraient, c'est que vous leur parliez de nos dictateurs sanguinaires et bouffons sans jamais rappeler que ce sont des pantins manipulés par leurs maîtres depuis Paris. C'est toujours un peu compliqué mais je me dis que si on a la chance inouïe de pouvoir faire entendre ses opinions, autant en profiter pour les formuler clairement, sans aucun souci de plaire ! Et parfois je déplais très fort ! Je me souviens d'une prise de parole à Cognac lors de la parution de *Le Cavalier et son ombre*. Au moment de la signature, voyant une belle dame, apparemment de la haute société, se diriger vers ma table, je lui ai fait le grand sourire habituel et elle s'est penchée vers moi pour lâcher froidement, à mi-voix : « Monsieur, je ne suis pas venue acheter votre livre, je veux simplement vous dire

que si vous n'aimez pas notre langue, eh bien, ne l'utilisez plus ! » Pour un peu, elle me jetait dans un charter. C'était extrêmement brutal et je suis resté bouche bée. Mais une expérience pareille, c'est l'exception et même en France les échanges se passent en général nettement mieux. À Lyon, récemment, une lectrice me demande une signature pour *Murambi* puis me parle d'une de ses amies du Cameroun : « Elle avait un cancer et se savait condamnée. Je lui ai conseillé votre roman et elle l'a lu six fois avant sa mort, j'en ai parlé avec elle jusqu'à la fin, elle m'a chargé de vous dire que ça a été sa dernière lecture…». De telles expériences sont troublantes, elles vous bousculent mais vous donnent aussi l'énergie nécessaire pour supporter les fatigues des longs voyages et surtout vaincre vos doutes quant à l'utilité de la littérature.

Fait à Saint-Louis, le 05 décembre 2013