

Université de Montréal

Histoire, fiction et mémoire dans l'œuvre de Boubacar Boris Diop

Par
Fodé Sarr

Département de littératures de langue française
Faculté d'études supérieures

Thèse présentée à la Faculté d'études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Ph. D
en littératures de langue françaises

avril 2010

© Fodé Sarr, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée:

Histoire, fiction et mémoire dans l'œuvre de Boubacar Boris Diop

Présentée par:
Fodé Sarr

a été évaluée (ou évalué) par un jury composé des personnes suivantes :

Christiane Ndiaye, président-rapporteur
Josias Semujanga, directeur de recherche
Gilles Dupuis, membre du jury
Micheal Rinn, examinateur externe
Lagueux, Maurice, représentant du doyen de la FES

Résumé

Cette thèse tente de réfléchir sur l'écriture de Boubacar Boris Diop. Les romans de cet écrivain doivent une grande part de leur originalité à la présence obsédante des discours de la mémoire et de l'histoire. Son esthétique s'inscrit dans une revisitation permanente des récits de l'historiographie. Cette écriture convoque le passé et l'investit comme matériau dans cette exploration des formes du roman. Une telle démarche scripturale semble être la pierre angulaire de cette fiction aux confluences desquelles se rencontrent et s'intègrent systématiquement, aussi bien les genres romanesques hétérogènes de l'oralité (contes, épopées, mythes...), que des disciplines non romanesques. Cette stratégie de construction romanesque traduit, au-delà d'une simple exploration formelle et innovatrice des possibles du roman, une esthétique de distanciation et d'hétérogénéité qui traverse en filigrane l'œuvre de Boubacar Boris Diop. Cette forme d'écriture singularise son esthétique et constitue une rupture épistémologique dans le champ littéraire africain, qui a été souvent caractérisé par des récits linéaires classiques.

L'usage de ces discours de l'histoire et de la mémoire, dans l'esthétique romanesque de Boubacar Boris Diop, s'articule d'abord dans une démarche de renouvellement des habitudes dans le champ littéraire africain, et ouvre aussi cette «phase autoréférentielle» (Sob, 2007 : 8) du roman en inscrivant son discours dans la modernité. Ensuite, cette pratique scripturale se construit sur l'élaboration d'un style romanesque particulier, se déployant dans une mise en scène et une parodisation permanentes du fonctionnement et des modalités de l'écriture. Sur fond d'une

déconstruction perpétuelle des procédés de composition romanesque, se dessinent les contours d'une esthétique qui promeut et institue l'ambivalence généralisée comme le mode principal de son déploiement. Une telle pratique intertextuelle permet à l'écriture romanesque de se construire en confrontant les discours officiels de l'historiographie en général et l'histoire africaine contemporaine en particulier. En légitimant la déconstruction systématique comme dispositif de la composition romanesque, l'écriture se place dans une dynamique de «suspicion» qui sous-tend l'esthétique romanesque de Boubacar Boris Diop.

La présente étude a le dessein de répertorier et d'analyser d'abord l'intégration des discours de l'histoire et de la mémoire, dans leurs manifestations et configurations dans l'œuvre de Diop, et ensuite, d'étudier leurs modalités d'insertion et d'utilisation dans l'élaboration de la fiction. Il s'agira, dans un cadre intertextuel, de voir comment ces discours sont investis et retravaillés par la fiction et, au-delà, d'essayer de repérer les motifs et les modalités discursives qui gouvernent leur usage. Une telle approche nous permettra d'appréhender les dimensions significatives de cette démarche scripturale et de voir éventuellement, s'il existe une poétique de la mémoire chez Boubacar Boris Diop. Les différentes théories sur la fiction, la mémoire et le discours historiographique nous serviront de charpente théorique qui sous-tendra notre thèse.

Mots-clés: Littérature francophone, critique, Diop, histoire, mémoire, fiction

Abstract

This thesis intends to reflect on the writing of Boubacar Boris Diop. The novels of this writer owe much of their originality to the haunting presence of the discourses of history, memory and narratives about the past. Revisiting the narratives of history and memory seems to be the cornerstone of this writing at the crossroads of which are systematically integrated different types of heterogeneous narrative genres of orality such as legends, epics, myths, non-fictional and non-novelistic disciplines such as historiographical discourse. This strategy of constructing fiction translates, beyond a formal and innovative exploration of the possibilities of the novel, an aesthetics of distance and heterogeneity which runs through Boubacar Boris Diop's literary work. This literary posture is based on the deconstruction of the forms of traditional narrative which are replaced by a very polyphonic narrative enunciation. This literary approach distinguishes the aesthetical work of Boubacar Boris Diop and operates an epistemological rupture in the African literary field, characterized by traditional linear narratives.

Moreover, the use of these discourses of history and memory falls, first and foremost, within the framework of a renewal of literary habits in the African literary field. It also opens this "self-referential phase" (Sob, 2007: 8) of the novel by relating its discourse and its content to modernity. Then, this scriptural approach is built on a particular novelistic style, unfolding in a staged and a permanent parodisation of the functioning and the modalities of fictional writing.

Amid a constant deconstruction of the methods of the novel's composition, is outlined a literary aesthetics which promotes ambivalence as the main mode of deployment which runs through the novel. This intertextual practice enables the fiction to construct itself by undoing the discourses of the past such as History and memory. In justifying the systematic deconstruction as a device for the fictional elaboration, Diop's writing creates a dynamics of "suspicion" that underpins his writing.

This study intends to identify and analyze, first and foremost, the integration of the notions of history and memory in the writing process of Diop. Then we will study their configurations and their methods of integration and use in the fiction. In an intertextual framework, we will see how these notions of memory and history are reinvested and reworked through the fiction, and then, we will try to identify the aesthetical and literary motives which govern their use. Such an approach will enable us to apprehend the relevant dimensions of this posture of writing and to see whether there is a poetics of memory through Boubacar Boris Diop's writing. The different theories of fiction, memory and history will be the theoretical framework through which we will approach this work.

Keywords: Francophone literature, critique, Diop, history, memory, fiction

Table des matières

Introduction générale

Chapitre I. Cadre théorique général : Roman, histoire et mémoire: contiguïté générique ou cloisonnement épistémologique

- 1.1. Introduction
- 1.2. Le roman et l'histoire
- 1.3. Roman et intertextualité
- 1.4. Entre histoire et mémoire
- 1.5. Le roman, l'histoire, la mémoire et la critique africaine
 - 1.5.1. La fiction, relais de l'Histoire
 - 1.5.2. Le roman versus l'Histoire
- 1.6. Conclusion

Chapitre II. *Murambi: le livre des ossements*, l'indicible du génocide, entre fiction et histoire

- 2.1. Introduction
- 2.2. De l'indicible comme faille énonciative
 - 2.2.1. De l'indicible linguistique et éthique
 - 2.2.2. De l'indicible comme stratégie énonciative
- 2.3. De l'Histoire à la fiction
 - 2.3.1. Mémoire plurielle et dimension testimoniale
 - 2.3.2. Narration et effets de réel
 - 2.3.3. Énonciation et statut des personnages
 - 2.3.4. De l'histoire à la distanciation romanesque
- 2.4. L'indicible et les stratégies discursives
 - 2.4.1. Stratégies de l'indicible et mise en abyme
 - 2.4.2. Intergénéricité et écriture journalistique
- 2.5. Conclusion

Chapitre III: *Le cavalier et son ombre et la mémoire de l'oralité*

- 3.1. Introduction
- 3.2 Du conte au roman: divergences énonciatives ou contigüité générique
 - 3.2.1. Homologie entre le roman et le conte.
- 3.3. De l'énonciation du conte à sa déconstruction
 - 3.3.1. La fiction versus le conte
 - 3.3.2. Déconstruction du contexte performanciel
 - 3.3.3. Le dire de la fiction
- 3.4. Du conte métaphorique
 - 3.4.1. Relecture de l'histoire par la fiction
 - 3.4.2. L'Histoire et le Cavalier
 - 3.4.3. L'histoire du cavalier: Dieng Mbaalo, l'antihéros exemplaire
 - 3.4.4. De l'énonciation du conte comme métaphorisation du fonctionnement de l'écriture : l'écrivain africain et son ombre.
 - 3.4.5. Solitude du créateur
- 3.5. Conclusion

Chapitre IV: *Déconstruction de la mémoire coloniale dans Le Temps de Tamango et Kaveena*

- 4.1. Introduction
- 4.2. Postures polémiques et enjeux postcoloniaux
 - 4.2.1. La France et ses valets
 - 4.2.2. L'Afrique des dictateurs
- 4.3. Enjeux mémoriels et idéologiques
 - 4.3.1. Relecture critique de l'idéologie de la négritude
 - 4.3.2. Tamango et sa reprise polémique
 - 4.3.2.1. Tamango, de l'esclave à la figure héroïque
 - 4.3.3. Thiaroye ou la reconstruction de la mémoire du temps colonial
- 4.4. L'écriture de la dissidence
 - 4.4.1. Le paradoxe du refus et de la revendication littéraire
 - 4.4.2. Prolepses et ruine de l'énonciation narrative
 - 4.4.3. Narration posthume et scatologie dans *Kaveena*
 - 4.4.4. De l'énonciation scatologique comme mode de dénonciation
- 4.5. Conclusion

Chapitre V: Formes et enjeux de la mémoire dans *Les traces de la meute* et *Les tambours de la mémoire*

- 5.1. Introduction
- 5.2. Discours mémoriel et palimpseste mythique
 - 5.2.1. Modalités de la représentance: de l'anamnèse à l'invention poétique
 - 5.2.2. Palimpseste du mythe: entre mythe de fondation et mythe de l'Héroïne
 - 5.2.3. Johanna ou le mythe d'une Jeanne d'Arc africaine
 - 5.2.4. Le mythe de la fondation de Dunya
- 5.3. Le «Je» face à la meute: entre discours et contre-mémoire
 - 5.3.1. Kaïré ou la déconstruction des énoncés collectifs
 - 5.3.2. Du mythe au conte
 - 5.3.3. La dérision comme forme d'insubordination
 - 5.3.4. Fadel ou la mémoire poétique comme contre-mémoire
- 5.4. Ambivalence énonciative: polyphonie narrative et métadiscours critique
 - 5.4.1. Absence d'instance narrative stable
 - 5.4.2. Ambivalence chronologique et dislocation narrative
 - 5.4.3. Métadiscours critique
- 5.5. Conclusion

Conclusion générale

Remerciements

Au terme de ces recherches, je voudrais remercier tous ceux qui ont participé à l'élaboration de cette thèse, fruit d'un long cheminement, ponctué de rencontres, riches et nourrissantes.

Je tiens à remercier tout particulièrement et à témoigner toute ma reconnaissance à mon directeur Josias Semujanga pour l'aide compétente qu'il m'a apportée. Je le remercie pour la confiance qu'il m'a accordée, pour sa patience, ses conseils avisés et son entière disponibilité. Je lui exprime toute ma gratitude pour m'avoir insufflé l'exigence et le souci de perfection.

Je suis également reconnaissant à Mme Christiane Ndiaye d'avoir accepté d'être président-rapporteur, ainsi qu'aux autres membres du jury pour leurs questions et suggestions.

Je remercie Boubacar Boris Diop pour sa disponibilité et les discussions savantes qu'on a eues sur les différentes parties de la thèse. Nos rencontres ont été riches et fructueuses.

Je remercie ma famille et mes amis pour leur soutien et leur encouragement. Je remercie aussi mes collègues pour les discussions interminables qu'on a eues sur différentes thématiques se rapportant à la thèse.

Enfin, je remercie ma chère épouse et mes enfants pour leur soutien quotidien indéfectible, leur patience, leur compréhension et leurs encouragements.

Introduction générale

Depuis la publication de son premier roman en 1981, l'écrivain sénégalais, Boubacar Boris Diop, présent dans le champ littéraire africain depuis une trentaine d'années, continue d'imprimer sa marque sur la scène littéraire africaine francophone. Cet écrivain très prolifique, avec son esthétique romanesque très exubérante, qui participe au renouvellement du genre romanesque, s'inscrit, par l'intermédiaire de la fiction et de ses essais, dans les grands débats qui interpellent les intellectuels africains. Son esthétique romanesque est le lieu du renouvellement des modes de composition littéraire qui font que ses romans sont caractérisés par l'élaboration perpétuelle voire obsessionnelle d'une posture originale et novatrice amalgamant la fiction et les discours de l'Histoire et de la mémoire.

Le caractère novateur et original de son écriture a été décelé très tôt par Mongo Béti, le préfacier de son premier roman *Le temps de Tamango*, qui voyait déjà en lui un écrivain audacieux qui bouleverse les habitudes de la création littéraire en Afrique. Près de trois décennies après, et plusieurs romans publiés, cette constante scripturale demeure actuelle et témoigne de la richesse de cette écriture qui s'inscrit perpétuellement, comme l'a remarqué une critique plus récente, dans « une tentative de coup de force contre les énoncés de la pratique littéraire existante » (Sob, 2007 : 7).

Cette thèse se propose d'explorer l'usage, les enjeux et les modalités de l'inscription de la mémoire et de l'histoire dans l'œuvre romanesque de Boubacar Boris Diop. Ses romans sont irradiés systématiquement par ses discours qui sont constamment redéfinis dans sa création romanesque. Notre hypothèse de départ est que les notions de mémoire et d'histoire, qui traversent l'esthétique romanesque de Diop, constituent des vecteurs sémiotiques qui orientent et éclairent la construction de la fiction. Ce sont des paradigmes

ambivalents qui élaborent le texte et se reconstruisent constamment par l'intermédiaire de la fiction. La conjonction de ces notions par la fiction se fait sur des modalités d'écriture diverses qui les resémantisent selon le bon vouloir de l'écriture : celle-ci s'inscrit dans une dynamique de déconstruction de ces notions en refusant de leur attribuer des contenus fixes. Leurs fonctions sémiotiques varient d'un roman à l'autre et se conjuguent à des significations différentes selon l'enjeu de la fiction. L'écriture constitue un espace de tensions où ces catégories sont repensées au profit d'une esthétique se construisant sur le principe d'une relecture critique souvent ambivalente. Une telle relecture de l'Histoire et de la mémoire s'accompagne d'une tentative de déjouer les postulats qui fondent la création romanesque. Sur des modalités ludiques, ironiques ou critiques, l'écriture de Boubacar Boris Diop revisite le récit de l'Histoire et l'histoire du récit qu'elle assujettit au bon vouloir de la fiction.

Ces méandres de la mémoire et de l'Histoire africaine dans l'écriture de Boris Diop se manifestent dans plusieurs aspects formels et thématiques. Dans *Le temps de Tamango* et *Kaveena*, le premier et le dernier roman de Diop, c'est l'histoire politique postcoloniale qui sert de référent hypertextuel, tandis que dans *Les tambours de la mémoire* et *Les traces de la meute*, l'inscription ambivalente des discours du passé dans les récits opère une distanciation entre le discours historiographique et celui de la mémoire, et pose, par ailleurs, dans une déconstruction ultime du discours mémoriel, la relativité de ces discours qui sont souvent sources de conflit. Dans *Le cavalier et son ombre*, Diop revisite la mémoire du conte que l'écriture déconstruit par l'inscription d'un discours critique qui relativise certains savoirs liés à l'élaboration et à l'énonciation du conte oral. Dans *Murambi le livre des ossements*, l'usage de l'histoire se manifeste dans la fictionalisation

du génocide rwandais de 1994, qui permet à l'auteur, dans un style simple et sobre, de revenir sur la représentation problématique de ce sinistre événement.

Malgré cette originalité du style et la thématique variée saluées par la critique, l'œuvre de Boubacar Boris Diop n'a pas été suffisamment explorée pour y faire ressortir systématiquement ces différentes considérations qui sont les nôtres et qui s'inscrivent dans le cadre du champ littéraire africain. Notre choix de travailler sur l'esthétique romanesque de Boubacar Boris Diop est justifié d'abord par le fait que les critiques demeurent toujours rares, ensuite les quelques travaux qui ont été faits sur son œuvre n'ont pas toujours exploité cette problématique de la mémoire et de l'histoire. Or, ces catégories, pensons-nous, constituent les dimensions fondamentales de son esthétique. Nous avons pensé nécessaire de faire un travail global dans cette perspective et de voir s'il existe une poétique de la mémoire chez Boubacar Boris Diop. Notre démarche tente d'appréhender l'usage de ces catégories comme pouvant répondre d'une pratique d'ensemble globale dans toute l'œuvre de Diop. Quand bien même quelques études ont souscrit à cette démarche sans pour autant épuiser l'essentiel de cette esthétique, il importe de poser cette hypothèse et tenter de montrer que cette démarche esthétique novatrice traverse en filigrane l'œuvre de Boubacar Boris Diop.

Dans le premier roman de Diop *Le temps de Tamango* suivi de *Thiaroye, terre rouge*, (théâtre) qui a remporté en 1984 le prix du Bureau Sénégalais du Droit d'Auteurs, et qui rappelle à bien des égards *Tamango* de Prosper Mérimée (1829), les faits racontés renvoient aux événements politiques de mai 1968 au Sénégal, faits qui opposent un groupe de révolutionnaires, dirigé par un certain Tamango, à un gouvernement despotique qui se maintient au pouvoir par la répression et les assassinats. Inspiré de l'histoire politique du

Sénégal après les indépendances, le roman fait le bilan des années postindépendances sous le règne du président Senghor. Cette confrontation entre le gouvernement et les grévistes permet à l'auteur de faire le bilan critique des années Senghor, en particulier celles de mai 68. En même temps, au niveau formel, ce roman est une œuvre d'expérimentation esthétique qui met à l'épreuve les modes de composition littéraire connus jusque-là dans le champ littéraire africain.

Dans le deuxième roman de Diop, *Les tambours de la mémoire*, qui a remporté le Grand Prix de la République du Sénégal pour les Lettres en 1990, le récit raconte l'histoire de Fadel qui tente malgré l'opposition de sa famille et de ses amis, de faire revivre la reine Johanna Simentho, une figure de Jeanne-D'Arc sénégalaise, disparue dans des conditions mystérieuses pendant la période coloniale. Le récit, très éclaté, tourne autour de cette figure mythique dont la lutte contre le gouvernement colonial français a causé la disparition. La vie de Johanna ressemble à s'y méprendre à celle de l'héroïne casamançaise Aline Siteo Diatta, résistante et combattante pour l'indépendance du Sénégal pendant la période coloniale. Taxé de fou par son entourage, Fadel continue l'exploration de cette mémoire défendue qu'il confronte à une histoire falsifiée par les autorités politiques. Il est tué au bout de son parcours pour avoir refusé cette amnésie collective imposée par les autorités de l'état.

Dans *Les traces de la meute*, le rapport à l'histoire et la mémoire se fait sur le mode d'une subversion de leurs discours. Le personnage principal, Kaïré, échoue dans sa tentative de création d'un musée pour conserver une mémoire normée qui s'oppose à la mémoire mythique de Dunya. La symbolique de la création d'un musée – lieu de conservation de la mémoire – se pose dans une perspective subversive parce qu'entrant en

conflit avec une mémoire déjà établie, la mémoire mythique de Dunya sérieusement conservée et transmise de génération à génération. En remettant en cause la mémoire collective de Dunya, Kaïré, comme Fadel dans *Les tambours de la mémoire*, sera tué. Cette censure sur le discours de la mémoire, orchestrée par les autorités politiques, et sa violation, demeurent inscrites dans le roman comme un conflit mémoriel opposant une mémoire statique et une mémoire dynamique porteuse de valeurs nouvelles.

Le troisième roman de Diop, *Le cavalier et son ombre*, qui a remporté le prix Tropiques en 1997, revient sur l'histoire politique africaine et particulièrement sur le génocide rwandais par le biais de contes que le personnage principal Khadidja raconte à un auditoire invisible. Le roman revisite aussi la mémoire du conte que le récit romanesque déconstruit impertinemment par la ruine du pacte énonciatif et les figurations discursives à l'encontre de la conception générique du conte. L'inscription d'une critique sur l'élaboration et l'énonciation du conte oral se fait parallèlement à une lecture métaphorique de la situation de l'auteur africain qui doit constamment redéfinir son esthétique pour un lectorat souvent difficile à saisir, voire inexistant. Cette situation, qui déstabilise l'écrivain africain, à l'image de Khadidja, le personnage du roman, crée une situation de solitude de l'écrivain qui frise la démence. Ces considérations sur la posture scripturale de l'auteur sont similaires à la situation difficile de Khadidja la narratrice des contes, qui devient folle à cause de son audience invisible.

Murambi: le livre des ossements relate les événements du génocide qui s'est passé au Rwanda entre avril et juillet 1994. Dans cette même perspective d'exhumation du passé, la fictionalisation du génocide rwandais est au cœur de ce roman. Par l'intermédiaire de deux amis d'enfance, Jessica et Cornélius, qui tentent de transcender l'horreur en racontant ce

qui s'est passé, le récit revient sur les événements du génocide rwandais des Tutsi par les Hutu. Par une narration très polyphonique et plurivocale, les différents acteurs et victimes du génocide prennent la parole pour témoigner et s'inscrire dans une démarche d'actualisation de cette séquence sinistre de l'histoire du Rwanda. Est également mise en évidence, dans une démarche testimoniale, la nécessité pour le roman de prendre le relais de l'histoire en racontant le génocide et en l'inscrivant dans une mémoire, pour que l'oubli ne s'empare pas de ce drame. Par ailleurs, le roman pose, par une écriture très sobre, la difficulté de raconter des situations-limites tel le génocide.

Le cinquième roman de Diop, *Kaveena*, revient sur les relations néocoloniales que les anciennes colonies africaines entretiennent avec la France. Le récit est raconté par un narrateur, le sergent Asante Kroma, qui a participé à tous les agissements de l'ancien président Nikiema et de son conseiller français, Castenada. Le récit dévoile les horreurs d'une politique néocoloniale d'un pays africain dont les dirigeants, choisis par l'ancienne colonie, se maintiennent au pouvoir par la violence et les meurtres ciblés. Le récit se décline dans une narration alliant scatologie et eschatologie, comme pour faire correspondre l'atmosphère délétère de l'univers politique au registre de la pourriture et du stercoraire se déployant dans le récit.

En 2003, Diop a écrit un roman en wolof intitulé *Doomi Golo* et qui vient d'être réécrit en français, en septembre 2009, sous le titre de *Les petits de la guenon*. En plus de la fiction, Diop a écrit des essais comme *Négrophobie*, en 2005, et *L'Afrique au-delà du miroir*, en 2007. Le premier essai est une cinglante réplique à l'essai de Stephen Smith *Négrologie* (2003). Dans le livre de Smith, il est question d'une peinture lugubre et pernicieuse du continent africain saturé de clichés que Diop, Tobner et Verschave

décortiquent et déconstruisent systématiquement. Dans le deuxième essai, l'auteur revient sur différents sujets politiques et littéraires, comme la langue de l'auteur africain et les dynamiques littéraires africaines dans différents espaces linguistiques francophones et autres, les options politiques et culturelles de l'Afrique contemporaine. Par ailleurs, le génocide rwandais occupe une part importante dans cet essai, en particulier le rôle des intellectuels africains et les implications françaises dans cette tragédie.

Tous les indices référentiels dans les différents romans, les isotopies paratextuelles et analogies avec l'histoire et le discours mémoriel, corroborés plus ou moins par l'historiographie, foisonnent dans l'écriture de Boubacar Boris Diop. Ces notions qui saturent son œuvre, sont bien perçues par quelques critiques ayant saisi cette constance de ces catégories. C'est le cas notamment de Mame Moussé Diagne (1994), pour qui l'écriture de Boubacar Boris Diop, jusqu'à ce jour, n'aurait été qu'une tentative de sonder les mystères de la mémoire.

Ces quelques rares études, qui ont été faites sur l'écriture de Diop, ont exploré quelques avenues de cette thématique. Papa Gueye (2001), dans son étude intitulée *L'histoire comme fiction et la fiction comme histoire: récit contestataire et contestation du récit*, met en évidence cette construction romanesque qui s'élabore avec de nouvelles stratégies et se constitue à l'intérieur d'une fiction historique à forte coloration culturelle. Selon Gueye, Diop puise dans l'histoire politique et culturelle nationale pour déconstruire les représentations collectives et bâtir un récit au sein duquel l'histoire reste fictive. L'univers romanesque se construit sur les ruines de l'histoire; l'œuvre n'a d'existence que littéraire. La prise en compte de l'histoire comme récit, comme construction romanesque, ne cherche pas à ressusciter le passé, mais s'en sert comme matériau pour la fiction.

Susanne Gehrman (2004), pour sa part, remarque que les œuvres de Boubacar Boris Diop sont liées entre elles par l'élaboration continuelle, voire obsessionnelle, des thèmes de la mémoire. Elle note que, malgré cela, les romans de Diop ne proposent pas une vérité en tant que vision unique et juste, explicative de l'histoire et du présent. Cette démarche scripturale traduit, de la part de Diop, un profond doute ontologique et épistémologique. En revanche, ses textes sont caractérisés par une thématique constante qui tourne autour de la volonté de reconstruire, pour l'individu, une mémoire véridique qui s'érige contre les discours manipulés par le pouvoir. Il s'agit de la reconstruction d'une histoire par le discours individuel. La narration polyphonique et les récits concurrentiels multiplient les interprétations de l'histoire et de la mémoire sous-tendant les projets des protagonistes.

Sewanou Dabla (1986), dans son étude sur *Le temps de Tamango*, « Le temps de Tamango, ou le roman décomposé », souligne cette multiplication des instances narratives dont parle Gehrman, qui permet au récit de se diversifier en une thématique luxuriante. Selon Dabla, Diop entreprend moins de détruire et de refuser globalement le récit que de se démarquer d'un certain récit. Ce qui explique, selon lui, la reprise intertextuelle critique du personnage de Tamango de Mérimée (1829).

Suzie Suriam (2006), dans son étude sur *Le cavalier et son ombre*, inscrit l'écriture de Diop dans l'intention de ce dernier de brouiller les pistes et de confondre le lecteur dans ses certitudes (Suriam, 2006: 71). Selon elle, l'écriture de ce roman se déploie sur une ligne énigmatique où rien n'est donné, où « les frontières entre le rêve et la réalité, la folie et la normalité sont gommées: l'ombre peut assassiner le cavalier puis prendre sa place, sans que le monde s'arrête de tourner » (Suriam, 2006: 80-81). L'écriture de l'énigme, qui se déploie dans le roman, puise dans plusieurs domaines, de la mythologie à la tradition

épique. Cette écriture s'inscrit dans une littérature universelle où le parallélisme avec beaucoup d'auteurs, tels que Pascal Quignard ou Ismaïl Kadare, fait la richesse de son esthétique.

Ernest Le Cavernnec (1996), dans son analyse sur *Les tambours de la mémoire*, part du constat que l'écriture de ce roman transfigure le réel pour y introduire «une altérité seconde» qui bouleverse la représentation romanesque. Ce brouillage des frontières se déploie aussi bien au niveau figuratif que narratif. Cette ambivalence se perçoit, par ailleurs, dans l'opposition entre imaginaire et réalité : « Les emprunts au réel sont détachés de leur ancrage sans pourtant rejoindre tout à fait les éléments imaginaires qui inversement, acquièrent en retour un effet de réel» (Le Cavernnec, 1996: 149). Ces pôles antinomiques se trouvent dévoyés au profit d'une écriture originale qui crée un «irréel de fiction». En jouant sur le réel, l'écriture crée une autre réalité fictive dont les modalités discursives inscrivent le jeu fictif dans l'histoire et ses figures.

D'autres critiques ont mis l'accent sur les stratégies novatrices formelles de cette écriture. Christiane Ndiaye (2001) parle d'écriture baroque. Selon elle, l'écriture, dans *Les tambours de la mémoire* et *Le cavalier et son ombre*, se caractérise par des constructions baroques parce qu'intégrant toutes les caractéristiques définies par la critique comme baroques. Ces manifestations baroques de l'écriture sont perceptibles dans le goût de la métamorphose, la mise en scène de la représentation romanesque, la coexistence de différents registres et la fusion des différentes images du présent, du passé et de l'avenir, fusion qui abolit la linéarité du temps (Ndiaye, 2001 : 320).

Jean Sob (2007), dans cette première monographie consacrée à l'esthétique de Diop, revient sur l'ensemble de son l'œuvre. Selon lui, depuis le premier roman, *Le temps de*

Tamango, jusqu'au dernier, *Doomi golo*, Diop élabore continuellement une esthétique romanesque aux visées subversives, qui bouscule les habitudes littéraires et qui se construit comme « une tentative de coup de force contre les énoncés de la pratique littéraire existante» (Sob, 2007: 8). Cette démarche esthétique est d'autant plus visible qu'elle déplace la perspective des préoccupations littéraires de beaucoup de romanciers dont l'écriture et le discours critique se mesuraient à l'aune des énoncés politiques et sociaux contenus dans leurs discours romanesques et critiques. Chez Diop, l'écriture se forge à l'interface de ces énoncés souvent mis à distance et déconstruits par une volonté constante de subvertir le cadre de leur déploiement. Au message sociopolitique, s'oppose un message esthétique autoréférentiel dont la visée demeure une revisitation permanente des moyens techniques et stylistiques du roman, pour instaurer un «comment dire» participant d'une propédeutique préalable à toute construction d'un discours romanesque. Par ailleurs, cette démarche esthétique demeure le fil d'Ariane de l'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop. Ce déplacement du centre d'intérêt du roman, du contenu vers la forme, constitue, selon Sob, une révolution esthétique qui entre dans le cadre plus général d'un déplacement permanent de tous les paradigmes romanesques pour interpeller le lecteur sur ce que l'un de ses personnages, Ndongo, dans *Le temps de Tamango*, appelle «l'arrière pensée esthétique». Une telle expérimentation esthétique se fonde, selon l'auteur, sur une parodisation effrénée de tous les discours et paradigmes romanesques (Sob, 2007: 12).

Pour appréhender ce récit parodique, qu'il définit comme une pratique littéraire qui «consiste à s'écarter de quelque chose, qui peut être un genre, un auteur, une œuvre, un style pour se mettre à côté, par volonté de contestation ou de transformation, soit sérieusement, soit dans une intention comique» (Sob : 13), l'auteur examine d'abord les

cadres socio-historiques qui garantissent la possibilité du récit parodique, ensuite les moyens techniques et stylistiques qui en fondent la démarche, puis les figures qui sous-tendent une telle esthétique et, finalement, les enjeux littéraires et stratégiques qui découlent d'une telle démarche. Selon lui, ces différentes thématiques hétérogènes qui structurent l'œuvre de Boubacar Boris Diop, excluent tout sectarisme méthodologique et répondent plus d'une démarche transversale allant de la sociocritique à la narratologie en passant par la théorie de la *communication textuelle intersubjective* pour aborder cet arrière-plan esthétique. Son analyse, par ailleurs, met l'accent sur les discours sociaux qui environnent l'auteur mais aussi sur sa biographie comme source de son inspiration.

Etienne Ndagijimana (2007), dans son étude sur *Murambi*, part du principe que ce roman construit et transmet la mémoire du génocide. Une telle construction requiert, selon Ndagijimana «une opération délicate qui requiert le déploiement de stratégies poétiques appropriées» (2007 : 278). De tels moyens littéraires passent par la polyphonie narrative qui permet d'élargir l'horizon énonciatif en amalgamant les différentes positions des narrateurs, des victimes, des témoins et des bourreaux. La polyphonie passe aussi par le discours rapporté qui permet à la narration de projeter la fonction idéologique du récit et l'aspect de certains personnages dans l'économie de la narration. Cette énonciation, selon Ndagijimana, «permet de construire la chaîne de transmission de la mémoire des événements» (2007 : 293).

Cette posture de construction et de transmission est aussi prise en charge par la médiation intergénérique qui permet, selon l'auteur, de briser la monotonie en introduisant diverses formes de discours comme l'épistolaire, le récit historique et la chanson (2007 : 297). Par ailleurs, l'inscription de certaines toponymies dans l'espace du récit permet de

créer des lieux de mémoire du génocide. C'est aussi la même chose pour les personnages à qui l'auteur procure des charges axiologiques. Par ailleurs, l'inscription du corps et des ossements comme lieu et conséquence de la violence fait partie, selon Ndagijimana, d'une tentative de «monumentalisation mémorielle» (2007 : 319) dont la fonction est de «commémorer une mort violente, causée par la main de l'homme» (2007 : 319).

Ainsi, à travers différents procédés littéraires, – les charges axiologiques placées chez certains personnages, la polyphonie narrative, les figurations discursives des protagonistes, l'inscription du corps dans l'économie du récit – qui participent à la reconstruction mémorielle du génocide et partant sa transmission, Diop, dans *Murambi le livre des ossements*, a essayé de montrer que l'écriture du génocide est indissociable d'une transmission mémorielle qui inscrit le roman dans l'actualisation de cette tragédie pour lutter contre l'oubli.

Dans sa thèse consacrée aux textes du génocide rwandais, Monique Gasengayire (2006) analyse *Murambi le livre des ossements* sous l'angle de la mémoire qui, selon elle, demeure au cœur de l'entreprise de l'écriture. En analysant la difficulté d'écrire dans un contexte énonciatif où le dire devient problématique voire impossible, elle tente aussi de montrer que le devoir de mémoire qui inspire l'écriture passe par la volonté de l'auteur de se rapprocher le plus possible des faits historiques et des acteurs du génocide. La transmission de l'expérience du génocide et l'ambition du romancier de transcender cette difficulté énonciative pour dire l'indicible passe par différentes stratégies discursives et énonciatives qui mettent en jeu la dimension importante du témoin oculaire (2006 : 113). Ce dernier joue une fonction cruciale dans la dimension de la transmission testimoniale du génocide.

À partir du principe de l'inaccessibilité langagière et philosophique du génocide, il importe, selon Gasengayire, au romancier de trouver des voies d'accès pour le rendre, sinon dicible, du moins compréhensible par l'émotion que ce dernier peut créer chez le lecteur. Il convient alors, pour Gasengayire, de voir les motifs qui gouvernent cette possibilité du dire dans ce contexte particulier. Cette tentative de compréhension de l'auteur et, partant, des personnages est distillée dans les réflexions et figurations discursives des nombreux énonciateurs dans le récit.

L'écriture du génocide se décline ainsi dans l'organisation structurante du récit qui allie témoignage personnel (2006 : 168), dans une forme fragmentée, et récit journalistique. En donnant la parole aux victimes et aux bourreaux, l'auteur permet la multiplication des instances énonciatives dont l'enjeu est de diversifier les perspectives pour mieux appréhender la complexité du génocide. Cette tentative de sortir l'énoncé de l'indicible de l'ornière passe aussi, selon Gasengayire, par la répétition des intrigues et des discours qui permettent de «montrer une certaine concordance des événements et des faits qui se produisent à l'échelle nationale» (2006 : 180).

L'articulation du devoir de mémoire dans le prétexte du roman l'inscrit dans une tentative de perpétuation de la mémoire de cette tragédie. Le témoignage individuel des victimes et des bourreaux participe à la construction de cette mémoire. La traduction des témoignages en récit romanesque passe par la volonté de l'auteur de garder l'authenticité du témoignage (2006 : 184).

L'adaptation des témoignages est rendue possible par différents procédés d'écriture telle l'écriture journalistique qui met en scène des personnages-témoins oculaires qui sont tous des narrateurs du récit (2006 : 187). Ce qui permet de conserver une sorte

d'authenticité sur les faits narrés. Cette forme scripturale finit d'ancrer le génocide dans la perpétuation d'une mémoire. En transformant les récits de témoignage en roman, l'auteur tente de rester au plus près de la réalité du génocide et permet au roman d'entrer « exactement dans l'objectif de départ du projet qui est : *Écrire par devoir de mémoire*. Le livre atteint un public plus large que les témoins retrouvés sur place ne pourraient le faire, ce qui fait entrer le génocide dans la mémoire collective en Afrique et en dehors de celle-ci» (2006 : 187).

La présente thèse qui tente de prolonger le débat critique sur l'œuvre de Diop, a pour dessein de répertorier et d'analyser d'abord l'intégration des bribes et archives de l'histoire et du discours de la mémoire, dans leurs configurations. Elle veut, ensuite, étudier leurs modalités d'insertion et d'utilisation dans la construction de la fiction. Notre problématique part de l'idée que les notions d'histoire et de mémoire permettent d'expliquer et de déchiffrer les comportements des personnages romanesques à partir de certains événements du passé ayant réellement eu lieu. Par ailleurs, comme fiction, le roman s'oppose ainsi à l'histoire et la mémoire, censées dire la vérité des événements narrés. Mais quelle que soit sa rigueur, l'histoire est récit ou directement tributaire du récit. En cela, elle s'apparente, par la mise en forme du récit fictif, aux genres narratifs dont fait partie le roman. L'histoire, la mémoire et le roman sont des récits qui racontent des histoires.

Ainsi la réflexion posée portera sur le processus par lequel le texte littéraire chez Diop assume, reformule ou déconstruit les récits de l'histoire et de la mémoire. Il s'agira également d'interroger les moyens utilisés par Diop pour exhumer ces récits du passé et de voir les motifs qui régissent cette esthétique.

La méthodologie utilisée aura pour objectif d'analyser l'insertion de ces discours dans la fiction. Nous tenterons de voir les manifestations pertinentes de ces procédés de composition et les différents enjeux sémiotiques autour de ces modalités d'écriture. Fonctionnant comme un intertexte, l'écriture est placée sous le double signe d'une interrogation de ces discours d'une part et d'autre part d'une revisitation constante des modalités de construction du récit en général. Au-delà d'une réécriture, se posent un discours et un questionnement sur les modalités de cette écriture elle-même. L'intertextualité, dans son acception la plus large, nous servira de canevas théorique pour l'appréhension du corpus de Boubacar Diop.

Le premier chapitre qui est la charpente théorique passe en revue les différentes notions sur lesquelles nous allons travailler pour l'analyse des romans de Diop dans les différents chapitres de la thèse. Dans ce chapitre, nous analyserons les concepts d'histoire, de mémoire et de fiction pour voir si leurs espaces épistémologiques respectifs sont mutuellement exclusifs ou s'il existe une porosité générique ou conceptuelle qui leur permet de se mouvoir dans des espaces de définition flottants. Cela permettra de voir les relations que la fiction entretient avec les discours de l'histoire et de la mémoire. Les théories du roman de Mikhaïl Bakhtine (1978), de Milan Kundera (1986, 2005) et les théories sur les rapports de l'histoire et de la fiction de Krzysztof Pomian (1999), Paul Ricœur (2000), Michel de Certeau (1975) seront convoquées afin d'établir la charpente théorique de la thèse.

Le second chapitre, intitulé «*Murambi: le livre des ossements: L'indicible du génocide, entre fiction et histoire*», montre que l'indicible de l'écriture des situations-limites passe par des voies détournées qui permettent d'exprimer la difficulté énonciative

par un discours sur l'indicible. Ces stratégies discursives passent par la multiplication des effets de réel, la plurivocalité de la narration et la démarche spéculaire du récit, qui, pour appréhender ses limites, se met dans une position de dédoublement. Le chapitre commence par poser le cadre théorique de l'écriture de l'indicible (Pipet: 2000 Agamben: 1999, Wardi: 1986) pour montrer que cette écriture passe par des modalités énonciatives qui tentent d'éliminer la difficulté du dire.

Le troisième chapitre, intitulé « *Le cavalier et son ombre* et la mémoire de l'oralité », analysera les rapports entre la fiction et le conte oral, pour montrer que cette distance générique, que la critique voit souvent entre le conte oral et le roman, est rapidement transcendée par une écriture qui subvertit les modalités énonciatives du conte et ses savoirs. Le conte, comme un fond pourvoyeur d'une mémoire, se trouve revisité par la fiction qui en détourne ses paradigmes. Dans cette perspective, l'analyse permettra de cerner les relations du conte au roman, en essayant d'articuler les rapports d'homologie entre ces deux genres, rapports souvent éludés par la critique. Il s'agira aussi de revenir brièvement sur la critique consacrée aux rapports de l'oral à l'écrit, pour mieux mettre en lumière la possibilité de cette lecture différentielle que nous tentons de proposer dans ce chapitre. Est également inscrite dans le récit, la posture métaphorique des rapports problématiques de l'écrivain africain et de son lectorat, rapports qui se manifestent souvent par l'inaction et le manque de réaction d'un lectorat, d'où l'incompréhension de l'auteur, à l'image de Khadidja.

Le quatrième chapitre, qui s'intitule « La déconstruction de la mémoire (néo) coloniale dans *Le Temps de Tamango* et *Kaveena* », tentera de montrer comment l'écriture des deux romans fait une relecture intertextuelle des événements qui ont marqué la scène

littéraire et sociopolitique africaine avant et après les indépendances. Cette écriture aux motifs subversifs, qui se déploie sur un arrière-plan historique relatant la période des indépendances africaines et les périodes qui ont suivi ces indépendances, s'inscrit dans une logique polémique dont les contours sont définis par les configurations thématiques et discursives qui explorent les relations néocoloniales entre la France et ses anciennes colonies.

L'analyse se concentrera aussi sur l'inscription et la relecture subversive du discours de la négritude dans les deux romans comme un phénomène désuet et contreproductif au niveau politique et poétique. Il s'agira aussi de revenir sur l'inscription de *Tamango* de Mérimée (1829) dans *Le temps de Tamango*, comme une relecture intertextuelle subversive qui en subvertit le contenu. Cette relecture peut s'appréhender aussi, au-delà de ces thématiques susmentionnées, dans le cadre d'une expérimentation esthétique et d'une innovation formelle en rupture avec des pratiques scripturales jusque-là connues dans l'espace francophone.

Le cinquième chapitre, qui s'intitule «Formes et enjeux de la mémoire dans *Les traces de la meute* et *Les tambours de la mémoire*», analysera l'inscription des discours mémoriels dans les deux romans. Elle aura pour objectif de replacer les modalités, le fonctionnement et les enjeux de l'insertion du discours de la mémoire et partant l'usage du mythe dans *Les tambours de la mémoire* et *Les traces de la meute*. Le discours de la mémoire tient une place importante dans les deux romans où il apparaît respectivement comme le vecteur d'une contestation d'un ordre et la dynamique d'un déploiement d'une ipséité en construction. Dans leurs dispositifs narratifs, discursifs et axiologiques, les deux textes rendent compte d'un usage du discours de la mémoire qui contribue à construire une

intrigue dont le fil conducteur demeure une «représentance¹» modalisée des récits du passé qui sont souvent en position de conflit avec d'autres récits dans les espaces diégétiques.

La démarche globale de la thèse part du postulat que, dans l'esthétique romanesque de Boubacar Boris Diop, les parcours narratifs oscillent entre la convocation des discours extratextuels – l'histoire et la mémoire – et la construction de l'effet romanesque. Partant du postulat que tout texte évoque, convoque ou réécrit d'autres textes et discours, il nous a semblé pertinent d'analyser l'œuvre de Diop sous l'éclairage de ce foisonnement de textes et de discours repris par l'écriture dans une perspective transtextuelle. Ceci nous permet d'appréhender la manière dont différents discours sont réinvestis dans la création romanesque, pour voir ce qui lie le texte fictif aux discours mémoriels et à l'énoncé historiographique. Nous nous proposons de faire l'étude de la référentialité historique ou mémorielle, voir le motif qui gouverne l'utilisation de ces archives, et partant étudier les modalités de l'insertion et de la fictionnalisation de ces discours historiques et mémoriels. La démarche tentera de mettre en relief l'esthétique de Boubacar Boris Diop au confluent des différentes catégories susmentionnées.

Notre réflexion sera adossée à une lecture qui tentera de répondre à notre hypothèse de départ, à savoir que l'écriture de Boubacar Boris Diop rend compte d'une poétique orientée vers l'inscription des discours mémoriels et historiques dans la construction de la fiction. Une telle esthétique se déploie également dans une démarche globale d'objectivation et de distanciation du récit littéraire. Cette poétique permet un dialogue fécond à plusieurs dimensions; d'abord, entre l'écriture et les récits de l'histoire et de la

¹ Ce terme de Paul Ricœur est défini comme le mélange opaque de souvenirs et de fiction dans la

mémoire, ensuite entre la fiction et la mémoire du récit. Ce sont ces différents enjeux de l'écriture de Diop qui constituent la charpente de notre thèse.

**Chapitre I: Cadre théorique général: Roman et Histoire :
Contiguïté générique ou cloisonnement épistémologique**

1.1. Introduction

Avant d'analyser les différents rapports entre les notions de fiction, d'histoire et de mémoire, nous allons tenter de les circonscrire par des définitions pour mieux appréhender les différents enjeux de leur rapprochement dans le cadre de notre thèse. Pour mieux camper la problématique, il sera utile de revenir, d'abord, sur la perception de la fiction telle qu'appréhendée par différents théoriciens des faits littéraires, ensuite, de définir les notions d'histoire et de mémoire. L'analyse des relations problématiques entre ces différentes notions permettra de voir, dans la partie de l'analyse textuelle, la position ambivalente de l'écriture romanesque par rapport à ces notions. Au bout du compte, il sera question de voir si ces notions conservent les mêmes fonctions sémiotiques après la traversée de la fiction. Ainsi, ce chapitre s'articulera sur trois points; dans un premier temps, nous allons tenter de définir les différentes notions; ensuite, nous verrons les relations entre ses notions et, finalement, nous tenterons de voir les enjeux théoriques de ces notions dans le champ littéraire africain. Cela permettra de noter, d'une part, les relations que le roman peut tisser entre lui et les autres types de discours comme l'histoire et la mémoire, et, d'autre part, de délimiter la notion de fiction, d'histoire et de mémoire, pour appréhender le cas échéant la pertinence d'une telle association. Ensuite, nous tenterons de voir les relations entre l'histoire et la mémoire. Ce qui nous permettra de mieux cerner et de neutraliser la contradiction apparente de ces notions.

La fiction est généralement définie comme une histoire inventée, fondée sur des faits imaginaires. Elle est une représentation littéraire ayant sa propre autonomie

qui la distingue du monde réel même si elle peut s'en inspirer. Elle est souvent écrite en prose et est portée par un véhicule sémiotique – comme le roman, la nouvelle, le théâtre – qui en modifie les modalités énonciatives et participe à la construction du genre. Elle est pensée comme une représentation du monde, ce que nous rappelle Jean-Marie Schaeffer dans cette définition: «La fiction serait une mimesis (représentation, imitation, simulation, feinte) d'actions humaines» (1994: 48). Une telle représentation mimétique s'articule sur différentes modalités – ludiques, ironiques – mais plus important encore, elle est inscrite dans une dimension intertextuelle qui en construit la particularité et participe à sa définition. Le roman, véhicule de la fiction, se définit par son caractère intertextuel, son aspect protéiforme et sa capacité de renouvellement perpétuel. De ce «déplacement herméneutique» (Sophie Rabau, 2002: 15), l'intertextualité devient une caractéristique fondamentale de la fiction et une fonction définitoire du roman (Roland Barthes, 1971; Gérard Genette, 1982).

Depuis Hérodote, l'histoire a souvent été définie en rapport avec la mémoire. Ce rapport souvent problématique les a rapprochées ou distancées selon les périodes et les circonstances événementielles. Dans une première tentative de définition de l'histoire, Hérodote l'avait reliée à la mémoire en inscrivant la nécessité de l'activité historienne, dans une possible défaillance de la mémoire, comme moyen d'actualisation et de pérennisation des événements du passé. L'histoire se justifie par l'incapacité de la mémoire à porter le fardeau du passé et de le rationaliser par des règles et des méthodes qui rendent sa démarche pertinente. Selon Hérodote, la

vocation de l'histoire est de lutter contre l'oubli « pour empêcher que ce qu'ont fait les hommes, avec le temps, ne s'efface de la mémoire, et que de grands et merveilleux exploits, accomplis tant par les Barbares que les Grecs, ne cessent d'être nommés; en particulier, ce qui fut cause que Grecs et barbares entrèrent en guerre les uns contre les autres» (Hérodote, 1). Cette définition d'Hérodote consigne l'histoire dans la lutte contre l'oubli et la recherche des causes des événements historiques. Paul Ricœur (2000) développe la même idée quand il parle d'oubli de réserve qui constitue une ressource pour l'histoire et la mémoire (2000: 374). L'oubli constitue la dynamique du déploiement de l'histoire et de la mémoire. Également mentionnée dans ce premier discours sur l'histoire, une dimension fondamentale de la pratique historique qui inscrit sa démarche dans une recherche de causes et de liens articulant les différentes séquences du passé (Hérodote, livre 1).

L'histoire est un ordonnancement du passé avec des modalités qui inscrivent son déploiement dans une méthode et un discours. L'histoire désigne la discipline historiographique, l'objet et les résultats. Comme la mémoire, elle n'est pas absolue, globale; elle est sélective. La fonction de l'histoire est de révéler la substance du passé, elle est fondée sur des méthodes et des règles sur lesquelles elle se base pour la vérification de ses résultats. Pour être efficace, l'histoire exige une distance critique et une séparation avec l'objet du passé, c'est la condition de l'historicisation. Selon Enzo Traverso, (2004) l'histoire naît de la mémoire, de laquelle elle s'affranchit pour en faire un objet et un domaine de recherches: « L'histoire prend naissance dans la mémoire, dont elle est une dimension; puis, en adoptant une

posture autoréflexive, elle transforme la mémoire en l'un de ses objets» (Traverso, 2004: 18).

Quant à la mémoire, elle est définie comme un mode de sélection des événements du passé; le terme couvre un champ polysémique très étendu; il renvoie d'abord à une faculté humaine d'actualiser et de représenter des séquences du passé. Elle demeure une aptitude à la remémoration et cohabite avec l'oubli. La mémoire peut se définir comme l'habileté à ordonner le sens du passé – dans sa double acception de contenu et de signification – selon un certain nombre de facteurs et de représentations qui influent sur cet ordonnancement du passé par rapport à l'exigence du moment. À l'inverse de l'histoire, la mémoire sépare l'évènement de son contexte et l'intègre dans un récit, souvent modalisé, sans une recherche de cohérence avec les évènements antérieurs. L'articulation du discours de la mémoire est très sélective et affective. Elle inscrit cette réactualisation sur des faits historiques sélectionnés et façonnés selon les impératifs présents et les convenances politiques propres à elle. La mémoire appréhende le passé «en y déposant une dose plus grande de subjectivité» (Traverso, 2004: 10). La mémoire est fondamentalement subjective et s'inscrit, de manière permanente, dans une reconstruction perpétuelle.

Ces trois notions se recourent dans le récit qui leur est commun, mais elles se distinguent par leurs propres modalités énonciatives et théoriques. Une mise en perspective comparative nous permettra de mieux les cerner. Le sujet étant trop vaste pour faire l'objet d'une synthèse globale, il convient de circonscrire ses limites selon les besoins de notre charpente théorique. Le rapprochement de ces notions ne

manque pas de poser certaines interrogations; comment la fiction, qui se déploie dans des données de l'imaginaire, inscrit-elle les données du réel historique et mémoriel dans son sein? L'entrecroisement de ces catégories traduit-il une certaine porosité de la fiction ou de ces discours?

1.2. Le roman et l'histoire

Différents critiques ont établi une distinction heuristique entre le roman et l'histoire. Les différentes théorisations des rapports entre littérature et histoire se sont faites souvent sur des critères esthétiques et gnoséologiques. Cette dissociation théorique et épistémologique se fait souvent sur des bases qui écartent le roman de la sphère scientifique dans laquelle évolue l'histoire. Le discours de l'histoire est perçu comme factuel par rapport au roman réputé fictionnel. L'histoire est pensée comme une discipline qui fait du passé un objet de savoir et dont les modalités de reconstruction épousent des contours rationnels et rigoureux. L'historien Krzysztof Pomian (1999) pense que les frontières entre les deux notions sont étanches; l'espace épistémologique dans lequel se déploie l'histoire est différent de celui de la fiction:

Point d'histoire sans la conscience d'une frontière entre le royaume de la réalité et celui où c'est la fiction qui exerce la plénitude du pouvoir. Frontière mobile, certes, et dont le tracé, souvent difficile à établir sur l'ensemble de son parcours, impose aux historiens une surveillance vigilante et les oblige à en renforcer constamment les défenses. Il suffirait en effet qu'elle s'effaçât, pour que l'histoire, expropriée de son identité, se vît annexée, avec le rang d'une province subalterne, à l'empire des belles-lettres (Pomian, 1999 : 15).

Cette distinction épistémologique pense l'histoire comme une démarche savante qui tente de rendre le passé intelligible, basée sur une méthodologie qui se déploie sur l'objectivité, l'activité critique, l'enquête et l'analyse des sources.

Malgré cette différence, Pomian (1999) et Ricœur (2000) reconnaissent cependant à la fiction une valeur épistémologique. Les variations de la fiction permettent à l'histoire de se questionner et de remettre en cause certains de ses acquis, ce qui peut être fécond pour la discipline de l'histoire qui retrouve dans ces possibles imaginatifs un prétexte à se repenser : «À tous ces titres, il leur [les fictions] arrive de propulser la recherche de nouveaux faits et d'être ainsi à l'origine de nouveaux constats, valables car obtenus par des procédés reproductifs, mais génétiquement tributaires des fictions» (Pomian, 1999: 75).

Par ailleurs, les frontières problématiques qui existent entre ces notions tournent autour des modalités discursives de l'histoire qui passent par le respect scrupuleux de la chronologie et de la linéarité, au détriment de l'anachronie, qui constitue les gages scientifiques du discours historiographique. Qui plus est, le discours historiographique est réputé être référentiel contrairement au récit de fiction généralement défini comme « un récit non référentiel » (Cohn, 2001: 24). La fiction demeure esthétique, ce qui n'est pas le cas de l'historiographie qui est soumise à l'épreuve de vérité: «La littérature n'est pas une parole qui peut ou doit être fausse, à l'opposé de la parole des sciences, c'est une parole qui, précisément, ne se laisse pas soumettre à l'épreuve de vérité; elle n'est ni vraie, ni fausse [...]; c'est ce qui définit son statut même de fiction» (Todorov, 1973: 53).

Tous ces critères permettent d'opérer une distinction entre ces notions tout en permettant d'approfondir ce semblant de clivage entre histoire et fiction. Michel de Certeau (1975) adopte la même perspective quand il pense que l'histoire s'articule

sur les notions de science et d'objet, c'est-à-dire « l'explication qui se dit et la réalité de ce qui s'est passé ou se passe ». L'histoire est définie « comme un texte organisant des unités de sens et y opérant des transformations dont les règles sont déterminables ». Le fait historique est rendu intelligible par un discours : « l'épaisseur et l'extension du réel ne sont jamais désignées et affectées de sens que dans un discours » (de Certeau, 1975: 29). En effet, si l'historiographie peut avoir recours aux procédures sémiotiques pour renouveler ses pratiques, elle leur est elle-même offerte comme un objet, parce que constituant un récit ou un discours propre. Donc, au-delà de l'élaboration de ses méthodes et de l'exposé des conditions de sa production, l'histoire constitue une narration des événements du passé, une narration construite et articulée selon des modalités qui lui sont propres. L'histoire se déploie entre le réel et son dire. L'écriture de l'histoire transforme le donné en construit par le biais du récit. L'histoire s'élabore en développant un clivage entre ce que de Certeau appelle la « *materia* », les faits, la « *simplex historia* », et « *l'ornamentum* », la représentation, la mise en scène. La vérité devient ce qui se produit et se construit. Le fait historique est soumis à une condition de scripturalité parce que le discours signifie le réel. Cependant, de Certeau ne souscrit pas à une homologie entre le discours de l'histoire et le discours romanesque quand bien même il les recoupe à certains points par le biais du récit. Parce que, parallèlement à la mise en récit des faits du passé, le discours historique scientifique est l'exposé des conditions de sa production, bien plutôt que « la narration des événements du passé » (1975: 54). Au-delà de la rationalisation des faits passés, le discours de l'histoire élabore un discours

critique sur son objet. L'opération historiographique se réfère à la combinaison d'un lieu social, des pratiques «scientifiques» et d'une écriture (1975: 64). Ce sont ces préalables qui construisent les règles silencieuses organisant l'espace produit comme texte. Même si paradoxalement « la servitude de l'écriture impose une loi contraire aux règles de la pratique» (1975: 101-102).

Le clivage entre histoire et fiction remonte à très longtemps. Même si le respect strict de la chronologie et la sécheresse sémantique constituent autant d'éléments distinctifs, d'un point de vue narratologique, d'une écriture de l'histoire, la dissociation théorique des deux termes s'accompagne souvent d'un rapprochement générique de leurs modalités énonciatives. L'histoire se caractérise par une mise en forme chronologique du discours, un récit factuel et un rapport de fidélité à la vérité des faits rapportés. Le récit de l'histoire refuse l'anachronisme pour la linéarité tandis que la fiction se caractérise par la liberté de détruire la linéarité chronologique et de s'inscrire dans l'anachronie pour se construire.

Par ailleurs, ce clivage n'exclut pas la possibilité de rapprochement des deux paradigmes par la narratologie qui les confond dans le récit. Certains critiques pensent que cette distance qui semble éloigner l'histoire de la fiction est rapidement transcendée par une convergence énonciative et narratologique qui brouille leurs frontières génériques. Les rapports deviennent ainsi analogiques parce que l'histoire ne se ramène pas à un ensemble de causes et d'effets, à un enchaînement causal; l'historien doit faire de sorte que le fait historique soit racontable et par conséquent recourir, comme le romancier, à des procédés narratifs de représentation. Ainsi,

l'histoire se construit, en partie, sur un minimum d'imaginaire et de procédés stylistiques comme l'écriture romanesque. Contrairement à l'écriture de l'histoire, l'écriture du roman semble être moins formalisée; c'est pourquoi certains militent pour une approche imaginaire de l'histoire où le romancier peut puiser dans le discours de l'histoire. C'est pourquoi la littérature a la liberté de modifier les faits historiques et de corriger les silences et les questions éludées par l'historiographie, du moment qu'il n'existe pas de lecture absolue d'un événement historique.

Depuis Aristote, cette relation problématique a épousé des contours différents selon les époques et les lieux. Déjà, dans *La Poétique*, Aristote (1980) établissait une dichotomie conceptuelle entre ces deux catégories. Selon lui, le rôle de la fiction est de dire non pas ce qui a lieu réellement mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du possible et du nécessaire. La noblesse de la fiction réside dans sa capacité de démultiplier les possibles narratifs et temporels en disant ce qui pourrait ou aurait pu avoir lieu. Par contre, l'histoire décrit, dans une sécheresse sémantique et chronologique, ce qui a eu lieu. Le discours historique est nécessaire et absolu tandis que le discours de la fiction est contingent. Le caractère historique est plus singulier et particulier tandis que la fiction a un caractère plus général. Elle possède un plus haut degré de vérité humaine, elle est plus noble et philosophique que l'histoire parce qu'elle présente, non le réel, mais le possible selon le vraisemblable.

Dans *Système des beaux-arts*, Émile Chartier Alain (1920) soutient que l'écriture de la fiction apporte une sorte de complément à l'historiographie, en occupant les blancs laissés par l'histoire. Ainsi, le roman permet de découvrir la

partie invisible de l'histoire. C'est le roman, supérieur à l'histoire, qui l'éclaire dans cette tentative d'appréhender le réel. L'histoire est un art de faire revivre, et, de ce point de vue, c'est au mieux qu'elle égale le roman. La fiction constituerait une voie royale pour l'appropriation des faits du passé. Selon le philosophe, l'histoire est soumise à l'élaboration des causes et des effets, ce qui condamne l'historien à se mouvoir dans un monde d'abstraction rigide. Les émotions fortes humaines lui échappent et font la force et la primauté du roman sur l'histoire:

Aussi remarquez que l'histoire ne se distingue nullement du roman par les actions ni par l'analyse des caractères, mais bien par ce genre de vérité qui dépend des témoignages et qui en conserve toujours la forme. Bref, le confidentiel n'a point de place dans l'histoire; elle fait revivre, tout au plus, les hommes comme nous les voyons vivre, remontant toujours des actions aux motifs. Or ce qui est romanesque c'est la confiance, qu'aucun témoignage ne peut appuyer, qui ne se prouve point, et qui, au rebours de la méthode historique, donne la réalité aux actions (Alain, 1920 : 186).

Il continue:

Et enfin le roman s'oppose à l'histoire encore plus fortement quand l'historien et le romancier peignent les mêmes personnages et racontent les mêmes actions. Et dans la vie réelle cela n'est jamais. Aussi la question de savoir si un récit est vrai ou non, ou si l'auteur a inventé ou changé peu ou beaucoup, est tout à fait importune, dès que le roman fait sentir sa beauté ou sa puissance, ce qui est tout un. [...] Ainsi c'est l'humain et l'individuel humain qui fonde tout. L'histoire au contraire, par son caractère abstrait, ramène toutes les actions à des causes extérieures. C'est pourquoi l'idée fataliste domine l'histoire, et, faute d'un mouvement rythmé assez puissant, l'historien est sujet aux passions tristes. Mais il n'y a point de fatalité dans le roman; au contraire le sentiment qui y domine est d'une vie où tout est voulu, même les passions et les crimes, même le malheur. Par là, le vrai roman surmonte les peines, en réveillant le pardon, l'espérance et l'amitié (Alain, 1920: 187).

Pour Paul Ricœur (2000), ce rapport problématique de l'histoire et de la fiction est perçu sous le rapport de la narrativité et la temporalité. Le roman et l'histoire jouent avec la temporalité et donc constituent des paradigmes permutable. Il n'y a

pas entre l'historiographie et la littérature de frontières aussi tranchées et étanches que celles que nous croyons percevoir. L'une et l'autre se rejoignent dans le point de fuite du récit et de la narrativité qui leur sont communs. Le roman est libre de se détacher de la particularité historique et peut se projeter dans des possibles paradigmatiques, possibles que l'histoire lui présente comme alternatives. Le roman se pose comme une solution de l'aporie que constitue le problème de l'homme face au temps. L'historien, du fait de la structure du temps historique, n'a qu'un rapport limité avec le temps, l'histoire n'échappe pas à la structure «cosmologique» du temps. Le roman, en s'affranchissant des traces physiques de l'événement historique, est ouvert aux multiples possibles des combinaisons et configurations temporelles. Le roman se pose comme un laboratoire dans lequel l'homme expérimente les rapports possibles avec le temps. Il explore donc les possibilités fondamentales de l'existence et il constitue le laboratoire de l'imaginaire: « ce que l'on trouve dans le roman ce sont les variations imaginatives sur les relations possibles de l'homme avec le temps et le monde» (Ricœur, 1990: 29).

Hayden White, (1987) quant à lui, établit une distinction entre l'écriture romanesque et l'écriture de l'histoire. Selon lui, ce qui les distingue est purement un problème de fond non de forme: «What distinguishes historical from fictional stories is first and foremost their content, rather than their form. The content of historical

stories is real events, events that really happened, rather than imaginary events, events invented by the narrator²».

Pour White, la différence entre l'écriture de l'histoire et l'écriture romanesque se trouve dans le caractère référentiel de la première et le caractère non référentiel de la seconde. Leur différence, remarque White, se trouve dans le fait que la notion de récit littéraire est fille du mythe tandis que l'historiographie est fille du réel. Le mythe reste imaginaire tandis que le discours historique part du réel. Cependant, ces deux discours jouent le même rôle de production de sens. Il n'en demeure pas moins vrai que la mise en récit, que le discours historique partage avec le roman, constitue le point culminant du discours historique car, comme le pense Ricoeur, il n'y a d'histoire que racontée. L'identité structurelle du récit historique et du récit de fiction réside dans leur aspect narratif mais aussi dans leur valeur d'objets sémiotiques. La praxis du romancier constitue une voie d'accès à la connaissance du réel tout autant que la pratique historique.

1.3. Roman et intertextualité

Avec l'avènement du structuralisme, les théoriciens du discours ont repensé les modalités du rapprochement des discours historiques et romanesques soumis à d'autres grilles d'analyse qui les posent en termes de textes et de discours. Leurs rapports sont perçus en termes d'intertextualité; ce qui facilite le rapprochement en

² [Ce qui distingue le récit historique du récit de fiction est, d'abord et avant tout, le contenu plutôt que la forme. Le contenu des récits historiques est basé sur des événements vrais, des événements qui ont eu lieu plutôt que des événements imaginaires, événements inventés par le narrateur] (1987: 27).

permettant à la fiction, pour se construire, de se déployer dans cette «macrosémiotique» mondiale (Semujanga, 1999). L'intertextualité devient un moyen de contourner cette aporie, cet irréductible écart épistémologique entre fiction et histoire. L'écriture du roman, investie par l'histoire ou le discours mémoriel, est appréhendée comme une opération intertextuelle qui permet au roman de puiser dans sa mémoire (Samoyault, 2005) pour se réactualiser. Il est loisible au roman de phagocyter les événements et discours de l'histoire: « Ainsi du discours même qui, loin d'être une unité close, fût-ce sur son propre travail, est travaillé par les autres textes - tout texte est absorption et transformation d'une multiplicité d'autres textes » (Ducrot, Todorov, 1972: 446). Les notions d'histoire et de roman ne sont plus perçues en termes de discipline et de genre mais comme une reprise de ce qui a été dit ailleurs que l'écriture reconstitue dans une démarche transtextuelle. Ces différentes conceptions du roman articulent son discours dans la liberté qui le caractérise et dont les modalités se déploient dans l'inscription de discours et de textes autant littéraires que non littéraires dans son sein. Dans le cas de l'écriture de Boubacar Boris Diop, l'inscription des discours de l'histoire et de la mémoire actualise cette perception du roman poreux à tous les souffles.

Cette nouvelle perception du rapport du roman à l'histoire pose le problème du roman comme un genre littéraire qui peut inscrire dans son sein plusieurs autres discours et textes. Une telle acception du roman échappe à une tradition normative classique qui pense les genres littéraires comme un ensemble structuré d'objets et

d'éléments bien hiérarchisés. Le roman se définit par sa flexibilité et sa capacité d'utiliser beaucoup de discours et de textes dans ses procédés de composition.

Cette dimension intertextuelle a été perçue par Mikhaïl Bakhtine (1978) qui soutient que le roman peut phagocytter d'autres genres et discours qu'il réinvestit dans sa propre systématité, ce qui fait sa difficulté à définir sémantiquement et esthétiquement. Bakhtine part du principe que les phénomènes spécifiques du discours déterminés par son orientation dialogique parmi d'autres langages demeurent inexplorés et que l'orientation dialogique du discours parmi les discours «étrangers» lui crée des possibilités littéraires neuves et lui procure «l'artisticité» de sa prose qui trouve son expression la plus complète et la plus profonde dans le roman. Selon Bakhtine, les formes compositionnelles d'introduction et d'organisation du plurilinguisme dans le roman tendent à créer un texte hybride :

Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.) En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique (1978:141).

Une telle plasticité formelle lui permet de conjoindre le discours de la fiction et de l'histoire. Le roman est un phénomène pluristylistique, plurilingue et plurivocal. Différentes unités compositionnelles s'y retrouvent, s'y amalgament en y formant un système littéraire harmonieux. La singularité première de la stylistique du roman est un dispositif de langages, de résonances des voix sociales plus ou moins «dialoguées» entre les énoncés et les langues. L'objet romanesque est le point de

convergences de diverses voix et langages variés. Du coup, tout discours littéraire s'oriente dans le «déjà-dit», le connu et la doxa. Ainsi le roman redistribue tous ces langages et discours sociaux dans l'écriture. Il permet d'introduire, dans son entité, tous les genres. Ces genres conservent leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique. Ils introduisent dans le roman leur langage propre, d'où son caractère plurilingue.

Jean-Marie Schaeffer (1986), pense que la question du genre relève de l'ontologie parce qu'il se penche sur l'être générique. La théorie générique est censée rendre compte d'un ensemble de ressemblances textuelles, formelles et surtout thématiques. Ces ressemblances peuvent être expliquées en définissant la généricité comme une composante textuelle et la relation générique comme un ensemble de réinvestissements plus ou moins transformateurs de cette composante textuelle. La généricité peut ainsi parfaitement s'expliquer par un jeu de répétitions, d'imitations, d'emprunts d'un texte par rapport à un ou d'autres textes. Le genre n'est pas transcendant à la textualité. Il faut se départir de cette «extériorité générique» qui consiste à «produire» le genre non à partir d'un réseau de ressemblances existant entre un ensemble de textes mais en posant comme principe un texte idéal dont les textes réels ne seraient que des dérivés plus ou moins conformes. Ce qui l'amène à repenser le genre et son rapport au texte en termes de transtextualité, notion qu'il emprunte à Gérard Genette, qui désigne les différents rapports que le texte entretient avec l'extérieur. Pour Schaeffer, tout texte modifie son genre et la composition générique d'un texte n'est jamais la simple reduplication

du modèle générique constitué par la classe de textes dans laquelle il se situe. Le modèle générique ne peut être qu'un matériel pour le texte en gestation. C'est l'aspect dynamique de la généricité en tant que fonction textuelle qui est pertinent. Cette démarche de Schaeffer appliquée au roman, lui donne toute la latitude de réinvestir d'autres textes et genres dans son écriture.

Cette perception du genre est partagée par Milan Kundera (1986). Pour ce dernier, la forme du roman est liberté illimitée dont le roman durant son histoire n'aurait pas profité. Milan Kundera pense que le roman depuis Cervantès tente de résorber un oubli, un vide laissé par les sciences humaines telles que la philosophie. L'art du roman explore l'homme et le monde, ce que la science et la philosophie ont oublié de faire. Le romancier est un explorateur de l'existence. Et à la base du roman se trouve une interrogation et non un parti pris moral. Le roman a un langage de relativité et d'ambiguïté et se concilie très mal avec un discours apodictique et dogmatique; son esprit s'accommode très mal du monde de la vérité totalitaire. Son message demeure hypothétique, ludique ou ironique. La liberté du roman lui permet d'intégrer d'autres disciplines qui enrichissent le récit romanesque.

Cette dimension intertextuelle du roman, qui participe à sa définition, est appréhendée par beaucoup de critiques (Julia Kristeva, 1974; Gérard Genette, 1982; Thiphaine Samoyault, 2005; Sophie Rabau, 2002). Dans l'introduction à son ouvrage *L'intertextualité* (2002), Sophie Rabau revient sur le postulat selon lequel les réseaux intertextuels existant entre les textes ne doivent pas être appréhendés en rétablissant l'ordre chronologique et le contexte historique. Selon elle,

l'intertextualité qui caractérise l'écriture romanesque peut être appréhendée soit dans sa fonction définitoire ou opératoire. Car elle permet de définir le texte mais elle fonctionne aussi comme une méthode critique. L'intertextualité, qui recouvre une relation dialectique entre les textes, peut permettre «d'établir entre les textes des réseaux qui n'ont rien de linéaire et font des œuvres littéraires le bien commun de plusieurs écrivains» (Rabau, 2002: 16). Elle englobe le fait littéraire en amont et en aval de sa construction parce que se déployant aussi bien diachroniquement que synchroniquement.

Tiphaine Samoyault (2005), pour sa part, abonde dans le même sens quand elle affirme que les textes littéraires ouvrent sans cesse le dialogue de la littérature avec sa propre historicité, parce que, pense-t-elle, la littérature s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est et de ce qu'elle fut. Elle se renouvelle par la reprise d'une même matière. Pour Samoyault, cependant, l'écriture romanesque est non référentielle même s'il peut exister des ressemblances entre le roman et le monde extérieur. La fiction du roman se détache d'un discours à savoir référentiel. Cependant, l'intégration des collages dans le texte modifie leur énoncé et les met au service de l'univers fictionnel: «C'est l'aporie de toute entreprise référentielle à caractère littéraire : l'hétérogénéité fondamentale des langages, la différence de texture entre le monde et le texte permettent légitimement de distinguer entre monde et fiction de monde et de ne pas sombrer dans l'illusion d'identité» (2001: 78).

Au bout du compte, il faudrait souligner que l'opposition de l'écriture de l'histoire et de l'écriture du roman, par delà les modalités épistémologiques de

l'histoire et du caractère imaginaire du roman qui refuse tout dogmatisme, n'est pas irréductible. Le roman, tout comme l'histoire, participe à cette recherche de sens de l'existence. Le roman, comme le pense Kundera (2005), demeure cette forteresse face à l'oubli, c'est la prétention de l'histoire, du reste. La seule différence réside dans le fait que le romancier considère les événements historiques interchangeables et permutables tandis que la démarche de l'historien se déploie dans une chronologie linéaire irréductible. C'est toujours l'exploration du monde comme objet sémiotique qui constitue les fondements de ces deux notions. Nous pouvons inférer que ces deux notions traduisent une tentative de sonder et de saturer le réel de sens par des modalités différentes. Cette démarche et cette quête de sens sont au cœur de la notion de mémoire dans ses rapports ambigus avec l'histoire.

1.4. Entre histoire et mémoire

Les différentes théorisations sur les rapports de l'histoire et la mémoire ont souvent épousé des contours sinon conflictuels du moins divergents. L'histoire et la mémoire entretiennent des rapports dialectiques qui peuvent les opposer et les rapprocher dans une dynamique de construction double des événements du passé. Cette perception dissocie a priori ces deux notions et pose un ordre hiérarchique qui octroie au fait historique une longueur d'avance sur le discours mémoriel.

Les frontières entre histoire et mémoire sont floues, ce sont deux notions qui sont distinctes, mais intimement liées, se nourrissant l'une de l'autre et qui travaillent sur un temps écoulé. L'élaboration du passé, selon des modalités différentes, constitue leur préoccupation commune. Cependant, la mémoire ne se

soucie pas de «scansions chronologiques» en traversant les séquences historiques tandis que l'histoire opère une séparation chronologique du passé. D'un point de vue linguistique, l'histoire peut être appréhendée comme un récit tandis que la mémoire peut se penser comme un discours parce que souvent fortement modalisée par un sujet.

La dialectisation ontologique de la mémoire et de l'histoire permet de percevoir ces catégories en termes analogiques et divergents. La mémoire demeure subjective parce que s'articulant entre des souvenirs, des oublis et des refoulements. Elle est fortement émotionnelle et elle n'est pas linéaire. L'histoire, au contraire, crée une mise à distance du fait passé et reconstruit celui-ci avec des modalités particulières. Elle se construit avec ou contre la mémoire. Elle est quête de la vérité et elle procure des grilles d'intelligibilité pour l'appréhension des faits du passé.

L'histoire construit le sens du passé tandis que la mémoire choisit la signification qu'elle octroie à son passé. Le discours de la mémoire est beaucoup plus faillible même si c'est un discours de mise en accusation de l'oubli, comme le pense Todorov (1995). Le temps de la mémoire est le temps du souvenir, qui ne peut jamais être complètement «objectivé» et «mis à distance». L'histoire, moins faillible, est soumise à la condition de scripturalité, ce qui tend à la pérenniser. La mémoire est toujours une interaction de l'effacement et de la conservation, elle trie et sélectionne. Le fondement même de la mémoire réside dans cette capacité de choisir. Elle se déploie sur des souvenirs. Cette posture est partagée par Pierre Nora dans l'opposition qu'il fait des deux notions :

Mémoire, histoire: loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections. L'histoire, parce que opération intellectuelle et laïcisante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. La mémoire sourd d'un groupe qu'elle soude, ce qui revient à dire, comme Halbwachs l'a fait, qu'il y a autant de mémoires que de groupes; qu'elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée. L'histoire, au contraire, appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel. La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif (Nora, 1984: 24-25).

Le fait historique nourrit la mémoire et la fait vivre. La mémoire l'actualise, la forme, l'informe ou la déforme. L'histoire devient le substrat de la mémoire. Ainsi la mémoire se déployant dans un contexte idéologique déterminé recrée sa propre histoire. Le discours historique se fait par la mémoire investie par une culture, un état, des intérêts, des nationalismes, des politiques.

Ricœur intervient dans ce débat mais ne résout pas le problème pour autant; selon lui cette compétition entre l'histoire et la mémoire ne peut être résolue au plan épistémologique (2000: 648). Les deux notions opèrent dans des espaces différents et ont des ambitions distinctes, la mémoire est concernée par la fidélité tandis que l'histoire s'inscrit dans une dimension vériditive. Même s'il ne hiérarchise pas leurs rapports, et refuse au discours de la mémoire de «court-circuiter le travail de

l'historien» (2000 : 106), Ricœur montre, cependant, que ces notions sont intimement intriquées et interdépendantes : «Que serait une vérité sans fidélité, ou encore une fidélité sans vérité?» L'histoire, plus objective et objectivant dans son rapport au passé, peut rationaliser la mémoire sans s'identifier à elle, pour en faire «une juste mémoire». Le radicalisme de la distinction entre mémoire et histoire n'aide pas l'histoire, souvent pensée comme coupée d'un discours de la mémoire, alors qu'elle s'en inspire et entretient avec elle une relation dialectique déséquilibrée par moments, mais féconde. L'histoire ne se situe pas en position de surplomb envers la mémoire (François Dosse, 2006: 68).

D'autres théoriciens ayant réfléchi sur les deux notions ont opéré une distinction épistémologique entre elles. Selon Pomian la distinction relève des modalités discursives, la mémoire parle à la première personne tandis que la référence de l'histoire est à la troisième personne. À la fidélité et à la spontanéité du discours de la mémoire s'opposent l'objectivité et les arguments de l'histoire (Pomian, 1999: 334). François Bedarida (2003) soutient lui aussi que cette différence fondamentale réside dans le fait que l'histoire se déploie à l'extérieur de son objet par une approche critique à partir du dehors tandis que la mémoire se situe dans l'événement par une modalisation de son discours. L'objectif de la mémoire demeure la fidélité tandis que la prétention de l'histoire est la recherche de vérité (Bedarida : 2003 : 259).

Pour Josias Semujanga (2004), ces deux catégories sont deux notions qui construisent le sens d'un événement du passé. Cet auteur part du principe que la

fiction indistinctement conjoint la mémoire et l'histoire. Même si leurs rapports peuvent être analogiques, parce que toutes les deux appréhendent le sens des faits du passé, leur différence se trouve dans leurs modalités énonciatives. La mémoire, dans son discours, procède par une modalisation poussée tandis que l'histoire crée une distance critique vis-à-vis de l'objet événementiel. Le discours mémoriel accorde plus d'importance à la fidélité et à la sympathie tandis que l'histoire en tant que processus analytique privilégie la vérité et la raison. Pour Semujanga, l'histoire et la mémoire ne sauraient être l'objectif de l'écriture romanesque qui les utilise pour s'en distancier et créer une autre histoire qui a pour vocation d'être littéraire et fictive. La rencontre de l'histoire, de la mémoire et du roman entre dans une perspective plutôt intertextuelle parce que le roman réutilise les autres textes et discours pour en faire ce qu'il veut.

Après ce bref survol concernant le rapport de la fiction aux discours historiographiques, nous allons tenter de cerner les rapports problématiques qui existent entre les discours de l'histoire, la mémoire et la fiction dans le champ littéraire africain, dans le but de montrer les différents enjeux de leur amalgame dans la fiction de Boubacar Boris Diop.

Ces différentes considérations sur la fiction, l'histoire et la mémoire interpellent la littérature africaine qui s'est généralement inscrite dans une posture réaliste depuis ses débuts. En essayant de dénoncer la colonisation, elle a voulu répercuter cette histoire et revivre la mémoire des temps précoloniaux qu'elle oppose à la violence de la colonisation. Le roman africain a puisé dans l'histoire et le

discours mémoriel son matériau pour nourrir la fiction. Il va mettre en scène les figures proéminentes et des séquences de l'histoire africaine qu'il actualise dans une perspective de construction d'une continuité historique et mémorielle. Le roman devient la mémoire de l'histoire qu'il exalte par rapport à l'actualité d'un présent caractérisé par la violence de la colonisation. Il devient le moyen de revivre le temps révolu.

1.5. Le roman, l'histoire, la mémoire et la critique africaine

La problématique des rapports entre la littérature et l'histoire s'est trouvée au cœur de la littérature africaine écrite qui a été profondément ancrée dans l'histoire africaine dès ses débuts. Celle-ci occupe une place prépondérante dans cette écriture balbutiante qui prend fait et cause dans la dénonciation de l'histoire coloniale et qui s'inscrit dans une démarche de sauvegarde et de pérennisation de la mémoire historique qu'elle oppose à l'actualité coloniale. Les écrivains africains ont été imprégnés et influencés par le contexte historique dans lequel leurs œuvres ont émergé. Apparue dans un contexte de défense et d'illustration d'un fonds historique et mémoriel africain pour la reconquête des indépendances, cette littérature s'est singularisée par la spécificité et les valeurs culturelles du monde noir qui lui ont servi de matériau. Pour exalter la mémoire d'une histoire ravalée à jamais dans un passé révolu, ces écrits mettent souvent en scène des faits et des personnages dont la véracité historique est avérée. L'inscription de ces événements dans un cadre spatio-temporel conforme aux faits historiques leur confère une charge d'authenticité et crée une coïncidence mimétique entre la fiction et l'histoire.

1.5.1. La fiction, relais de l'Histoire

En s'inscrivant dans une posture de réécriture de cette histoire dans un contexte de crise caractérisé par la colonisation, ces auteurs voulaient fictionaliser, dans une perspective testimoniale, cette situation difficile causée par l'intrusion de l'Occident en Afrique. Cette démarche scripturale s'inscrit, selon Ngandu Nkashama (1989), dans une invalidation de la rhétorique de l'Histoire réelle et une valorisation de l'esthétique du roman comme un moyen privilégié pour une relecture de cette histoire. Selon ce critique, les faits historiques littérisés deviennent plus crédibles que le discours des historiens parce que dépassant l'énonciation hiérarchisée de l'histoire. Par conséquent, les premières œuvres de la littérature africaine se sont inscrites dans une démarche de réécriture de l'histoire pour témoigner de cette dernière qui apparaît sous le visage hideux de l'exploitation économique et du mépris culturel. La production romanesque devient le relais du discours historiographique qu'elle met au banc des accusés:

La marque historique semble être mieux perçue, uniquement lorsqu'elle est vécue à travers les séquences narratives. Et donc, non pas dans les chroniques des relations officielles et des annales des universités, mais dans la narration verbalisée, dans le récit passionné (et passionnel) des supplices endurés, dans des actes héroïques récités, refabulés, psalmodiés (Ngandu Nkashama, 1989 : 58).

Bien que l'écriture romanesque en Afrique subsaharienne ait commencé dans la première moitié du 20^{ième} siècle, la production littéraire écrite en français n'a émergé que dans la deuxième moitié du siècle, notamment après la deuxième guerre mondiale où elle devient plus prégnante. Malgré le caractère sporadique de ces premiers écrits, l'exploitation du matériau historique dans la fiction est demeurée

une donnée constitutive et distinctive de cette littérature naissante. Les auteurs tentent ainsi d'inscrire l'histoire dans une mémoire collective qui constitue le ciment de la légitimation de leur identité historique. Le roman devient un moyen d'exalter la mémoire du temps précolonial (Camara Laye, 1953) que les écrivains opposent à l'anomie du présent colonial.

Par conséquent, les premiers écrits littéraires qui émergent dans cette période, servent souvent de contrepoint à l'historiographie occidentale et tentent de réintégrer l'Afrique et les Africains dans une histoire que le discours colonial leur avait refusée; ce discours qui pensait l'historicité africaine en marge de cette métahistoire occidentale, avait tenté de montrer que le noir était en dehors de l'histoire. Les premiers romanciers, et, plus tard, les poètes de la négritude ont pensé que cette revalorisation du noir passait par la redécouverte de soi par l'historicité et la revalorisation de la mémoire précoloniale. Une telle reprise de l'historicité s'inscrit dans la représentation romanesque des figures historiques qui sont souvent glorifiées et magnifiées. Le rapport de l'écrivain à l'histoire s'articule ainsi dans une dialectique qui déconstruit le discours occidental sur l'historicité de l'Afrique pour reconstruire une continuité historique:

L'écrivain africain qui, dans les premières décennies du siècle se donne pour tâche de réécrire l'Histoire, entend donner présence à un ensemble d'événements et de récits jusque-là couverts par l'archive occidentale : en brisant la répétition du même; en minant la centralité de l'expérience européenne et en faisant éclater la fixité; en pointant les distorsions, les silences, les limites du discours dominant; en proposant une autre interprétation de l'Histoire, c'est-à-dire soit une version du même, soit une redéfinition de ce qui constitue l'historicité. On pourrait avancer, d'ailleurs, que tout colonisé qui prend la parole dans un livre, comme les premiers intellectuels des années vingt à cinquante, «réécrit» l'Histoire, dans la mesure

où il sape, par l'irruption qu'il fait dans l'espace discursif européen, le monopole de la représentation (Moudelino, 2003 : 39-40).

Cette assertion de Moudelino montre que la démarche des écrivains est motivée par un engagement à réécrire l'histoire tout en apportant des éléments d'informations pédagogiques dans la construction de cette cohérence de l'histoire. Ces récits sont souvent en adéquation avec les événements historiques et apportent des informations sur l'histoire événementielle. Comme le note Semujanga (2004), la convocation de l'histoire apporte un supplément d'informations sur l'Afrique; ce qui permet de reconstituer une totalité perdue: «La littérature est d'abord envisagée comme une source d'informations complémentaire sur la vie en Afrique. Elle a la même vocation que les textes d'ethnologues qu'elle complète par l'imagination» (Semujanga, 2004: 120).

Ces romans ont tendance à élaborer une démarche de conformité avec l'histoire qu'ils répercutent souvent dans le sens d'une adhésion entre «le signe et le référent» (Moudelino, 2003 : 42). En utilisant l'histoire comme (pré)texte de leur trame narrative, les écrivains inscrivent l'écriture romanesque dans un appel de mémoire d'un âge d'or disparu qu'ils comparent à l'instant présent de la colonisation. Dans *Crépuscule des temps anciens* de Nazi Boni (1962), l'histoire racontée commence au 17^e siècle, comme pour revenir sur cet âge d'or avant de se replonger à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle.

Beaucoup de critiques s'accordent à dire que le premier roman historique est celui de Thomas Mofolo, *Chaka une épopée bantoue*. Publié d'abord en langue Soto en 1908 et traduit en français en 1925, ce roman est inspiré de l'histoire du grand

chef Zulu Chaka qui avait fondé le grand empire zulu en Afrique du sud. Le roman raconte le destin épique et tragique à la fois de Chaka qui a régné par le massacre et la terreur. Il sera assassiné par ses demi-frères en 1928.

Paul Hazoumé s'inscrit dans la même démarche que Mofolo quand il écrit *Doguicimi* (1938), une fresque historique qui relate l'histoire d'une princesse dahoméenne – Doguicimi, l'héroïne éponyme – qui, malgré l'acharnement du sort sur elle, reste fidèle à son époux qui est fait prisonnier pendant la guerre et tué en pays ennemi. En apprenant la mort de son mari, elle décide de se faire enterrer vivante dans le tombeau de ce dernier pour le rejoindre. Une telle reconstruction factuelle qui repose sur une solide documentation historique et ethnologique (Hazoumé, 14) entre dans une démarche de représentation d'une étape de l'histoire du royaume de Dahomey dans la première moitié du XIXe siècle, pendant le règne du roi de Guézo (1818-1858). D'autres romans, écrits pendant la colonisation, font le procès politique du colonialisme, comme c'est le cas de *Batouala* (1921) de René Maran, qui traite des abus de l'administration coloniale dans un décor réaliste puisé de son expérience d'administrateur de colonie en Oubangui-Chari, où l'auteur servait comme fonctionnaire colonial français. Son roman apporte une perspective nouvelle dans le regard véhiculé par les occidentaux sur l'Afrique, en donnant à voir l'Afrique «de l'intérieur, sans regard exotique» (Semujanga, 2004).

Dans la même perspective de reconstruction d'une histoire africaine, d'autres romans qui s'inspirent des légendes, de l'histoire et de la tradition orale sont écrits dans cette période. Le livre de Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée*

mandingue (1960), raconte l'histoire de l'empire du Mandingue au 12^e siècle. Dans une fresque historique de plusieurs décennies, Niane raconte l'histoire épique de l'empereur du Mali, Soundjata Keita. Dans *Crépuscule des temps anciens* (1962), Nazi Boni nous fait revivre une épopée africaine à travers la bravoure du mouvement de résistance des Bwamu à la pénétration coloniale. L'auteur avertit le lecteur dès le début du récit de l'authenticité des faits narrés :

«Il ne s'agit (donc) pas d'une étude rationnelle corsée de subtilités technologiques, mais de la projection objective de la période d'environ trois siècles qui s'étale de l'apogée à la chute du Bwamu, et empiète de quelques années sur les temps de l'épopée coloniale» (1962 : 19).

D'autres écrivains³ se sont faits les valets des historiens en inscrivant dans leurs écrits des pans de l'histoire africaine dans ses modalités conflictuelles avec l'occident. Cette représentation esthétique de l'histoire africaine par les romanciers s'articule sur deux niveaux; d'abord exalter la tradition pour magnifier l'âme noire; ensuite inscrire la colonisation dans une historicité mise en récit par le colonisé. L'analyse critique qui découle de ses considérations ne voit, dans ces écrits, que «l'engagement» des écrivains à représenter l'histoire coloniale et faire revivre le monde idyllique précolonial. Dans cette optique, sont compris comme récit pertinent les romans qui représentent «des témoignages du passé colonial de l'Afrique établis par des Africains, des colonisés» (Schuerkens, 1994: 21).

³ Bernard Dadié, *Climbié*, 1956; Mongo Beti, *Ville cruelle*, 1954; *Le pauvre Christ de Bomba*, 1956; Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, 1956, *Une vie de boy*, 1960 ; Ousmane Sembène, *Les bouts de bois de Dieu*, 1960; Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, 1961; Jean Ikele Matiba, *Cette Afrique-là*, 1963; Amadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, 1968.

La réaction critique par rapport à cette écriture de l'histoire a été timide au début et était le fait des occidentaux qui voyaient, dans cette littérature naissante, son aspect exotique ou la continuation du roman colonial. Ces critiques recherchaient dans cette littérature «l'accent africain dans les Lettres françaises» (Brunel et Chevrier, 1989: 218). Ce sont ces considérations qui ont présidé à la décision du jury du prix Goncourt au choix de *Batouala* (1921), qui récompensait son contenu colonial. L'accueil du roman de Paul Hazoume, *Dogouicimi* (1938), est similaire à celui réservé à *Batouala* (1921). Georges Hardy, le préfacier, semble y déceler le paradigme de la continuité du roman colonial et la fidélité de l'auteur à la France :

Si son teint ne trahissait son origine, vous le prendriez pour un Français de France; tout, dans sa façon libre et gaie de s'exprimer, dans son allure courtoise, dans ses gestes aisés et mesurés, dans l'aimable ardeur qui émane de sa personne, est d'un homme de chez nous [...]. Citoyen français, il ne conçoit, au surplus, d'autre patrie possible que la nôtre, et vous l'étonneriez fort si vous lui prêtez imprudemment la moindre visée autonomiste (*Dogouicimi*, 1938 : 10).

Même si le préfacier reconnaît à demi-mots que l'œuvre recèle des éléments historiques (1938:10), sa démarche exégétique recherche dans l'œuvre les fondements de l'idéologie coloniale. C'est un discours critique très conciliant, qui n'essaie pas de montrer les contradictions qui sous-tendent le discours romanesque et les conflits que *Dogouicimi* soulève. Cette dérive de la critique en direction du discours idéologique tente d'opérer une continuité entre la littérature africaine et française. Cette première démarche critique a été façonnée et modelée selon un impératif idéologique qui évalue la *littérarité* du texte à l'aune de son degré d'identification et d'imitation des formes du roman occidental malgré le caractère

africain de ce texte. L'usage de l'histoire par le roman n'y est mentionné qu'accessoirement; cette démarche critique s'inscrit beaucoup plus dans une recherche de fondements de la «colonialité» de l'œuvre. Cette critique initiée par les colons ne s'est jamais penchée sur les rapports de l'histoire et de la fiction comme paradigme de l'évaluation de la fiction. La démarche est purement ethnologique. Nous pouvons noter qu'il existait un décalage entre l'esthétique romanesque de cette période et le discours de la critique qui essayait d'en rendre compte. Les écrits de cette période, surtout dans la première moitié du 20^{ième} siècle, marquée par l'usage de l'histoire, ont été souvent analysés dans une perspective idéologique qui n'y voyait qu'une écriture exotique et coloniale. Cette première critique se construit sur des bases ethnologiques et tente de répertorier les éléments à caractère colonial, en faveur de la colonisation (Mateso, 1986:15). Cette critique a été largement le fait des colons dont les critères d'appréciation de ces textes étaient plutôt idéologiques et s'inscrivaient dans la pérennisation de l'entreprise coloniale. Ces différents critiques, souvent des préfaciers, établissent, à suffisance, l'inféodation de la critique littéraire à une idéologie coloniale qui la sous-tend.

Après ces balbutiements critiques, la critique qui émerge est africaniste et recherche, dans les romans, des thèmes susceptibles de galvaniser l'identité et le nationalisme des Africains face à un Occident impérialiste. Après la Deuxième Guerre mondiale qui coïncide avec l'apogée de la négritude, la critique qui émerge est aussi tributaire d'une idéologie qui s'inscrit dans le sillage des thématiques de la négritude. Elle évalue les textes littéraires à l'aune de leur engagement

sociopolitique et leur habilité à faire ressortir et magnifier «l'âme noire». Ces textes sont souvent évalués dans le sens d'un devoir-être de la fiction (Semujanga, 1999). La littérarité du texte se mesure à l'aune de la condamnation de la colonisation et de l'exaltation de l'âme noire. Ce discours critique est beaucoup plus politique que littéraire, comme le souligne Mateso: «Ces publications étaient destinées prioritairement à appuyer le combat sur l'échiquier politique, il ne faut pas s'attendre à y trouver quelque chose de très élaboré en matière de critique littéraire » (Mateso, 1986: 105). Cette critique assigne une mission politique à la littérature qui est sommée d'être engagée dans la lutte anticoloniale pour la réhabilitation de l'homme noir.

Cependant, après les indépendances, cette adhésion mimétique de la fiction à l'histoire est inversée et remplacée par une relecture critique de l'Histoire. La relation de continuité du roman à l'histoire change pour laisser la place à une démarche scripturale qui questionne et se met à l'écart d'une histoire fragmentée et complexe qui ne se prête pas facilement à une entreprise mimétique du roman. La fiction se pose en rupture avec l'histoire qu'elle défie pour mieux la comprendre. À la célébration esthétisée d'un passé révolu se substitue une relecture de ce passé précolonial et du présent postcolonial dans des modalités souvent subversives.

1.5.2. La fiction versus l'Histoire

Après les indépendances, le relais de l'histoire par le roman change pour laisser la place à une relecture souvent subversive des acquis des indépendances. Le critère référentiel est dévoyé et remplacé par une écriture plus versatile dont les

modalités discursives qui s'inspirent de l'histoire, la déconstruisent comme référent sémantique. L'articulation entre fiction et histoire se trouve déplacée ; leur intrication étroite est remise en cause par une écriture dont les visées ludiques n'émanent plus d'un impératif d'engagement à réinscrire une historicité africaine dans une esthétique. Les romans d'Amadou Kourouma (1968, 1990, 1998, 2000, 2004) peuvent témoigner de ces procédés esthétiques qui manipulent l'histoire officielle pour créer une histoire fictive dans laquelle l'Histoire est inscrite de biais. L'écriture de Kourouma, par les formes de l'ironie, de la dérision et de la distanciation qui la caractérisent, adopte, souvent, une posture critique face à l'historiographie africaine. En déconstruisant l'histoire occidentale, Kourouma se refuse aussi à idéaliser un passé qui n'est pas toujours le royaume d'enfance magnifié par Senghor ou celui de Camara Laye (1953) décrit dans son roman :

Tout se passe donc, en définitive, comme si Kourouma s'employait systématiquement à ré-africaniser une Histoire faite par d'autres, processus qui peut aller soit dans le sens d'une interprétation/réappropriation d'éléments étrangers à la culture traditionnelle, soit d'une possible assimilation par les Africains. [...] L'histoire écrite par les blancs est niée, phagocytée, voire tout bonnement considérée nulle et non avenue (Chevrier, 2004 : 95).

Ces mêmes considérations sont perceptibles dans le roman de Yambo Ouologuem, *Le devoir de violence*, écrit en 1968, où l'auteur, par une verve mythoclaste très caustique, déconstruit l'image paradisiaque de l'Afrique représentée par certains écrivains africains. En peignant le héros principal du roman, Saïf ben Isaac, dernier représentant de la dynastie des Saïf, comme un collaborateur des blancs et un esclavagiste qui règne par la terreur et l'oppression, Ouologuem nous

fait entrer dans l'univers précolonial fait de violence et de sang, aux antipodes de l'image véhiculée par les apôtres de la négritude :

Toute la mythologie du passé glorieux africain passe au crible acerbe de l'auteur, s'apparentant à la condamnation sans appel, et c'est par cet aspect que le roman ouvre une nouvelle génération de romans dont la particularité est davantage la recherche des procédés narratifs que la glorification de l'Histoire. En convoquant la figure de l'Histoire africaine, le narrateur multiplie incessamment des versions de ce passé par divers précédés littéraires comme l'ironie, la caricature ou la parodie, comme si, par là, il voulait confirmer non pas la permanence d'un sujet africain identique à travers le temps, comme l'ont créé les mythologies de la négritude, mais la vigueur d'un sujet historique en train de se faire. C'est peut-être en démontrant que l'Histoire officielle de l'Afrique et celle du roman sont par essence incomplètes, en soulignant qu'elles ne s'installent jamais dans les significations définitives, qui réduisent l'écriture romanesque à une simple transcription des vérités historiques, que *Le devoir de violence* révèle au lecteur sa plus grande vérité (Semujanga, 2004: 25-26).

Cette prolifération de romans, dans le contexte après l'indépendance, s'accompagne de changements de paradigme dans l'énonciation romanesque, ce qui a amené la critique à orienter ses perspectives sur d'autres préoccupations. L'émergence d'une littérature qui n'est plus inféodée aux critères d'«engagement» sociopolitique et qui ne pense plus sa relation à l'histoire coloniale en termes de fidélité et de conformité, libère une conscience nouvelle dans l'écriture romanesque. Les écrivains adoptent une posture novatrice qui exploite les possibles discursifs, narratifs et stylistiques que peut offrir le roman. Ces changements d'énoncés ont également entraîné un changement d'énonciation critique, ce que Georges Ngal (1994) appelle des séquences de rupture caractérisées de changements de thématiques, de style et de langages entraînés par des modifications socio-historiques.

La reconfiguration géopolitique de l'espace postcolonial après les indépendances a entraîné une reconfiguration du champ littéraire francophone, ce qui remettra en question l'approche globalisante de la littérature à laquelle se substitue une approche plus individualiste de l'écriture romanesque. Les écrivains⁴ ne s'inscrivent plus dans le discours d'un «nous» racial et historique aux allures messianiques mais plutôt dans un «je» exprimant son «être» dans le monde et ses formes de questionnements existentiels que suscitent son déploiement dans le réel en tant que sujet pensant et écrivant. Cette nouvelle démarche scripturale épouse les contours d'une relecture oblique de l'histoire pensée comme prétexte de la création romanesque. Dans le sillage de ses différentes mutations esthétiques, le discours littéraire africain s'inscrit dans une nouvelle dynamique en variant ses thématiques et en innovant formellement. Ces changements de paradigmes ou ruptures ont été rendus possible, selon Sewanou Dabla (1986), par un ensemble de changements dynamiques mondiaux qui ont affecté l'Afrique et son art. Le renouvellement du roman africain apparaît donc comme une réponse aux mutations de la modernité. Le changement de discours romanesque entraîne un changement de paradigme critique:

En Afrique, les moteurs essentiels de l'art écrit de la première heure (négritude et anticolonialisme) s'étant «grippés» sous l'effet du temps, la littérature ne peut valablement plus chanter le terroir et fustiger l'administrateur colonial; et ce nécessaire changement du discours conditionne largement celui de l'énonciation: le panégyrique poétique comme le récit de contestation ou de témoignage qu'ont fourni Senghor, Oyono, ou Laye ne pouvaient que se transformer. Comme s'est altéré également le manichéisme fréquent des

⁴ Les romans de Williams Sassine, Thierno Monenembo, Sony Labou Tansi, Abderramane Waberi peuvent entrer dans cette esthétique novatrice qui s'inscrit souvent dans une relecture critique de l'histoire.

premières œuvres, expression directe des convictions claires qui situaient définitivement l'opresseur et la victime (Dabla, 1986 : 237).

En proposant une relecture personnelle du discours historiographique, ces différents romans s'inscrivent dans une lecture romanesque de l'Histoire, articulant ainsi cette dernière et la fiction dans une dialectique féconde qui infléchit l'histoire au bon vouloir de la fiction. Une telle inflexion témoigne d'une remise en cause de ce grand «métarécit» par la fiction mais elle traduit également une incrédulité de la fiction à se faire le valet d'une histoire fragmentée, plurielle souvent inintelligible.

La délégitimation de l'histoire comme discours totalitaire coïncide avec l'avènement des indépendances et des désillusions nées de la reprise du pouvoir par les Africains. Le nouvel engagement des écrivains par rapport à l'histoire s'inscrit dans la dénonciation des dictatures africaines après les indépendances. La parodie et la mise à distance de l'histoire événementielle devient la dynamique de l'écriture de la fiction. Les romans de Boubacar Boris Diop s'inscrivent dans ce dernier courant et sont le lieu d'une innovation formelle qui inscrit l'histoire et la mémoire dans son esthétique comme les paradigmes articulateurs du discours romanesque.

1.6. Conclusion

En conclusion, on peut dire que l'histoire et la mémoire travaillent toutes deux sur le temps déjà écoulé, mais traitent et analysent de façons divergentes le temps révolu. Leur différence réside dans la modalisation exacerbée du discours de la mémoire tandis que la vocation de l'histoire est d'être objective et rationnelle. L'historien s'efface devant son discours tandis que le discours de la mémoire ne s'objective pas et ne passe pas au crible de la raison et de l'analyse historique.

Quand à la fiction, elle se caractérise par son aspect imaginaire et sa capacité intertextuelle d'inscrire d'autres textes et discours – y compris le discours mémoriel et historiographique – dans son sein. Cette dimension de la fiction résout l'aporie du genre appréhendé comme une notion qui rend compte d'une délimitation conceptuelle invariante. Par ailleurs, dans le champ littéraire africain, l'usage de ces discours de la mémoire et de l'histoire par la fiction est ambivalent et s'inscrit, selon les époques et les situations politiques, dans une dialectique de légitimation ou de déconstruction d'une historicité dans laquelle elle ne se reconnaît pas.

Chapitre II : *Murambi: le livre des ossements* : L'indicible du génocide, entre fiction et histoire.

2.1. Introduction

Après avoir circonscrit l'espace de déploiement de ces différentes notions, nous allons tenter, dans ce chapitre, de voir comment leurs (re)configurations sémantiques se manifestent dans la fiction de *Murambi* inspirée de l'histoire récente du Rwanda. De par sa proximité mimétique aux événements du génocide de 1994 et de la prégnance des figurations discursives des différents acteurs et victimes de la tragédie souvent en situation de conflit avec le passé, l'écriture de ce roman s'articule dans un dispositif alliant convocation mémorielle et construction de la fiction.

Murambi le livre des ossements a été écrit dans le cadre du projet de «*Rwanda : Écrire par devoir de mémoire*», initié en juillet-août 1998 par *Fest'Africa*, qui a rassemblé en résidence d'écriture des écrivains dans le but de témoigner, par devoir de mémoire, sur la tragédie du génocide rwandais de 1994. La nécessité éthique et peut-être politique de se souvenir et de témoigner pour que cette tragédie ne tombe pas dans l'oubli est au cœur de cette entreprise littéraire.

Après le génocide rwandais de 1994, de nombreux textes (essais, fictions, poèmes, théâtre)⁵ ont été publiés et ont voulu témoigner du caractère sinistre et

⁵ Voir l'ouvrage de Josias Semujanga qui analyse les récits nés du génocide rwandais, *Le génocide, sujet de fiction? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*. Le livre analyse les stratégies d'écriture qui sont déployées dans l'inscription du génocide comme référent de la fiction. Jusqu'à ce jour un certain nombre de textes ont été publiés dans ce cadre : Boubacar Boris Diop : *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000 (roman) ; Koulsy Lamko, *La Phalène des collines*, Kigali, Kuljaama, 2000 (roman) ; Tierno Monenembo, *L'Aîné des orphelins*, Paris, Seuil, 2000 (roman) ; Monique Ilboudo, *Murekatete*, Bamako/Lille, Le Figuier et Éditions Fest'Africa, 2000 (roman) ; Véronique Tadjou, *L'ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda*, Arles, Actes Sud, 2000 (chronique) ; Jean-Marie Vianney Rurangwa, *Le Génocide des Tutsi expliqué à un étranger*, Bamako/Lille, Le Figuier et Éditions Fest'Africa, 2000 (essai) ; Abdourahman Ali

épouvantable de cette horreur. Sous l'impulsion éthique du «plus jamais ça» énoncé après le génocide juif, ces œuvres s'inscrivent dans une dynamique de pérennisation de la mémoire du génocide rwandais. La dimension testimoniale, que l'écriture tente d'inscrire dans la mémoire pour pallier l'oubli inhérent à la nature humaine, demeure au cœur de la démarche esthétique des auteurs impliqués dans ce projet «*Rwanda, écrire par devoir de mémoire*». Un tel projet d'écriture met en perspective la fonction mémorielle de la fiction, qui peut se substituer au discours historiographique, dans l'actualisation permanente et la pérennisation du drame. La mémoire demeure le point focal de la fiction pour transmettre l'horreur dans toute son ampleur parce que l'écriture devient un acte de commémoration qui fait de ces écrivains, des «militants de la mémoire» (Mertens, 2003: 47).

Ces fictions qui tentent de représenter esthétiquement ce drame, posent la question fondamentale des limites du dire dans un contexte de situation-limite où les mots deviennent inopérants pour exprimer l'inexprimable. L'écriture testimoniale se trouve aux confluents des interrogations éthiques, littéraires et linguistiques. C'est la raison pour laquelle certains auteurs ont déclamé la faillite du langage dans ce contexte énonciatif inédit caractérisé par la faillite de la conscience humaine. Les tenants de ce refus (Adorno, 1986, Lanzmann, 2005) pensent que toute posture scripturale de la fiction, qui tente de représenter esthétiquement le génocide, est une imposture si tant est que la littérature est incapable de représenter une situation qui la

dépasse (Barthes, 1975). Pour d'autres auteurs (Agamben, 1999, Pipet, 2003), le fonctionnement de la langue, dans l'écriture du génocide, est inopérant parce que rendant compte d'un décalage entre le réfèrent et le signifié. Une autre posture, qui découle des deux, pose la rhétorique de l'indicible comme un procédé d'écriture qui, se rendant compte de la difficulté de représenter l'indicible, élabore des moyens – narratifs, discursifs, énonciatifs, stylistiques – qui bouleversent les cadres conventionnels de l'écriture romanesque pour faciliter le dire autrement (Rinn, 1998). La littérature a recours aux procédés métaphoriques, métonymiques, rhétoriques pour représenter et dépasser cette inadéquation entre la réalité et la fiction. Dès lors, l'acte d'écrire, soumis à la nécessité de décrire ce drame, consiste autant à témoigner qu'à comprendre. Cette démarche esthétique s'accompagne d'une quête de sens et parallèlement d'une recherche de modalités énonciatives pour rendre compte discursivement de ce qui s'est passé. L'invention d'une énonciation susceptible de rendre compte demeure la toile de fond de l'écriture du génocide qui tente malgré ces écueils de se soumettre à une représentation esthétique de ce chaos.

Comment, sous l'injonction du «plus jamais ça» et du «devoir de mémoire» allier le dire littéraire à l'impossibilité de raconter? Comment faire pour que le devoir de mémoire l'emporte sur le pouvoir de l'oubli? Comment réconcilier l'inadéquation du langage au réfèrent dans l'évocation testimoniale de ce drame? Comment, dans la littérature dont la fonction est de dire avec des mots, élaborer un discours dont la dynamique se construit sur le manque de mots. Ce sont ces difficultés linguistiques et sémantiques auxquelles l'écriture est en butte dans

Murambi, difficultés qui forment et informent la structure du récit. Cet indicible de l'événement hante alors l'écriture au point d'en faire l'objet du roman. Telles sont les questions qui sous-tendent la posture scripturale des écrivains qui s'inscrivent dans la démarche testimoniale de raconter l'irracontable.

Dans *Murambi, le livre des ossements*, de la nécessité du dire à la possibilité de représenter, la fiction s'inscrit dans un espace problématique dans lequel se déploie une écriture de l'indicible puissamment expressive et dont la condition demeure l'inscription du drame dans une exigence d'authenticité et d'éthique qui traverse le récit. L'écriture se déploie sous les hospices de la «simplicité» (MLO, 226) et de la volonté de «se trouver du côté des morts» (MLO, 227), pour montrer que ces événements ont eu lieu. La représentation littéraire du génocide participe d'une tentative d'inscription de la mémoire du drame rwandais, dont l'exigence d'authenticité en construit la condition, dans la fiction-témoin.

Ce chapitre tente de montrer que dans *Murambi*, la mise en relief, aux différents niveaux du récit, des stratégies pour transcender la difficulté de la représentation, passe par des interrogations du langage sur ses propres limites et la capacité du récit de se dédoubler. La narration adopte une perspective spéculaire qui lui permet de se penser comme récit, de se mirer pour mieux appréhender ses failles et ses faiblesses. Elle recourt aussi à la multiplication des *effets de réel* pour donner au récit une vraisemblance historique. Dans un premier temps, nous allons tenter de revenir sur la théorie de l'indicible pour mieux comprendre son déploiement dans le récit de *Murambi le livre des ossements*.

2.2. De l'indicible comme faille énonciative

L'une des apories de la représentation de l'histoire par la fiction est la difficulté de rendre compte des inédits historiques comme le génocide. Depuis la Shoah, la représentation littéraire du génocide comme situation-limite a alimenté un débat littéraire et philosophique qui a souvent épousé des contours éthiques et critiques. En effet, vue l'ampleur et la cruauté qu'il recèle, l'écriture de cet événement pose plusieurs interrogations qui, souvent, récusent, au nom de l'indicible, l'esthétisation de cette horreur. L'indicible, défini comme ce que le langage ne peut pas exprimer, ce qui ne peut être traduit par des mots, renvoie aux aptitudes référentielles du langage, qui serait incapable à exprimer une situation difficile telle que l'horreur du génocide. L'indicible est pensé comme un hiatus énonciatif entre le signifié et le référent. Ainsi est de l'ordre de l'indicible quand le référent à exprimer est tellement horrible ou impensé qu'il n'existe pas de mots pour le dire ou bien que le dégoût ou l'incompréhension du sujet constitue un blocage créant un écart sémiotique entre le signifié et son référent. Le langage bute sur l'impossibilité de transmettre par des mots statiques une réalité foisonnante et difficile à nommer. Pour pallier cette contradiction consubstantielle à l'écriture du génocide, dans *Murambi*, la fiction se déploie le plus proche possible de l'histoire et du témoignage qui semble difficile, voire impossible, dans un contexte où la prise de parole est d'autant plus difficile qu'il s'agit d'un drame récent.

2.2.1. De l'indicible linguistique et éthique

Parce qu'inimaginable et unique, l'énonciation romanesque de l'indicible du génocide devient aporétique du fait de la non coïncidence des faits et du langage. C'est le sentiment de Roland Barthes selon qui la littérature devient impuissante face à un contexte qui le dépasse : «Elle ne peut rendre compte des objets, des spectacles, des événements qui la surprendraient au point de la stupéfier. [...] La littérature n'y était pas préparée et ne s'était pas donné les moyens d'en rendre compte» (Barthes, 1975 : 123). Cette même difficulté de la relation testimoniale de l'expérience du génocide est perçue par Agamben (1999: 11) pour qui il existe un décalage fondamental qui structure le témoignage. Sa relation est foncièrement aporétique parce qu'il existe un hiatus entre les événements et la relation discursive de ses faits :

Le décalage s'inscrit dans la structure même du témoignage. D'une part, en effet, ce qui s'est passé [...] apparaît aux rescapés comme la chose vraie, comme telle absolument inoubliable ; de l'autre, la vérité, pour cette raison, est imaginable, c'est-à-dire irréductible aux éléments réels qui la constituent. Des faits tellement réels que plus rien, en comparaison, n'est vrai; une réalité telle qu'elle excède nécessairement aux éléments factuels (Agamben, 1999: 11).

Selon Agamben, l'aporie du témoignage réside dans la non coïncidence des faits et du témoin, le vrai témoin n'existe pas parce que les témoins intégraux ne sont plus là, ce qui donne un caractère particulier au témoignage. Il se pose dès lors l'impossibilité de la démarche testimoniale de la fiction, la non rencontre des mots et des faits parce qu'il n'existe plus de témoins. Seuls les pseudos témoins parlent à leur place. Cette aporie du témoignage pose sa relativité et altère considérablement sa valeur; cela oblige à chercher son sens «dans une zone inattendue» (Agamben,

1999: 42). Il est impossible de témoigner de l'intérieur et ceux qui témoignent de l'extérieur ne donnent pas un récit véridique des faits tels qu'ils se sont passés. La logique au bout de ce processus de témoignage débouche dans l'aporie de la mort d'autant que les pseudos témoins n'ont pas vécu les choses jusqu'à la fin. La seule manière de témoigner est d'essayer de se placer dans ce «seuil d'indistinction» et transcender la structure aporétique du témoignage (Agamben, 1999: 79). Ce seuil d'indistinction relève de l'esthétique. Donc esthétiser le témoignage se pose comme procédé pour rendre compte de ce qui s'est passé. Le témoignage fonde la possibilité de la fiction:

«Peut-être toute parole, toute écriture naît-elle, en ce sens, comme témoignage. Pour cette raison même, ce dont elle témoigne ne peut être déjà langue, déjà écriture: ce ne peut être qu'un "intémoigné". Et c'est bien là le son qui nous parvient de la lacune, la non-langue qui se parle seul, de laquelle répond la langue, de laquelle naît la langue» (Agamben, 1999: 47).

Éprouvant le sentiment d'impuissance à rendre compte du génocide, le romancier devient humble dans ses ambitions et fait preuve d'une certaine lucidité face au drame, comme le note Boubacar Boris Diop:

Nous savions à l'avance que le simple respect pour les victimes nous interdirait de prendre des libertés avec leurs témoignages. Il est d'ailleurs significatif que dès qu'ils ont compris le but de notre séjour au Rwanda, certains rescapés nous ont supplié: de grâce, n'écrivez pas de romans avec ce que nous avons vécu, rapportez fidèlement ce que nous vous avons raconté, il faut que le monde entier sache exactement ce qui s'est passé chez nous (Diop, 2004 : 76).

Par la cruauté, l'ampleur et le degré d'horreur qu'il recèle, faire du génocide l'objet d'une fiction littéraire devient un défi que certains écrivains comme Diop tentent de relever. Cette difficulté, déjà appréhendée par Theodor Adorno à la fin de

la Deuxième Guerre mondiale après le génocide des juifs, se pose en termes de l'impossibilité de dire l'horreur après ce drame :

Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie: écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire des poèmes (Adorno, 1986: 23).

Cette posture aporétique de l'écrivain, qui fait du génocide juif – et partant du génocide en général – l'objet de sa fiction littéraire, est souvent perçue comme une imposture voire une posture iconoclaste, selon Claude Lanzmann, parce que bravant un interdit et un tabou :

L'holocauste est d'abord unique en ceci qu'il édifie autour de lui, en un cercle de flamme, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain absolu d'horreur est intransmissible : prétendre le faire, c'est se rendre coupable de la transgression la plus grave. La fiction est une transgression, je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation (Lanzmann, 1994).

Et pourtant cette difficulté ne rebute pas les écrivains qui ont décidé d'en parler bien que certains soulignent la difficulté sous-jacente à cette impossible représentation. L'écriture qui se dégage de cette problématique, malgré les injonctions de Lanzmann ou d'Adorno, se déploie autant sur des stratégies énonciatives essayant de contourner les difficultés de la relation du génocide que sur des métadiscours paratextuels pour mieux sonder cette impossible écriture. Les écrivains, qui bravent cet interdit à l'image de ceux impliqués dans le projet «Rwanda écrire par devoir de mémoire», sont écartelés entre ce devoir de mémoire et la difficulté esthétique à dire ce tabou. Ce «cercle de flamme» dont parle Lanzmann est allégrement franchi par ces écrivains sous l'injonction du «devoir de

mémoire», injonction qui, finalement, prend le dessus sur le tabou, même si ces catégories sont présentes en filigrane dans la création romanesque. Les écrivains qui participaient au projet, abondent dans le même sens et pensent qu'il est nécessaire de parler du génocide dans leur fiction, autant par devoir de mémoire que dans une perspective cathartique, comme une injonction pour que ce drame ne se reproduise plus. C'est ce que pense Véronique Tadjou quand elle affirme: «Le génocide est un mal absolu. Sa réalité dépasse la fiction. Comment écrire sans parler du génocide? L'émotion peut aider à faire comprendre ce qu'a été le génocide. Le silence est pire que tout» (Tadjou, 2000: 38).

Les choix de l'écrivain dont l'objet de la fiction est le génocide sont confinés à une esthétique qui se déploie dans un espace où l'éthique se place en arrière-plan. Cette éthique impose une authenticité entre les faits et l'écriture:

Le type d'écriture auquel nous avons affaire en est un de violence, travaillant fortement à partir de l'ancrage du texte dans le social et l'historique. Par ce fait même, il pose des exigences dans le processus de représentation de manière plus impérative que cela ne l'est lorsque l'écriture se choisit un objet socialement et moralement moins chargé que le génocide. Il est donc, ici, question d'un devoir de proximité entre signe et référent, une obligation de dire vrai qui s'affirme et se vérifie à partir des événements réels et concrets érigés en critères d'authenticité (Bazié, 2004: 36).

Le récit des survivants qui s'inscrit dans le temps et l'espace du génocide est caractérisé par une sobriété qui lui confère une puissance suggestive. Cette sobriété du récit, qui traverse l'écriture de bout en bout, rapproche le récit romanesque d'une représentation mimétique de l'histoire et crée toutes les conditions d'un récit réaliste qui puise son inspiration et son référent dans les profondeurs du génocide rwandais. L'écrivain, soumis à cette urgence du dire, se refuse de travestir l'histoire derrière le

voile de la fiction d'autant que la littérature est souvent qualifiée, à tort, de dérisoire et ne peut pas rendre compte des maux du génocide. C'est ce que souligne Abdourahman A. Waberi (2000) qui, constatant cet échec du langage, pense que cette défaillance doit être transcendée par une transfiguration dialectique contournant les failles énonciatives faisant du langage une arme efficace apte à dire l'indicible. Selon lui, le langage est inadéquat à exprimer un monde saturé d'anomies et d'absurde même s'il demeure le seul moyen pour dire l'indicible. Les mots, ces «béquilles malhabiles», sont inaptes à exprimer le drame; par ailleurs, la seule possibilité qui reste à l'écrivain est, selon Waberi, de «se transformer en donneur d'échos. Élever un panthéon d'encre et de papier à la mémoire des victimes, héler les consciences un brin disponibles» (Waberi, 2000:14). Même si la littérature reste bien «dérisoire», l'écrivain se dit que «ce qui a été défait hier par le pouvoir mortifère de la plume peut être pansé aujourd'hui par la plume - à tout le moins, il n'est pas interdit de se mettre à l'essai» (Waberi, 2000 : 17).

Malgré le caractère défaillant du langage dans une telle situation, il demeure important de dire, avec ces «béquilles malhabiles», le génocide des Tutsi au Rwanda en 1994. Le défi pour l'écrivain sera de trouver un cadre énonciatif qui permet l'expression d'une telle horreur dans le cadre de la fiction et qui réponde au mieux à cette «urgence du dire».

Au-delà de la pertinence, il se pose aussi la question de l'objectivité de la représentation du génocide. Dans quelle mesure la fiction peut-elle rapporter l'essentiel sans tomber dans la simplification à outrance d'autant qu'elle ne peut pas

englober tous les faits? Ceci débouche sur la question de savoir si la fiction est en droit de relater les faits. Parce que soumise à la fictionalisation, l'écriture peut-elle faire preuve d'objectivité par rapport à la relation de ce qui s'est passé?

La représentation romanesque du génocide pose comme autre débat le problème sur l'objectivité de l'œuvre de fiction qui intègre une histoire difficile voire impossible à nommer. C'est ce que pense Charlotte Wardi (1986) selon qui la représentation du génocide soulève, par rapport à ceux qui en sont les victimes, une réaction due au fait que ces faits engagent la collectivité et hantent toujours sa mémoire : « L'origine des controverses tient à l'ambiguïté d'une fiction qui mêle une réalité historique récente et extraordinaire à la création fictive » (Wardi, 1986: 7).

Il se pose aussi une autre aporie dans la représentation du génocide, celle-là même qui décale l'événement de sa représentation. Cette impossibilité de saisir l'événement dans son déroulement se double d'une autre aporie qui limite la relation de l'événement. Selon Jurgenson (2003), cette impossibilité se manifeste sous deux aspects, d'abord le relais de la victime, du témoin à l'écrivain, donc de la question d'identité où la personne qui écrit n'est pas la personne témoin ; et le deuxième aspect constitue l'impossibilité pour le langage d'être un instrument photographique pour fixer le réel. Le décalage temporel entre les faits et leur narration constitue un autre obstacle du récit testimonial. Ces écueils et apories de l'énonciation romanesque du génocide placent l'écriture dans une posture critique parce que la parole du génocide a été dite au moment où elle a été vécue mais elle n'a pas accédé au statut de l'écriture en ce moment-là; ce qui tend, avec l'écart temporel, à la

dénaturer et affecter sa pureté. La relation du langage à l'événement est une relation simultanée et le décalage en modifie la teneur, ce qui laisse un vide, source de possibles mésinterprétations. Ainsi, cette fente temporelle détourne la parole et en multiplie les interprétations, or « la capture du réel à l'état pur, dans son image initiale, se fait avant toute interprétation, et même se passe d'interprétation» (Jurgenson, 2003: 25). L'écriture romanesque prend difficilement en charge l'écart entre les faits racontés et le moment de les raconter et donc dire le réel crée une béance temporelle qui affecte le processus énonciatif :

Le réel, dans l'acception immédiate du terme, c'est ce qui est. Dire qu'une chose est, c'est dire qu'elle possède l'être au moment de l'énonciation. Dire qu'une chose a été, c'est déjà lui ôter de sa réalité. Le souci de transmettre la réalité [...] rencontre donc un premier obstacle, celui de la distance temporelle entre l'événement et la parole qui le ressuscite. Ressusciter un événement dont on veut rendre l'absolue authenticité n'a déjà plus de sens: il doit être restitué dans son intégralité, ce qui suppose sa contemporanéité, la simultanéité de l'événement et de la parole (Jurgenson, 2003 : 26).

Dès lors, cette question lancinante du dire vrai qui hante l'écriture de *Murambi* bute sur plusieurs obstacles énonciatifs que l'écriture tentera d'éliminer. Restituer l'indicible sera arrimé à une double quête de mots, une quête sémantique et une quête de sens de la narration, dans sa double acception de direction et de contenu, pour entrer en profondeur dans cette «archéologie de la mort». Celle-ci passe par une stratégie de distanciation qui se manifeste dans un va-et-vient entre la réflexion sur l'objet du génocide et l'expression de son contenu dans ses aspects les plus objectifs. L'écriture s'élabore ainsi selon une dualité problématique, rendre compte des faits et élaborer une réflexion en parallèle sur ces mêmes faits pour comprendre. Cette double démarche préside aux destinées de l'écriture; elle répond aussi au souci de

faire entrer le réel génocidaire tel quel, saisi dans son authenticité et dans sa pureté absolue, dans l'œuvre de fiction.

La difficulté à raconter le drame induit le romancier à chercher constamment des formes susceptibles de sortir l'énoncé du génocide tel que voulu pour le rendre accessible à l'esprit et aux émotions du lecteur. Pour répondre à ce défi, le romancier déforme « systématiquement les modèles et les symboles littéraires conventionnels» (Wardi, 1986: 36). Donc, pour l'écrivain, il faut transcender cette difficulté du dire en réinventant le langage qui permet de dire ce qui ne peut être dit et essayer de voir « comment le manque de mots peut s'exprimer par des mots» (Pipet, 2000: 14). La littérature comme une réorganisation du réel permet de saisir cette vérité et de la retransmettre selon des catégories bien définies. Au-delà de cette impossibilité de témoignage, cet univers infernal du massacre, divisé entre divers personnages du récit qui se l'approprient à travers leurs figurations discursives, constitue le référent de *Murambi*.

Ces différentes problématiques de l'écriture du génocide posent en filigrane une autre dimension, celle-là éthique qui prend en charge l'aspect moral de la relation du génocide. Jusqu'où peut aller la fiction pour dire l'horreur? Le génocide comme référent littéraire ne fait-il pas entrer l'horreur dans la banalité et la rendre acceptable?

Par ailleurs, l'écriture du génocide ne soulève pas seulement des problèmes esthétiques, elle rend compte de problèmes éthiques plus complexes. L'ambition esthétique de soumettre le génocide au crible du romanesque pose, en filigrane, la

fonction de l'art soumise à certaines contraintes éthiques et normatives. Le choix de la fiction comme moyen de participer à la connaissance du génocide soulève la possibilité de banaliser cette «parenthèse de sang» en l'assujettissant à la volonté de la fiction qui risque de travestir les faits historiques. Aussi, pose-t-elle, du coup, la pertinence même de l'écriture romanesque de se poser comme relais, parallèlement à l'histoire, pour se soumettre à l'exercice du témoignage. Se pose alors un problème qui tient du degré de véracité de l'histoire rapportée. Elle fait ressortir conséquemment la possibilité, pour la fiction, de ne pas être en mesure de rendre, par les mots, cette réalité souvent considérée comme innommable et indicible.

Cette injonction éthique de la représentation du génocide permet à Diop de poser des préalables méthodologiques qui accompagnent l'écriture du génocide parce que, malgré le voile de la fiction, le prétexte qui fait corps avec le texte de fiction demeure vivace dans l'esprit des victimes, et qu'il est nécessaire de se départir des poncifs esthétiques et des «finasseries poétiques» (MLO, 46) qui constituent des pesanteurs énonciatives pour dire objectivement la complexité du génocide tout en faisant preuve de simplicité :

Cheminer avec les ossements et discuter avec les rescapés nous a rendus à la fois plus humbles et plus conscients de ce que nos romans pouvaient faire pour lutter contre le mal. [...] La seule façon de restituer cette détresse dans toute sa profondeur était de faire le pari de la simplicité. À la lecture de nos ouvrages sur le génocide, on s'aperçoit très vite qu'ils ont en commun le dépouillement et la pudeur (Diop, 2004: 79).

2.2.2. De l'indicible comme stratégie énonciative

L'épouvante et l'incapacité d'affronter l'horreur avec les ressorts de la rationalité devient, chez ces auteurs impliqués dans le projet «Rwanda, écrire par

devoir de mémoire» comme Boubacar Boris Diop, une quête sémantique avec les moyens de la fiction. Confronté à la difficulté et à la défaillance verbale, l'indicible devient création verbale. La littérature devient l'espace d'exploration de cet indicible, espace problématique de cette rupture énonciative, une voie privilégiée de médiation entre le réel et sa représentation. L'écriture de l'indicible épouse des contours d'un langage, d'une «tentative de dépasser les frontières de l'incommunicable» (Friedemann, 2007: 10). Ainsi, plutôt que de se murer dans un silence, cette écriture testimoniale, comme l'écrit Elie Wiesel, doit transformer cette posture négative du silence en une démarche de médiation qui brise l'obstacle de l'indicible et crée un lien entre l'événement et la conscience humaine:

Plutôt qu'un lien, il devenait mur. Pouvait-on le franchir? Devait-on le faire franchir au lecteur? Je savais que la réponse était non, mais je savais également que le non devait être transformé en oui. C'était le vœu de testament des morts : il fallait briser l'écorce autour de la vérité noire, il fallait la nommer. Il fallait forcer les hommes à regarder (Wiesel, 1982: 8).

Il y a un déplacement sémantique qui est opéré et qui pense l'indicible moins comme une faille de l'énonciation que l'ensemble des procédés énonciatifs qui essaient d'en rendre compte. À l'obstacle de l'irréductible décalage du langage au réel, se pose une volonté de création transcendant cet écart. La singularité de l'événement l'inscrit dans une recherche d'équilibre énonciatif entre une démarche testimoniale à vocation véridique et la fiction dans sa composante imaginaire voire ludique. L'écriture de l'indicible tente ainsi de prescrire un langage et un contexte discursif au génocide pour l'inscrire dans un fait de connaissance. L'écriture de l'indicible devient les différents procédés de la mise en forme narrative d'une

situation-limite. Parce que la parole n'est pas suffisante pour transmettre ce vécu, le langage étant en deçà de ce qu'elle a à exprimer, la démarche testimoniale bute sur un obstacle qu'elle tentera de juguler par l'invention d'un langage nouveau qui peut transcender cet écueil discursif. Selon Michael Rinn (1998), cette prétendue faille du langage est remise en cause par « le principe d'effabilité » qui rend dicible toute expérience humaine. Selon Rinn, la perspective théorique doit être déplacée dans le sens d'une recherche, pour les auteurs qui tentent de représenter ces situations-limite, d'un modèle langagier, d'une rhétorique, qui transcende, par différentes stratégies énonciatives et discursives, les difficultés sémantiques liées à la représentation littéraire de cette sinistre expérience. La question sera de savoir comment l'écriture romanesque s'inscrit dans la vérité du génocide sans pour autant se nier comme source de fiction.

Pour pallier cette difficulté énonciative, beaucoup d'artifices sont mis à contribution dans l'écriture de *Murambi*. Face à cet écueil, l'écriture se cherche une voie qui, autant elle rend compte de cette impossibilité de saisir l'immédiateté de l'événement par l'acte créateur, transmue cette réalité indicible à un possible esthétique. Ainsi, l'acte créateur se déploie dans le dépassement et la transfiguration de cet impossible par l'invention d'un langage nouveau capable de faire revivre les faits du génocide. Donc même si écrire le génocide devient un acte de témoignage pour que cette horreur ne tombe pas dans les caveaux de l'oubli, celui-ci prend un relief particulier, car non seulement il évoque l'indicible, mais il tente également d'inscrire dans l'histoire du Rwanda et du monde, ceux (les victimes) qui ont été

effacés de leur propre histoire. Le premier acte de l'écriture devient une élégie pour les morts.

La prise en compte du génocide cherche cependant moins à ressusciter le passé que l'utiliser comme matériau, le transformant en une fiction sous le couvert de laquelle elle revisite un passé complexe et difficile à appréhender. Par ailleurs, c'est moins la photographie conforme du génocide qui importe pour le romancer que la recherche de l'authenticité des événements racontés:

Il ne suffit pas, par conséquent, d'examiner si les faits narrés dans la fiction romanesque ont réellement eu lieu ou sont vraisemblables, mais il faut encore s'interroger sur le sens qu'elle leur confère ainsi que sur la fidélité historique que donnent à l'ensemble les éléments qui la composent. Un roman ayant pour sujet le génocide sera une œuvre importante non seulement par ses qualités esthétiques et par l'exactitude des événements relatés mais s'il est authentique c'est-à-dire s'il permet au lecteur et particulièrement au lecteur non averti de vivre la réalité de l'histoire aussi authentiquement que possible (Jurgenson, 2003: 21).

Cette problématique de la fiction soumise au génocide, pose de manière plus globale la relation problématique de la fiction au discours historique et comment la fiction phagocyte le discours historique pour l'infléchir à son bon vouloir. Ce qui nous amène à analyser les stratégies de mise en discours romanesque du génocide rwandais par la fiction. Il sera question de voir comment les divers discours qui se déploient dans l'espace de l'écriture sont revisités dans une dynamique intertextuelle et pluridiscursive.

2.3. De l'Histoire à la fiction

Murambi est une fictionalisation du génocide du Rwanda de 1994. C'est un récit de témoignage d'une tragédie perçue à travers les yeux de deux amis d'enfance

qui essaient de trouver des réponses existentielles à des questions qui les dépassent. Le récit a pour cadre référentiel le Rwanda et il est relaté à travers les yeux désabusés des deux amis, Jessica et Cornelius. Ils vivaient au Burundi depuis longtemps, avant le génocide. Cornelius s'est exilé à Djibouti où il enseignait l'histoire. Jessica s'engage dans le maquis du FPR : elle est envoyée au Rwanda comme espionne. Elle s'y trouve au moment du génocide des Tutsi, qui s'est déroulé d'avril à juillet 1994. Cornelius revient à Kigali et dans sa ville natale de Murambi quatre années après le génocide. La ville est toujours aux prises avec cette «*parenthèse de sang*» qui demeure toujours vivace dans les mémoires. Le génocide est toujours le point de mire d'une actualité que la mémoire collective peine à évacuer. Cornelius tente, malgré sa douleur, de comprendre ce qui a pu amener des gens à massacrer entre huit cent mille et un million de personnes en trois mois. Tout le récit tourne autour de cette quête individuelle et collective pour comprendre et dépasser. C'est une sorte de quête initiatique pour le héros, mais aussi pour l'ensemble des protagonistes pour venir à bout de cette expérience traumatisante. Différentes figurations discursives se relaient dans la narration qui s'appuie sur des faits réels avérés.

Les indices référentiels et les archives historiques, corroborés par l'historiographie, foisonnent dans le roman. Le cheminement de la mémoire dans les décombres de ce passé récent prend en compte la durée du drame et le temps diégétique est réduit à sa portion minimale. L'action se déroule à Kigali, la capitale du Rwanda. Le récit commence par les réflexions de Michel Serumundo, le premier

narrateur. La référence introductive à l'assassinat du président Habyarimana atteste la réalité historique et sert d'articulateur de la narration. La mort du président a été à l'origine des massacres entre Hutu et Tutsi. Ainsi, dès le début du récit, le cadre historique est campé. Le récit commence par l'assassinat du président rwandais que le premier narrateur, Michel Serumundo, rapporte en ces termes : « Apparemment j'étais le seul à ne pas savoir que l'avion de notre président, Juvénal Habyarimana, venait d'être abattu en plein vol par deux missiles, ce mercredi 6 avril » (MLO, 16). Cette assertion est recoupée par le discours historiographique qui situe l'événement déclencheur du génocide dans l'assassinat du président rwandais :

Le 6 avril 1994, l'avion qui ramenait le président rwandais Juvénal Habyarimana et son collègue du Burundi Cyprien Ntariyamira est abattu par des tirs de roquette. Cet assassinat dont la responsabilité n'a pas encore été attribuée, déclencha au Rwanda la plus grande tragédie de l'histoire du pays (Destexhe, 1994: 49).

Cette assertion, historiquement repérable dans l'extra-texte, développe une dialectique qui situe clairement le contexte historique. Il s'agit de l'assassinat du président rwandais qui déclenche le génocide. Il existe un parallélisme symétrique dans ce discours hypotextuel de l'histoire et l'hypertexte fictionnel; dans la fiction c'est l'assassinat du président qui déclenche les massacres comme dans les événements historiographiques. Cette insertion de la mort de président Habyarimana donne le ton à la narration qui insère beaucoup de faits historiques et politiques qui participent à l'intrigue et éclairent les événements par diverses stratégies narratives. Certains noms et prénoms sont repris par l'auteur sur la liste des victimes décédées pour leur donner une nouvelle vie dans la fiction (Diop, 2004).

Par ailleurs, dans une optique de précision du contexte historique et politique, cette information est étayée par la mention de la coupe du monde de football, qui se déroulait à la même période aux États-Unis. Michel Serumundo qui ne comprend pas ce qui lui arrive, dans un sursaut d'impuissance, appréhende déjà le pire et se désole de l'indifférence de la communauté internationale qui ne s'intéresse qu'aux choses futiles:

La coupe du monde de football allait bientôt débiter aux États-Unis. Rien d'autre n'intéressait la planète. Et de toute façon, quoi qu'il arrive au Rwanda, ce serait toujours pour les gens la même vieille histoire de nègres en train de se taper dessus[...] J'ai moi-même souvent vu à la télé des scènes difficiles à supporter [...] Je ne me rendais pas compte que, si les victimes criaient aussi fort, c'était pour que je les entende, moi et d'autres milliers de gens sur la terre, et qu'on essaie de tout faire pour que cessent les souffrances (MLO : 19-20).

Le récit s'inscrit dans des toponymes réels qui constituent autant de points de repères qui nous permettent, au fil de la lecture, de reconstruire l'espace géographique du génocide. La dimension historique du roman se manifeste dès le début avec la mort du président. L'action imaginaire se situe à un moment précis de l'histoire, dans un espace réel. Nous sommes au moment de l'assassinat du président Juvénal Habyarimana, dans un Rwanda qui se réveille sous le choc et la peur. Le personnage de Jessica, dans un monologue intérieur, nous donne quelques détails de la psychose collective qui gagne la population:

À la seule façon de marcher des gens, on voit que la tension monte au fil des minutes. Je la sens presque physiquement. Tout le monde court ou au moins presse l'allure. Je croise de plus en plus de passants qui semblent tourner en rond. Il y a comme une autre lumière dans leurs regards. Je pense aux pères de famille qui doivent affronter les yeux angoissés de leurs enfants et qui ne peuvent rien leur dire. Pour eux, le pays est devenu en quelques heures un immense piège. La mort rôde partout. Ils ne peuvent même pas songer à se

défendre. Tout a été minutieusement préparé depuis longtemps: l'administration, l'armée et la milice Interahamwe vont conjuguer leurs forces pour tuer si possible jusqu'au dernier d'entre eux (MLO, 42-43).

Cette relation de l'histoire continue tout le long du récit et inscrit différentes stratégies discursives et narratives dans la fiction pour en faire un récit authentiquement réaliste. Cependant, de l'histoire du génocide au récit de fiction les transformations et transfigurations attestent d'un jeu plus complexe. Il convient, peut-être, de suivre la relation entre la série d'événements du génocide et la série de séquences narratives qui les ressuscitent pour mieux comprendre les dessous du jeu fictif.

Par ailleurs, à mesure que le récit progresse, la dialectique de la fiction et de l'histoire prend un autre sens où la première double le discours historique et s'en dissocie en donnant la parole aux victimes et aux bourreaux, aux Tutsi et aux Hutu. Ce que l'histoire n'a pas pu faire, la fiction le réalise en créant un espace où bourreaux et victimes s'inscrivent dans des figurations discursives en refusant la réduction de la diversité du récit à une conscience omnisciente. Le roman donne ainsi une perspective nouvelle au génocide:

Il [le roman] est peut-être encore le meilleur moyen de tirer de sa torpeur le brave homme qui, voyant que l'on charcute sans arrêt ses semblables autour de lui, lève les bras au ciel et dit qu'il n'y peut rien, car ses journées sont bien trop courtes. S'il est clair dans son esprit qu'il ne veut tuer personne, il ne se rend pas forcément compte qu'il sert les desseins du fanatique prêt à exterminer des peuples entiers. À ce père de famille vautré dans son salon, le roman peut presque parler au creux de l'oreille et réveiller chez lui l'envie de redevenir un homme (Diop, 2004: 80).

En outre, l'inscription de l'histoire du génocide dans la fiction passe aussi par le discours de la mémoire qui, variablement, participe de la reconstruction du drame.

2.3.1. Mémoire plurielle et dimension testimoniale

Malgré la difficulté d'évoquer l'expérience traumatisante du génocide, l'une des constantes de l'écriture de Diop – l'exploration de la mémoire – demeure omniprésente dans le récit de *Murambi*. L'inscription de la mémoire dans l'économie du récit se déploie dans diverses figurations discursives, épousant le statut sémiologique des personnages et des idéologies en conflit dans le récit. L'usage des souvenirs s'inscrit souvent dans une démarche testimoniale qui assigne à la mémoire une fonction de témoignage. Le discours de la mémoire est souvent ancré dans l'exigence du moment. Ce discours permet, également, au lecteur de suivre la chronologie des événements qui ont marqué l'histoire du Rwanda.

Cette évocation épouse, par ailleurs, des configurations plurielles. D'abord les miliciens Interahamwe qui, dans leur hâte de se débarrasser de toutes traces des Tutsi, s'efforcent d'éliminer toute possibilité de témoignage des victimes : « C'est vrai : si nous n'arrivons pas à éliminer tous les Tutsi, nous serons les méchants de l'histoire. Ils serviront au monde entier des lamentations bien orchestrées et ce sera drôlement compliqué pour nous» (MLO, 26-27). Pour éviter ces conflits qui peuvent découler de témoignages discordants, les Interahamwe sont prêts à tout pour ne pas laisser de traces de leur sinistre besogne. Le préfet Hutu, faisant partie des milices Interahamwe, s'insurge contre ses hommes qui n'ont pas vu des Tutsi dissimulés sous les corps d'autres victimes : «Tu ne peux pas comprendre que ces quatre-là vont raconter demain des mensonges dans les journaux» (MLO, 110). La fonction

testimoniale de la mémoire fait partie des traces qu'il faut éliminer pour les Interahamwe.

La convocation subjective du passé, pour certains personnages comme Faustin Gasana et son père, symboles du Hutu radical, s'inscrit dans une démarche de revisitation critique de l'histoire du Rwanda. Selon eux, la construction du discours justificatif du génocide des Tutsi se fait sur la remémoration de l'échec de leurs actions passées. La représentation du passé devient une injonction qui justifie les tueries du présent. Ayant failli à leur mission de 1959 et 1973, il devient impérieux, pour éviter les erreurs du passé, de bien faire le «travail» cette fois-ci. Le père de Faustin n'hésite pas à le lui rappeler, dans un accès de frustration :

- Eh bien, c'était à Gitarama, où nous étions les plus forts, nous les Hutu. Pendant que les nôtres étaient occupés à piller et à violer, un enfant de quatre ans et ses parents attendaient une voiture pour s'enfuir en direction du Mutara. Soudain, nos hommes ont vu cette famille d'Inyenzi monter précipitamment dans la voiture. Ils ont couru, couru. C'était trop tard. Voilà comment ces imbéciles ont laissé échapper, il y a trente-sept ans, le gamin qui est aujourd'hui le chef de la guérilla. [...] Faites ce que vous voulez, mais, depuis 1959, nous commettons les mêmes erreurs (MLO, 28-29).

Cette remarque permet de légitimer le génocide qui est en train d'être perpétré par les Hutu d'autant que l'échec des premières tentatives a été dû à des erreurs. La convocation du passé du Rwanda obéit à des motifs qui justifient la nécessité du génocide. Cette remémoration établit un parallélisme entre l'échec des milices hutu en 1973 et l'échec d'Hitler qui «était beaucoup plus organisé qu' [eux] et pourtant il a échoué» (MLO, 30).

Par ailleurs, l'évocation, par les Tutsi, de la mémoire des massacres passés inscrit la remémoration dans une continuité de la résistance des Tutsi contre les

milices Interahamwe depuis 1959. Le souvenir des génocides passés montre, selon Jessica, la résilience des Tutsi face à l'adversité (MLO, 39). Cette continuité de la résistance des Tutsi est amalgamée à l'itinéraire individuel de Jessica dont le souvenir des premiers massacres est lié à l'évocation de ses expériences dans le maquis. En 1973, les milices Interahamwe les avaient attaqués et ils ont fui à Bujumbura dans des camps de réfugiés. Cette habitude de la résistance, acquise au cours des différentes agressions des Hutu, a permis de développer une conscience de résistance des Tutsi : «Depuis 1959, chaque jeune Rwandais doit, à un moment ou à un autre de sa vie, répondre à la même question : faut-il attendre les tueurs les bras croisés ou tenter de faire quelque chose pour que notre pays redevienne normal?» (MLO, 45) La convocation du passé permet à Jessica de montrer comment la résistance, au cours des décennies, a été structurée et menée par les guérillas tutsi.

Du côté des victimes, l'usage de la mémoire s'inscrit dans une dialectique qui alterne l'oubli et l'anamnèse. Cette démarche alterne l'oubli et le souvenir, comme le rappelle Cornelius à Gérard : «Dans cette affaire, chacun a ses secrets. Garde les tiens pour toi, Mataf» (MLO, 205). À cette mémoire relativement maîtrisée et contenue, s'oppose une mémoire insaisissable et insoluble à l'exigence du moment. Son déploiement est impromptu : «On essaie d'oublier, mais parfois ça remonte avec force» (MLO, 72). Cette forme de mémoire indomptée fait se télescoper le passé et le présent, comme dans le cas de Cornelius : «Par fragments disparates, les scènes du passé et du présent se croisaient dans sa mémoire. Il sentait à quel point il lui était difficile de mettre de l'ordre dans sa vie et il n'aimait pas cette idée» (MLO, 61); ou

bien : «Lointains ou récents, des souvenirs se bouscullaient dans son esprit, refusant de le laisser au repos. Ils se croisaient, se frôlaient et se heurtaient parfois avant de se dissiper lentement» (MLO, 209).

Malgré cette volonté commune à beaucoup de protagonistes de « tenir en respect leur mémoire» (MLO, 56), les souvenirs ne tardent pas à refaire surface quand Cornelius, de retour au Rwanda, se réunit avec ses amis pour la première fois après 25 ans. Il ne peut pas s'empêcher de convoquer un passé qui le liait à ses amis: « De leur passé, venait de ressurgir le lien secret qui les unissait et qui était plus fort que tout» (MLO, 56). La convocation du passé l'inscrit, par ailleurs, dans une chronologie historique qui correspond à l'histoire du Rwanda, marquée, selon Cornelius, par «la tragique routine de la terreur» (MLO, 58). Le retour sur le passé récent du Rwanda, par différents protagonistes, permet, par ailleurs, à Cornelius de montrer la gratuité des actes perpétrés par les milices hutu (MLO, 58); il permet, également, au lecteur de comprendre les premières causes des massacres de 1973 (MLO, 59) tout en mettant l'accent sur les «taches sombres de sa mémoire» pour tenter d'y apporter des éléments d'intelligibilité. Une telle «représentance», qui allie, par des fragments incomplets, les séquences du passé et du présent (MLO, 61), est difficile à rationaliser. Par ailleurs, refuser le souvenir ne résout pas ce dilemme; ceci équivaut à renier des pans du passé et se couper de son être (MLO, 61). Les protagonistes, à l'image de Cornelius, ne sont pas prêts à se départir de ce passé encombrant parce qu'il est tout ce qu'ils ont (MLO, 61). Ce reniement de soi par l'oubli ne semble pas efficace, parce que pour arriver à une synthèse apaisante au

bout de cette dialectique, écartelée entre les séquences disparates du passé et le présent anémique, il faut nécessairement s'inscrire dans une dynamique de relecture complète et exhaustive du passé sans discrimination. Ainsi, les vecteurs de ce travail de mémoire auront comme nom : « les fautes, les lâchetés, les espoirs» (MLO, 61) pour aller au fond de ce passé. Ce dernier devient alors le fonds interrogatif pourvoyeur de sens pour le présent, pour comprendre sa «cruauté» et sa «débauche de sang» (MLO, 64).

D'autres personnages qui veulent oublier se rendent vite compte, comme Stanley, qu'« on essaie d'oublier, mais parfois ça remonte avec force. Personne n'y peut rien» (MLO, 72).

L'évocation du passé par Cornelius, qui épouse par moments des allures pédagogiques, puise, également, dans l'historiographie pour éduquer et faire comprendre que les vraies causes du génocide sont artificielles et «qu'il n'y avait jamais eu d'ethnies au Rwanda et que rien ne séparait les Twa, les Hutus et les Tutsi. [...] Nous avons la même langue, le même Dieu, Imana, les mêmes croyances. Rien ne nous sépare» (MLO, 87-88). Une telle représentation permet à Cornelius de fixer, par des repères historiographiques, le début du génocide en 1959, comme pour faire taire les Occidentaux qui parlent de haine millénaire (MLO, 94). Pour Cornelius la synthèse de ces différentes contradictions se résout par la création artistique, par une ascèse dialectique dans le monde du théâtre; une démarche cathartique qui l'aide à purger ses angoisses et ses différentes contradictions.

Pour les autres protagonistes, malgré l'injonction de se souvenir prônée par Siméon Habinéza, « [...] c'est bien de se rappeler de certaines choses. Cela aide parfois à trouver son chemin dans la vie » (MLO, 178), il demeure difficile de rouvrir le passé.

L'inscription de la mémoire dans différents discours des personnages se fait souvent dans la douleur, c'est ce qui explique la mise à distance de cette dernière. L'évocation du souvenir n'est jamais facile, elle traduit toujours des déchirements et des tourments pour des sujets, comme Jessica, qui ne connaîtront jamais la tranquillité (MLO, 100). Elle nécessite, par ailleurs, des efforts difficiles et les personnages s'y prennent à leur corps défendant, comme l'évoque Cornelius dans ce passage :

Un peu plus bas, la ville dormait. Cornelius savait pourtant par expérience que c'était, pour les habitants de Murambi, le moment le plus difficile de la journée, celui où les souvenirs amers remontent à la surface. Peut-être avaient-ils, tôt le matin, au coin d'une rue, aperçu l'homme qui avait égorgé sous leurs yeux, quatre ans plus tôt, tous les membres de leur famille. Mais il n'en fallait même pas tant. Il suffisait de bien peu pour raviver les tourments : la couleur ou le dessin d'une robe, un air de musique ou le son d'une voix (MLO, 218).

Parmi toutes ses figurations discursives, une sorte de mémoire rationnelle, incarnée par Siméon Habineza, émerge et tente, malgré les différentes oppositions, de se hisser au dessus de la mêlée, en construisant un discours mémoriel qui peut être en phase avec le Rwanda présent et à venir. Son discours s'inscrit dans une refondation du pays par le pardon (MLO, 208). Cette mémoire s'inscrit, par ailleurs, dans le sens d'un retour sur le passé et, partant, sur soi pour se reconstruire et reconstruire. Pour Siméon Habineza, la mémoire permet de justifier la vie et

d'inscrire des balises dans l'itinéraire individuel et collectif (MLO, 178). Cette démarche est d'abord individuelle, parce que, pour le vieillard, chacun :

[doit] être comme le voyageur solitaire, [...]. S'il s'égaré, il lève la tête vers le ciel et les arbres, il regarde dans toutes les directions. Pourtant, le voyageur aurait pu se dire en se baissant vers le sol : je vais interroger le sentier, lui qui est à cet endroit depuis si longtemps doit pouvoir m'aider. Or il ne lui montrera jamais la voie à suivre. Le chemin ne connaît pas le chemin (MLO, 211).

Cependant cette mémoire qui sert d'exemple s'oppose à la figure du père de Faustin, dont le discours haineux se meurt (MLO, 27). Cette figure «qui n'en finit pas de mourir» (MLO, 32) représente le Rwanda d'hier que le discours de Siméon Habineza range dans un passé qu'il faut certes convoquer, mais absolument dépasser pour mettre fin à «cette tragique routine de la terreur».

Participe, également, de cette reconstruction du drame rwandais la structuration des effets de réel qui inscrivent un référentiel historique à la fiction.

2.3.2. Narration et effets de réel

La narration dans *Murambi* est, pour l'essentiel, conduite sur le mode de la polyphonie et de la plurivocalité avec prédominance du temps présent comme pour actualiser les faits qui sont relatés en un temps qui est donné comme se passant au même moment que ce qui est raconté. C'est le présent de narration qui permet aux événements de la diégèse de rattraper les événements réels au moment où ils ont eu lieu par un raccourci de l'écart temporel. Ceci fait coïncider simultanément la narration et l'acte même de leur narration. À ce présent s'ajoute un autre présent plus intemporel qui vient ponctuer le récit et se manifeste le plus souvent dans des

contextes ou des énonciations et figurations verbales d'ordre philosophique ou éthique.

La narration est inscrite au cœur de deux obsessions, à savoir une méditation sur le génocide et le choix des modalités énonciatives qui répondent mieux au souci de témoignage et de la représentation de l'histoire. Ces deux obsessions déterminent la narration et l'orientent dans une dynamique complexe qui requiert une énonciation pluridiscursive. Cette dualité narrative forme et informe la structure du récit. Tous les personnages sont infléchis par rapport à ces deux paradigmes. La variation des points de vue et la neutralité répondent au souci de l'auteur de dévoiler les différents aspects du génocide. L'auteur choisit une plurivocalité équidistante pour mieux représenter les différentes positions et opinions et ne pas faire basculer la vérité d'un côté; pour transcender l'écueil du langage à représenter le versions de ce qui s'est passé, car, comme l'affirme Jurgenson:

La représentation du génocide dans une fiction romanesque doit répondre au critère de l'authenticité qui se mesure au pouvoir de la création imaginaire à ressusciter les événements passés et à les communiquer sans les dénaturer. Authentique, elle permettra à l'imagination et à la sensibilité du lecteur d'appréhender la tragédie vécue et d'en saisir le sens. Ceci implique tout d'abord un auteur capable d'en imaginer l'essence et de la traduire telle qu'en elle-même, quelle que soit son idéologie (Jurgenson, 2003: 136).

La faiblesse des mots pour exprimer la réalité est une thématique lancinante en filigrane dans le texte. Une réalité complexe et foisonnante ne peut pas être réduite à la dimension statique des mots. La rencontre du langage avec la réalité indicible se fait au détour d'une démultiplication des possibles narratifs qui donnent au lecteur le sentiment d'écouter tous les protagonistes.

2.3.3. Énonciation et statut des personnages

Une étude des personnages dans leur parcours narratifs et figuratifs suit tout naturellement la courbe des existences ancrées dans la psychologie du contexte particulier du génocide. Romanesque à excès, *Murambi* s'ouvre sur la diversité des personnages et des voix qui se posent sur différents niveaux du discours, s'enchevêtrent et se contredisent dans leurs figurations discursives. Symptomatique d'une narration qui se cherche et qui ne parvient à se saisir que par la multiplication des instances narratives, le roman met en scène des personnages qui ont, pour la plupart d'entre eux, vécu le génocide et en ont une expérience empirique, à l'exception de Cornélius absent du pays au moment des événements.

Les personnages constituent les acteurs de l'histoire reconstruite et élaborée selon les désirs de l'auteur. L'inscription dans un cadre spatio-temporel précis des personnages leur octroie une certaine authenticité réaliste et les ancre bien dans l'atmosphère du génocide. Le statut des personnages répond à une vraisemblance psychologique et biographique des gens éprouvés par la tragédie inscrite dans l'espace-temps du génocide. L'espace romanesque est conçu autant pour satisfaire aux exigences de la mimésis que pour représenter les localités réelles et surtout pour servir la dynamique d'une action ancrée dans le chronotope déterminé du drame. Le mode de construction des personnages, de par leur psychologie et figurations verbales, permet de mieux ancrer le récit dans le contexte spatial et temporel du chaos. Le tableau événementiel qui se déroule et se dessine à travers les yeux et la voix de neuf protagonistes et foyers différents, permet au lecteur de dénouer la

complexité du génocide. Les variations du rythme narratif permettent de déceler les figurations verbales et les préoccupations des personnages.

Le début du récit nous plonge dans un état de panique et de débâcle qui augure l'ampleur de ce qui va se passer. Il s'ouvre sur la voix de Michel Serumundo qui ne sait pas ce qui se passe autour de lui; il rentre chez lui ce jour de 6 avril quand il entend dans le bus que l'avion du président a été attaqué et que celui-ci est mort. Sa voix, mêlée de peur et de panique, permet au lecteur d'appréhender la suite des événements après l'assassinat du président:

Mon cœur s'est mis à battre très fort et j'ai senti une folle envie de parler à quelqu'un. [...] Je venais de me rendre compte que c'était comme si notre maison nous faisait brusquement peur. Je suis entré. Les volets de nos voisins étaient hermétiquement clos. Ils écoutaient cette radio des Mille Collines qui lance depuis des mois des appels au meurtre complètement insensés. C'était nouveau, cela. Jusqu'ici, ils avaient suivi ces stupides émissions en cachette (MLO, 16, 20-21).

Cette peur de Michel Serumundo, d'ethnie tutsi, contraste avec l'enthousiasme et l'excitation du second narrateur, Faustin Gasana, membre de la milice Interahamwe qui pense, comme beaucoup d'autres Hutu, qu'il est investi d'une mission divine qui lui demande de tuer autant de Tutsi :

[si] nous n'arrivons pas à éliminer tous les Tutsi, nous serons les méchants de l'histoire. Ils serviront au monde entier des lamentations bien orchestrées et ce sera drôlement compliqué pour nous. Même les moins résolus d'entre nous le savent : après le premier coup de machette, il faudra absolument aller jusqu'au bout (MLO, 26-27).

Pour Faustin Gasana, empêtré dans ses certitudes et préjugés, il ne peut exister de coexistence pacifique entre les Hutu et les Tutsi d'où la nécessité de les éliminer tous : «J'ai étudié l'histoire de mon pays et je sais que les Tutsi et nous, nous ne

pourrons jamais vivre ensemble. Jamais. Des tas de fumistes prétendent le contraire, mais moi je ne le crois pas. Je fais correctement mon travail» (MLO, 31). Ce discours répercute les discours ethnistes sur la différence entre les Hutu et les Tutsi. Selon une certaine idéologie qui date du temps colonial, il existait une dichotomie anthropologique entre ces deux groupes sociaux, renforcée par un imaginaire collectif qui les pose en termes de hiérarchie et qui fait des Tutsi les ennemis jurés des Hutu : «Hutu et Tutsi seraient comme deux espèces humaines vouées à s'entredéchirer en vertu d'un atavisme irrépressible. Ce cliché se double en général d'un manichéisme pseudo moral consistant à identifier en bloc les bons et les méchants» (Chrétien, 1995: 45).

Ce discours légitime un conflit ethnique qui diabolise les Tutsi pour mieux justifier les solutions employées pour les exterminer. La radicalisation du clivage entre les deux groupes ethniques est perçue dans cette déclaration qui fait partie des dix commandements élaborés par les Hutu et qui stigmatisent la haine radicale contre les Tutsi:

Les Bahutu doivent cesser d'avoir pitié des Batutsi. Les Bahutu, où qu'ils soient, doivent être unis, solidaires et préoccupés du sort de leur frère Bahutu, ils doivent rechercher constamment des amis et des alliés pour la cause Hutu, à commencer par leurs frères bantous, contrecarrer la propagande tutsi, être fermes et vigilants contre leur ennemi commun (Cité par Collette Braeckman, 1994 : 140).

Le personnage de Faustin Gasana donne un éclairage sur les relations entre les Hutu et les Tutsi mais aussi sur la psychologie ambiante qui règne chez les Hutu. Avec le personnage de Jessica, le lecteur est en mesure d'avoir beaucoup d'informations sur la genèse du génocide. Dès le début de sa prise de parole elle se

présente comme quelqu'un qui mène une double vie: « Moi, je mène une double vie. Il y a des choses dont je ne peux pas parler à personne » (MLO, 37). Au fil de son récit, le lecteur se rend compte qu'elle est d'origine tutsi et elle se fait passer pour une Hutu dans le but d'infiltrer et d'espionner les milices hutu Interahamwe. Elle est membre du FPR (Front Patriotique Rwandais) et elle a interrompu ses études pour rejoindre la guérilla à dix-huit ans. C'est à travers son personnage que le lecteur découvre aussi l'avant génocide, le génocide et l'après génocide. Voici comment elle décrit la préparation macabre de l'horreur:

[le] jeudi 7 avril 1994, Abel Mujawamarya, un homme d'affaires de Kigali, est arrivé à Gisovu avec deux camions jaunes remplis de machettes. Il a fait décharger les armes au domicile d'Olivier Bishirandora. Ce dernier, qui a une forge dans son atelier, a aussitôt commencé à aiguiser les machettes. Olivier, membre du Parmehutu/MDR a aussi été bourgmestre de Gisovu dans les années soixante-dix, à l'époque du président Kayibanda. Abel Mujawamarya a ensuite organisé une réunion. Au cours de celle-ci, il a distribué machettes et grenades aux Hutu. Les Interahamwe ont alors commencé à terroriser les Tutsi en les accusant d'avoir assassiné leur président bien-aimé Juvénal Habyarimana (MLO, 38-39).

Face à cette horreur qui dure depuis 1959, Jessica pense que chaque Rwandais est confronté à une question fondamentale:

Depuis 1959, chaque jeune rwandais doit, à un moment ou à un autre de sa vie, répondre à la même question : faut-il attendre les tueurs les bras croisés ou tenter de faire quelque chose pour que notre pays redevienne normal? Entre notre avenir et nous, des inconnus ont planté une sorte de machette géante. Vous avez beau faire, vous ne pouvez pas ne pas en tenir compte (MLO, 45).

Cette question lancinante explique et justifie son enrôlement dans le maquis comme officier de liaison parce que, pense-t-elle, «le monde entier laisse faire les génocidaires» (MLO, 122) et que:

La ville [Kigali] flottait entre la vie et la mort et les Interahamwe, vêtus d'écorce d'arbre et de feuilles de bananier, passaient sous la fenêtre en criant comme des hyènes. Ils hurlaient en chœur de toute force de leurs poumons : «*Tubatsembatsembe! Tubatsembatsembe!* » C'était clair : ils ne voulaient pas qu'il y ait un seul survivant» (MLO, 123).

Malgré cette appréhension Jessica Kamanzi est optimiste sur l'issue des massacres et l'avenir du Rwanda car elle incarne, comme la fille sans nom venue lui parler de ses problèmes, « l'éclat triomphant de la vie et de la jeunesse» (MLO, 124). Au delà de toutes ces difficultés auxquelles elle est confrontée, elle garde espoir que le Rwanda, comme le sphinx, renaîtra de ses cendres et pourra redevenir « un pays comme les autres» (MLO, 143). Son parcours narratif permet au lecteur de suivre la chronologie des événements marquant les différentes crises entre Hutu et Tutsi. C'est à travers elle que le lecteur apprend la victoire du FPR.

Le personnage de Cornélius est plus complexe, il vit l'expérience du génocide sur une position d'extériorité, ce qui réduit la distance de son témoignage. Pendant le génocide, il était à Djibouti où il enseignait l'histoire. Il est revenu à Kigali quatre années après le génocide. C'est peut-être la raison pour laquelle la parole ne lui est pas donnée directement et que les informations sur son parcours narratif et figuratif sont fournies au lecteur par une narration hétérodiégétique alors que les autres protagonistes prennent eux-mêmes le récit en charge. Ainsi, n'ayant vécu les événements que par le récit de son entourage, Cornélius essaie tant bien que mal de dépasser cette situation difficile. Se sentant coupable d'avoir survécu au drame dont son père a une grande responsabilité, il se fie à son oncle paternel Siméon Habineza pour avoir une version authentique des faits. Son personnage constitue le pilier

narratif central du roman. Il a vécu le génocide de l'extérieur et il revient au Rwanda quatre ans après le drame pour essayer de comprendre ce qui s'est passé:

Il n'avait pas encore de réponse. Toute sa famille avait péri pendant le génocide, à l'exception de son oncle Siméon Habineza. Il était clair que tout ce qu'il avait vécu hors du Rwanda ne trouverait son véritable sens que dans ce qui était arrivé quatre ans plus tôt. D'une certaine façon, sa vie ne faisait que commencer (MLO, 52).

Son retour au Rwanda, sur fond d'un questionnement philosophique, est une tentative d'exorciser cette «tragique routine de la terreur» (MLO, 58) qui «irradiait tout de sa sombre lumière» (MLO, 59). Il s'inscrit aussi dans une quête de sens et de fondements pour comprendre le drame. Cette quête de vérité va rythmer sa nouvelle vie et rendre possible une sorte de renaissance. Ce *regressus at uterum* dans les profondeurs du drame passe par le préalable d'un questionnement existentiel auquel il tente d'apporter des éléments de réponse. La première question sera de savoir comment sa famille a été massacrée : « il voulait savoir, dans les moindres détails, comment sa famille avait été massacrée » (MLO, 61), « je dois tout savoir » martèle-t-il à son ami d'enfance, Stanley, qui était venu le chercher à l'aéroport. Bien qu'il comprenne que «c'est un travail très lent», il ne se décourage pas pour autant. Le travail commence par une tentative de reposer le problème dans son contexte parce que, dit-il:

Le génocide n'a pas commencé le 6 avril 1994 mais en 1959 par de petits massacres auxquels personne ne faisait attention. S'il y a des meurtres politiques aujourd'hui, il faut châtier très vite les coupables. Sinon, tout ce sang nous retombera sur la tête un jour ou l'autre (MLO, 66).

Comme le dit un des protagonistes, Barthélemy, parlant à Cornelius, «l'essentiel pour chacun de nous est de ne pas passer à côté de sa vérité» (MLO, 72).

Cette quête gnoséologique qui passe par la création d'une pièce de théâtre (MLO, 74) constitue une dimension importante dans l'itinéraire initiatique de Cornelius. C'est une démarche cathartique qui l'aide à essayer de comprendre et d'évacuer ce drame entre Hutu et Tutsi malgré le fait qu'« il n'y avait jamais eu d'ethnies au Rwanda et que rien ne séparait les Twa, les Hutu, les Tutsi. [...] Nous avons la même langue, le même Dieu, Imana, les mêmes croyances. Rien ne nous sépare» (MLO, 88). Pour Cornelius toutes ces questions méritaient des réponses: « À présent que je suis au Rwanda, je vais poser toutes ces questions à Siméon Habineza». Même s'il refuse, dans cette quête de vérité, «de demander au passé plus de sens qu'il n'en peut donner au présent» (MLO, 88), il se doit de connaître la vérité d'autant qu'il était venu pour cela.

Cette quête passe également par un itinéraire géographique et topographique qui traduit l'itinéraire du mal et des massacres constituant pour lui et ses amis Tutsi des lieux de mémoire. Elle commence par le décompte des morts: «Sur cette rivière, le Nyabarongo, on a dénombré pendant le génocide jusqu'à quarante mille cadavres en train de flotter en même temps. On ne pouvait même plus voir l'eau » (MLO, 93). Le narrateur poursuit cette découverte macabre: «À l'intérieur de la paroisse, Cornélius vit pour la première fois les ossements des victimes du génocide. Sur deux longues tables, dans une hutte rectangulaire en paille, étaient exposés des restes humains: les crânes à droite et divers ossements à gauche» (MLO, 94). «Sur les cents vingt mille Tutsi de cette commune, soixante-cinq mille avaient été tués» (MLO, 95). Cet itinéraire de Nyamata et Ntarama constitue des étapes nécessaires de

la quête d'autant que la vérité se dévoile à lui progressivement (MLO, 99). Cette quête lèvera le voile sur les agissements de son père pendant le génocide:

-Tu vas à Murambi et tu dois savoir que ton père y a organisé le massacre de plusieurs milliers de personnes. Le carnage à l'École technique de Murambi, c'était lui. Tu dois aussi savoir qu'il a fait tuer là-bas ta mère Nathalie Kayumba, ta sœur Julienne, ton frère François et toute ta belle-famille (MLO, 101).

Cette quête aide aussi Cornelius à retrouver son chemin dans la vie (MLO, 178) et de penser, comme le lui conseille son oncle Siméon, «à ce qui peut encore naître et non à ce qui est déjà mort». C'est la raison pour laquelle Cornelius pense que c'est nécessaire de répercuter « l'écho » des cris des victimes le plus longtemps possible (MLO, 187). Pour ce faire, il doit être en mesure de «dompter les signes et lire les mystères» (MLO, 194). Au bout du compte, après sa descente aux enfers qui correspond à l'itinéraire du mal, il renaît avec une conscience nouvelle:

Il faisait confiance à l'avenir, à sa longue mémoire et à son infinie patience. Tôt ou tard, en Afrique et ailleurs, des gens diraient calmement : reparlons un peu des cent jours du Rwanda, il n'y a pas de génocide sans importance, le Rwanda, *non plus*, n'est pas un point de détail de l'histoire contemporaine (MLO, 224).

Ces propos de Cornélius font transparaître un nouveau jour d'optimisme parce qu'« il y a une vie après le génocide» et « il est temps de passer à autre chose» (MLO, 224), tout en essayant de «se tenir au plus près de toutes les douleurs» en nourrissant, à l'image de la dame en noire qui va tout le temps dans le site de Murambi pour se recueillir, le désir ardent de « la résurrection des vivants» (MLO, 229).

À travers les destins des principaux personnages, les descriptions du quotidien, le récit cerne une dimension imaginaire qui donne à cet ensemble de récits sa véritable profondeur. Dans une perspective de réalisme, la narration homodiégétique et intradiégétique permet au lecteur d'entrer dans la psychologie des personnages pour appréhender leurs agissements et leurs états d'âme mais aussi pour créer un effet de réel qui cadre avec la psychologie des personnages dans le contexte du drame rwandais.

L'étude de personnages est ici mise à profit pour dévoiler, d'une part, les difficultés d'écriture éprouvées par l'auteur, et, d'autre part, les stratégies employées par celui-ci pour surmonter ces contraintes liées à l'écriture du génocide. La toponymie et l'anthroponymie permettent un certain ancrage du récit dans les méandres du Rwanda meurtri, ce qui constitue autant d'indices de réalisme. Le choix des noms propres permet de situer géographiquement tous les noms à consonance rwandaise.

2.3.4. De l'histoire à la distanciation romanesque

Des le début du récit, l'écriture se veut témoignage. La narration et l'économie du récit se font sur le mode journalistique. Les principes organisateurs du récit obéissent à une logique démocratique, le récit est présidé par un esprit d'équité et de refus de prise de position, d'où la plurivocalité qui se manifeste par un brouillage et une redistribution de la parole à tous les acteurs sans tenir compte des clivages politiques ou ethniques. Progressivement le récit ressort moins du genre romanesque

que celui des plusieurs témoignages qui rendent compte d'une neutralité idéologique et un souci de ne pas travestir la réalité:

[c]haque Rwandais devait avoir le courage de regarder la réalité en face. La forte odeur des ossements prouvait que le génocide avait eu lieu seulement quatre ans plus tôt et non dans des temps anciens. Au moment de périr sous les coups, les suppliciés avaient crié. Personne n'avait voulu les entendre. L'écho de ces cris devait se prolonger le plus longtemps possible (MLO, 187).

Cette perspective est partagée par Boris Diop quand il affirme que:

C'est justement pour cela que les romans sont essentiels pour la préservation de la mémoire du génocide. Les ouvrages spécialisés ont certes le mérite de la précision. Moins attrayants et peu accessibles au grand public, ils sont cependant destinés à une élite intellectuelle qui les décortique sans émotion. Chacun connaît d'ailleurs la boutade : les spécialistes ne se lisent pas entre eux, ils se surveillent. Comme le journaliste tenu par des délais et obligé de bondir d'un massacre à l'autre, l'historien n'a d'autre choix que de laisser les morts enterrer les morts. Le romancier, lui, essaie de les ramener à la vie. [...] Ici il s'agit de donner à voir des visages et non de rapporter des faits et de dérouler des statistiques. Le délire de cruauté des génocidaires est difficilement compréhensible mais il n'est pas aussi insensé qu'on peut le croire à première vue. Si on a tenu à humilier des innocents avant de les débiter à la machette, c'était pour les convaincre et se convaincre soi-même qu'ils étaient totalement dépourvus d'humanité, que leur présence sur la terre était une erreur de la nature. [...] En ce sens la fiction est un excellent moyen de contrer le projet génocidaire. Elle redonne une âme aux victimes, et si elle ne les ressuscite pas elle leur restitue leur humanité en un rituel de deuil qui fait du roman une stèle funéraire. [...] La sérénité de l'historien peut-elle dire ce déchaînement des passions les plus folles? Je ne le crois pas. Le roman, qui trouve le tueur sur son terrain, celui de l'émotion et de la falsification, me paraît plus apte à remplir cette tâche (Diop, 2004: 73).

L'écriture, tentative de compréhension, se déploie sous les auspices de la sobriété. La multiplication des instances du récit traduit la complexité de l'expression du génocide et de son appréhension. Les isotopies paratextuelles de la mémoire (devoir de mémoire) confèrent à celle-ci un devoir et un pouvoir de pérenniser ces fragments nécessaires. Le rapport des personnages à la mémoire se

fait sur le mode de la réminiscence, ils ont vécu les événements et en ont une conscience empirique. Ce rapport avec le passé motive et justifie la quête de vérité de tous les protagonistes. Le passé sert de prétexte et permet à l'auteur de déconstruire cette conscience collective pour élaborer son récit qui s'en détache en créant sa propre vérité, celle de la fiction. Les personnages constituent les acteurs de l'histoire reconstruite et élaborée selon les désirs de l'auteur.

Sa visite à Murambi lui a permis de rencontrer une jeune fille entrée dans le maquis à dix-huit ans pour lutter contre le régime génocidaire: «Elle vivait très pauvrement, se sentait fatiguée après la fin des combats, mais apprenait que c'était aussi ça la vie. Elle a tenu à ce que je rencontre un vieil homme de soixante dix-huit ans dont les enfants étaient morts au maquis⁶». Ces rencontres ont marqué Diop qui en a fait des personnages de *Murambi*: Jessica et le vieux Siméon. La fiction utilise l'histoire et la transforme même si le brouillage des noms par l'écran de la fiction est perceptible. La transformation de l'histoire est d'autant plus perceptible que l'écriture utilise plusieurs artifices pour démocratiser la prise de parole, ce que l'histoire n'a pas pu faire.

2.4. L'indicible et les stratégies discursives

Le récit éclaté permet une narration plurielle. Le texte déborde le cadre générique du roman et se fonde dans une structure intergénérique plus vaste en convoquant les modalités d'écriture du journalisme d'investigation. Cette démarche

⁶ Entrevue avec Catherine Bédarida publiée par Médi'Art, lien électronique : <http://group30afrique.ifrance.com/interview%20de%20boubacar%20boris%20diop.htm>

tend à hybridiser le roman qui échappe aux classifications génériques. La distribution des voix narratives ouvre des voies diversifiées qui tissent le récit dans la plurivocalité construite sur le mode de l'enquête journalistique, ce qui permet à chaque protagoniste de proposer une version des mêmes faits. Chaque début de chapitre constitue une fente, une ouverture par laquelle le regard du lecteur pénètre directement dans une strate du réel et donc un aspect du génocide vécu par le personnage qui le raconte.

Une telle conception de l'écriture romanesque pose la relation problématique du texte à son genre, ici le roman. Dans sa structure interne construite autour d'une narration éclatée, le texte conforte-t-il la notion de roman ou déconstruit-il les traits spécifiques du genre romanesque? Ces questions viennent renforcer la dichotomie souvent établie entre le texte et son genre. Si l'on en croit Schaeffer, il faudrait dépasser cette dichotomie qui pense le texte comme «un analogon d'objet physique» et le genre comme transcendant au texte en abandonnant «l'idée d'une extériorité d'ordre ontologique» entre texte et genre:

Le postulat d'une telle extériorité est parfaitement inadéquat et inutile. Si nous en restons au niveau de la phénoménalité empirique, la théorie générique est tout simplement censée rendre compte d'un ensemble de ressemblances textuelles, formelles et surtout thématiques: or ces ressemblances peuvent parfaitement être expliquées en définissant la généricité comme une composante textuelle, c'est-à-dire les relations génériques comme un ensemble de réinvestissements (plus ou moins transformateurs) de cette même composante textuelle. [...] la généricité peut parfaitement être expliquée par un jeu de répétitions, d'imitations, d'emprunts, etc., d'un texte par rapport à un autre, ou à d'autres et le recours à un postulat aussi « puissant » que celui d'une structure ou matrice de compétence se révèle parfaitement superflu puisqu'il n'explique pas plus les choses que ne le fait une conception transtextuelle de la généricité (Schaeffer, 86: 186).

L'intergénéricité, ainsi définie, peut être appréhendée par rapport aux catégories Génettiennes de la transtextualité dans sa composante architextuelle qui comprend «l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes [...] dont relève chaque texte» (Genette, 1979: 87). Ce qui permet à l'écriture de *Murambi* de s'insérer dans ce cadre plus vaste de la transtextualité et le recours aux modalités de l'écriture journalistique peut être appréhendé dans une perspective architextuelle qui nous permettra de comprendre que la narration plurivocale jette un éclairage nouveau sur chaque version des faits.

Le dispositif narratif de *Murambi* est une tentative pour montrer que la réalité complexe du génocide ne peut être exprimée par une seule voix, elle ne peut pas être appréhendée sous le prisme réducteur d'un regard unilatéral d'un seul protagoniste Hutu ou Tutsi. La nécessité de comprendre le génocide traverse tout le roman, autant au niveau diégétique que narratif. Les figurations verbales des personnages infléchissent la structure du texte vers une quête perpétuelle de la vérité. La perception de l'expérience du génocide est articulée par plusieurs types de foyers de regards, le regard de tous les protagonistes, victimes, bourreaux, spectateurs et arbitres. Ce foisonnement des narrateurs, dans un relais très dense, donne des perceptions complémentaires et irréductibles de la même réalité vécue différemment selon qu'on soit victime ou bourreau. L'action du récit se situe dans un contexte qui lui-même est susceptible de créer la plurivocalité d'autant que le génocide touche tout le monde. La quête de sens requiert, sinon des perceptions et figurations verbales diversifiées, du moins la multiplication des instances narratives pour que

tout le monde puisse s'exprimer. Un tel enjeu sémantique qui motive la démarche scripturale est construit autour des effets de réel qui rendent le récit véridique.

Les stratégies d'écriture passent par la convocation des effets du réel qui inscrivent le récit dans le contexte déterminé du génocide. L'inscription des toponymes réels tout au long du récit permet de reconstruire l'histoire et la géographie du drame. La multiplication des artifices créateurs d'effet de réel foisonne dans tout le récit. Le récit commence par l'assassinat du président Rwandais, la date du 6 avril finit d'ancrer le récit dans l'événementiel et le début du génocide. Les toponymes et les noms des personnages permettent au lecteur de reconnaître l'espace et les « lieux du roman ». Les indices paratextuels – Murambi – et les remerciements de l'auteur dans la postface présentent le cadre dans lequel l'écriture du roman a été possible mais aussi donnent une indication précise sur le cadre spatio-temporel et les événements de 1994 au Rwanda.

L'effet de réel se déploie aussi dans le décompte des morts du génocide qui se fait souvent par des gardiens des églises visitées par Cornélius à son arrivée à Murambi. Le décompte commence à la première visite dans la paroisse de Ntarama: «sur les cent vingt mille Tutsi de cette commune, soixante cinq mille avaient été tués» (MLO, 95). Après cette localité, Cornélius se rend avec Jessica à l'église de Nyamata où : «entre vingt cinq mille et trente mille cadavres étaient exposés dans le majestueux bâtiment de briques rouges» (MLO, 95). À Murambi «les morts se comptaient entre cinquante et soixante mille seulement à l'école technique de Murambi». Cet acharnement et cette escalade dans les chiffres montrent autant le

côté statistique du génocide mais aussi il crée un effet de réel qui inscrit le génocide dans la réalité chiffrée d'une horreur sans nom qui tend à augmenter l'illusion référentielle. Cette recherche d'effets de réel se double de procédés d'actualisation qui ont comme fonction de supprimer la distance temporelle par l'utilisation du présent de narration. Aussi le choix des noms propres aide-t-il à localiser géographiquement l'action de la narration.

Au niveau narratif, le travail de mise en forme du récit est une opération esthétique qui tente de s'adapter au sujet et au contexte. Le récit s'organise autour d'une multitude de foyers de perception qui donnent au lecteur l'impression de faire partie d'un auditoire. Les stratégies narratives fournissent les indications du temps ou de l'espace diégétique. Celles-ci se déploient sur une focalisation interne et externe multiple d'autant que chaque protagoniste raconte sa version des mêmes faits dans une perspective différente, à l'exception de Cornelius où la narration se fait sur une focalisation zéro. La prise de parole de Cornélius se fait sur le style indirect libre, ce qui peut-être expliqué par le fait qu'il n'a pas vécu empiriquement les faits du génocide et que donc la distance géographique et émotionnelle crée un discours indirect libre.

2.4.1. Stratégies de l'indicible et mise en abyme

L'indicible est défini comme défaillance du langage ou comme inadaptation du langage à signifier le réel donné. La manifestation de l'indicible est perceptible dans l'organisation de la macrostructure du récit. Le récit doute de ses capacités énonciatives et a recours à un système de dédoublement narratif pour se penser. Le

dispositif scriptural et énonciatif s'élabore sur une réduplication thématique par la mise en abyme du récit qui se manifeste par l'insertion dans le récit global d'un récit oral sous forme d'une pièce de théâtre, que Cornélius veut monter. Ceci dans le but de faire saillir du récit global: « l'intelligibilité et la structure formelle» (Dällenbach, 1977: 16). Deux récits s'imbriquent, ce qui donne une pièce de théâtre dans le roman et un discours autoréflexif qui permet au roman de se penser et d'évacuer certains problèmes liés à son énonciation. Cette mise en abyme est faite sur la base d'un parallélisme asymétrique : autant Cornélius a des difficultés pour entamer sa pièce de théâtre, autant l'auteur parvient à structurer son récit autour d'une narration plurielle et une démarche réflexive qui contournent la difficulté de l'énonciation de l'indicible.

La réflexivité, entendue comme «le retour de l'esprit du récit sur ses états et sur ses actes, [...] un miroir interne qui réfléchit l'ensemble du récit» (Dällenbach, 1977 : 61), constitue une démarche fonctionnant comme une articulation du récit et permettant à celui-ci de se prendre en charge comme thème pour mieux juguler les difficultés reliées à son énonciation. Elle permet aussi au récit second de Cornélius de seconder le récit premier «en palliant l'opacité éventuelle de l'énoncé réflexif» (Dällenbach, 1977: 63). C'est un énoncé synecdoctique qui, dans le récit de *Murambi*, renvoie à l'énonciation globale. Les allusions métalangagières se manifestent au niveau narratif par la mise en abyme de la pièce de théâtre. Elle se pose en position spéculaire du récit global en reflétant la difficulté au niveau narratif de trouver un cadre énonciatif pour que le récit puisse éclore. L'effet de miroir crée

une relation de similitude qui pose la construction de la pièce de Cornélius – et les difficultés de son élaboration – comme réflexive à la construction plus globale du récit.

Hanté par l'indicible, le récit se dote d'un cadre théorique qui insère des similitudes entre les protagonistes et les personnages (Perrin/Perrichon) mais aussi des homonymies (Interahamwe/Pierre Intera et Jacques Hamwe) entre le «récit cadre» et le «récit insère » qui traduisent une «métaphorisation de ses principes de fonctionnement» (Dällenbach : 67).

Les similitudes entre la pièce de théâtre de Cornelius et le récit hypertextuel sont clairement perçues. Beaucoup de parallélismes symétriques peuvent être établis entre l'hypertexte et la pièce de Cornélius : le général Perrichon dans la pièce de théâtre, qui ressemble à bien des égards au colonel Perrin dans l'hypertexte, a le même caractère et les mêmes opinions sur le génocide. Cornelius nous dit que le général Perrichon est d'une «mauvaise foi sans borne» (MLO, 75) et il a une «putain de théorie sur les génocides croisés» où «tout le monde essaie de tuer tout le monde». Il est décrit comme «le parfait faux-cul hypocrite comme c'est pas permis». Il est aidé de deux assistants qui font partie «du recrutement local », Pierre Intera et Jacques Hamwe, «qui ont cette drôle d'habitude de tenir tout le temps leurs deux machettes entrecroisées vers le ciel» (MLO, 77). La mention des deux assistants du capitaine Régnier, Pierre Intera et Jacques Hamwe (MLO, 78), procède d'un détournement du vocable Interahamwe, elle renforce ce dédoublement du récit qui permet au récit second de penser et d'éclairer le récit premier. Les deux assistants

avec leurs machettes ne sont que la réplique des Interahamwe dans l'hypertexte, ces bourreaux qui tuent sans distinction les Tutsi. Cette « transparence onomastique », dont parle Phillippe Hamon (1982: 138), permet un détournement du nom des deux assistants dans une perspective de créer des effets de réel mais aussi de bien percevoir la fonction figurative dans l'économie du récit du statut d'Interahamwe. Le détournement des noms propres permet à l'auteur de mieux jouer sur les effets métonymiques de Intera et Hamwe dont l'adjonction nous fournit des informations sur leur capacité à tuer. Quant au colonel Perrin dont le travail consistait à « évacuer sur Buvaka des ministres, des préfets et des officiers supérieurs », bien qu'il sût qu'ils eurent sur les bras « un génocide d'une sauvagerie sans précédent », il avait tout de même du respect pour le courage du Docteur Karekezi, initiateur du massacre de l'école polytechnique de Murambi. Les gens qu'il est censé protéger et évacuer « ont fait main basse sur les réserves de la banque centrale du Rwanda et emporté ou détruit les documents et les biens de l'administration » (MLO, 150). L'hypocrisie dont parle Cornelius dans sa pièce de théâtre se manifeste dans les paroles du colonel Perrin: « Selon le camp qui allait l'emporter à Paris, je pouvais ordonner à mes gars de sauter sur Kigali ou de se faire filmer avec des Tutsi arrachés aux griffes d'affreux Interahamwe » (MLO, 153). Pour le colonel Perrin, « les questions politiques en Afrique se réglaient partout avec une extrême cruauté ». D'ailleurs, dit-il, « les rescapés de ce prétendu génocide allaient bientôt oublier l'épisode » (MLO, 156). Cette hypocrisie est d'autant plus perceptible dans la conception qu'il a de la fameuse mission d'opération Turquoise organisée par la

France pour venir en aide aux victimes pendant le génocide; mission «qui fait rigoler beaucoup de monde» parce que, pense-t-il: «Jouer les bonnes âmes après avoir laissé nos protégés commettre toutes ces stupides atrocités» (MLO, 158). Cette complicité est rappelée au colonel par le docteur Karekezi qui met à nu l'hypocrisie française : «Vous teniez ce pays, colonel. Vous connaissiez chaque rouage de la machine à tuer et vous avez regardé ailleurs parce que cela vous arrangeait» (MLO, 160). Et pourtant le double discours du colonel Perrin est mis à nu par ses propres contradictions qui lui font dire que le génocide n'est pas la faute des Français mais plutôt celle des Rwandais eux-mêmes: «Ils doivent se débrouiller avec cette gigantesque tache de sang dans leur histoire» (MLO, 160). Néanmoins, il reconnaît la responsabilité de la France : «nous avons du sang jusque-là dans cette affaire. [...] Et nous voilà obligés d'aider les tueurs à échapper à la justice de leur pays...» (MLO, 161).

Cette mise en abyme, quoiqu'orale, permet d'apporter une appréciation métacritique sur le récit en cours. L'esquisse de la pièce de théâtre jette un éclairage nouveau sur la difficulté de relater le génocide. Les deux récits entretiennent une relation dialectique spéculaire où l'hypotexte est éclairé par le récit second. L'esquisse de la pièce apporte un jugement critique sur l'hypertexte. Elle fonctionne comme une métaphore spéculaire qui éclaire le récit, comme un «miroir intérieur du récit», une autoreprésentation qui sert à montrer et à mettre en évidence la difficulté de relater l'inédit du génocide. Autant le récit premier peine à dire ses mots, autant il est du ressort de la pièce de Cornélius de prendre le relais, en essayant d'exprimer ce

que le récit premier peine à exprimer : «Il dirait inlassablement l'horreur. Avec des mots-machettes, des mots -gourdins, des mots hérissés de clous, des mots nus et [...] des mots couverts de sang et de merde [...]» pour que reste un écho «des milliers de cris de terreur qui montèrent un matin vers le ciel» (MLO, 226).

La double dimension de l'histoire racontée (dimension référentielle) et textuelle (aspects de l'organisation structurante du texte) trouve dans la réplication thématique le caractère de la non maîtrise des mots que Cornélius explique pertinemment dans ce passage : «il ne réussirait jamais à dompter ce tourbillon, ses fortes couleurs, ses hurlements et ses furieuses spirales» (MLO, 226). La mise en abyme redouble l'aporie fondamentale qui informe la structure du récit mais aussi elle apporte une voie de sortie à la narration qui se retrouve dans cette spécularité, condition de sa possibilité, de son déploiement et de sa libération. Elle devient une possibilité de transcender toutes les pesanteurs énonciatives pour dire l'horreur sous toutes ses formes. La réflexivité de la narration inscrit l'écriture dans un processus de reconnaissance de l'autre récit comme condition de possibilité du récit romanesque global:

La fonction narrative de toute mise en abyme fictionnelle se caractérise fondamentalement par un cumul de propriétés ordinaires de l'itération et de l'énoncé au second degré, à savoir l'aptitude de doter l'œuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto interprétation. En affirmant d'un récit que « rien ne l'éclaire mieux que sa mise en abyme [...] (Dällenbach, 1977: 76).

La mise en abyme est posée dans un parallélisme asymétrique, elle réfléchit la logique du texte et résout l'aporie de l'indicible par la possibilité de poser un miroir devant le texte premier, ce qui lui permet de se penser et de se dépasser d'autant

qu'elle redouble et met à nu les ambiguïtés de l'écriture pour la rendre intelligible. Le dispositif énonciatif et spéculaire permet au récit premier de se regarder à travers le récit second. La mise en abyme, quoique dans le domaine de l'oral comme pour permettre à Cornélius de dire son texte avant de pouvoir l'écrire, permet au récit de renforcer ses capacités narratives.

2.4.2. Intergénéricité et écriture journalistique

Cette partie tente de repérer, au sein des différentes tonalités de l'œuvre, les traits relatifs à différents genres et singulièrement au genre journalistique qui exerce sur le romanesque une influence déterminante. Si l'œuvre, par ses dimensions paratextuelles construites autour du romanesque, s'apparente incontestablement à un roman, la manière dont la narration se déploie et joue avec différents registres fonde une logique de métissage et de contestation du critère romanesque. La notion du genre est constamment revisitée par l'écriture, ce qui tend à ouvrir un nouvel espace d'écriture à la création, espace qui met en valeur la capacité de l'écriture de convoquer d'autres modalités énonciatives différentes de l'énonciation romanesque. Du coup l'identité textuelle et la physionomie générique déconstruites nous induisent à repenser la fonction de l'écriture à la croisée des genres et des cultures. La construction romanesque se déploie dans le fragmentaire et le refus de discours apodictiques. L'écriture, hantée par ce paradoxe, essaie de transcender cette complication discursive de diverses manières en passant par la plurivocalité. Le récit se déploie sur les méandres du souvenir et par le biais de voix plurielles porteuses d'énoncés différents. La narration passe par la médiation d'une pluralité d'instances

narratives auxquelles les tâches de raconter et d'appréhender les composantes d'une histoire qui sort de l'ordinaire sont déléguées. Cette manœuvre narrative, par souci d'objectivité, passe par une démarche journalistique où tous les acteurs du génocide ont droit à la parole.

Le relais du narrateur permet cette anamnèse collective où tous les acteurs du récit à qui la parole est donnée donnent une version et un fragment du même fait. La totalité n'est que l'ensemble des différents récits individuels. La diversité des points de vue et l'éclatement de la conscience narrative du récit font apparaître des éclairages divergents mais non contradictoires des mêmes événements. Le récit refuse le jugement pour ne pas tomber sur une fiction à thèse, ce qui explique ce foisonnement de voix narratives.

Partant du postulat de Bakhtine (1978) sur la capacité du roman à phagocyter d'autres genres qui se déploient dans la systémativité de l'écriture romanesque, on peut affirmer que la narration dans *Murambi* se déploie dans une perspective intergénérique. La polyphonie se déploie dans le domaine du journalisme d'investigation qui sature le texte d'éléments. Le roman ainsi met en scène une multiplicité de consciences indépendantes et de discours dont le noyau reste le génocide. Le caractère irréductible de la multiplicité des visions du génocide refuse le roman à thèse et ouvre la voix à une écriture foncièrement polyphonique. Cette incursion d'autres genres dans le romanesque permet, selon Bakhtine, au roman d'utiliser des formes plus élaborées pour assimiler divers aspects de la réalité. Ces

genres *intercalaires* prédisposent et octroient au roman une élaboration préalable de l'approche de la réalité.

Au niveau des enjeux du récit, la sobriété et les modalités de fragmentation de celui-ci renvoient au style journalistique. Les narrateurs intradiégétiques qui se relaient dans l'espace narratif permettent au récit d'effacer l'image du narrateur omniscient et partant de refuser de faire basculer la vérité d'un côté. Les indications paratextuelles corroborent l'idée de témoignage où tous les *témoins* sont entendus. Les chapitres ont pour titre le nom du personnage qui prend le relais du récit, ce qui leur donne le droit de prendre la parole. Cela fait basculer les différentes perspectives où les personnages interviennent doublement comme narrateurs et comme personnages. Cette polyphonie révèle un refus de la narration linéaire et une impossibilité de communiquer par des mots cette tragédie dont personne ne peut comprendre l'ampleur. Les narrateurs ne détiennent pas la vérité qui est multiple, ils passent de ceux qui la connaissent à ceux qui la cherchent et qui reconnaissent leurs limites à dire l'indicible, comme Cornélius:

Cornélius eut un peu honte d'avoir pensé à une pièce de théâtre. Mais il ne reniait pas son élan vers la parole, dicté par le désespoir, l'impuissance devant l'ampleur du mal et sans doute aussi la mauvaise conscience. Il n'entendait pas se résigner par son silence à la victoire définitive des assassins. Ne pouvant prétendre rivaliser avec la puissance d'évocation de Siméon Habineza, il se réservait un rôle plus modeste. Il dirait inlassablement l'horreur. Avec des mots-machettes, des mots-gourdins, des mots hérissés de clous, des mots nus et – n'en déplaise à Gérard – des mots couverts de sang et de merde. Cela, il pouvait le faire, car il voyait aussi dans le génocide des Tutsi du Rwanda une grande leçon de simplicité. Tout chroniqueur pouvait au moins y apprendre – chose essentielle à son art – à appeler les monstres par leur nom (ML, 226).

Cette affirmation trouve son sens dans cette tentative de compréhension et d'évocation du drame dont l'énonciation bute sur les limites sémantiques du langage inadapté à dire l'intensité des événements: «Tout cela est absolument incroyable. Même les mots n'en peuvent plus. Même les mots ne savent plus quoi dire » (MLO, 124), martelait Jessica. La confrontation avec les limites du langage devient discours mais aussi elle peut être une expérience au travers d'autres systèmes utilisés comme des relais pour pallier l'écriture défaillante.

Toute l'entreprise de l'écriture tourne autour de cette question, comment faire dire aux mots cette réalité morcelée pour que ce mal ne reste pas à un niveau de la rumeur des massacres (MLO, 197). L'incompréhension et l'incapacité de rendre compte de la réalité par des mots statiques construisent le récit comme une quête de sens où la multiplication des points de vue semble confirmer que la vérité ne saurait s'appréhender que par une tentative de recoller ces fragments et ces moments de vie juxtaposés. Autant les personnages sont confrontés aux difficultés de rechercher la vérité et à l'incompréhension, autant la narration peine à trouver ses mots.

Le relais du narrateur permet cette anamnèse collective où tous les acteurs du récit à qui la parole est donnée donnent une version et un fragment du même fait. La totalité n'est que l'ensemble des différents récits individuels. La diversité des points de vue et l'éclatement de la conscience narrative du récit font transparaître des éclairages divergents mais non contradictoires des mêmes événements. L'intention de commémoration des morts qui hante l'écrivain impose la simplicité du style très

dépouillé mais elle impose aussi la possibilité de trouver des artifices littéraires pour mieux camper les difficultés reliées à l'énonciation.

2.5. Conclusion

Il était question d'analyser les différentes formes de l'indicible et les diverses stratégies textuelles qui contournent ces obstacles du récit dans *Murambi : le livre des ossements*. Après notre étude, force nous est de constater qu'au-delà d'une simple réalité fictionnelle, l'écriture ici est une confrontation permanente entre une esthétique et une réflexion, une dialectique qui forme et informe la création romanesque et permet au récit de se construire.

Le récit est tributaire de l'histoire comme matériau de base; celui-ci se coule aisément dans le moule du récit de fiction. L'écriture, de par son intrusion dans le domaine du journalisme d'investigation, reflète cette liberté illimitée du roman dont parle Milan Kundera (1986, 2005). La réalité étant complexe, le roman seul ne saurait l'appréhender qu'en intégrant divers modes d'appréhension du réel et en suscitant une réflexion sur les problématiques qui interpellent l'écriture. Moins qu'à un affaiblissement du roman, cette modalité d'énonciation repense le roman en le plaçant au cœur de la problématique du genre et son contenu.

Au bout du compte, il importe de souligner deux éléments fondamentaux dans la relation du génocide par la fiction. Le premier est que la reconstitution analeptique des événements du génocide est intrinsèquement liée au relais de la narration et de cette anamnèse fragmentaire dans le but de pallier les apories de l'énonciation romanesque liées au manque expressif et à l'indicible. Le deuxième point concerne

l'intergénéricité comme recours pour permettre à la narration de transcender l'écueil de l'indicible. Ces deux démarches complémentaires sont au seuil de l'activité narrative dans *Murambi* et président à ses destinées. La réflexion métanarrative qui traverse l'écriture est une tentative d'apporter un éclairage philosophique supplémentaire sur la complexité du génocide. Le message qui sort de l'écriture est renforcé par des moyens littéraires à la hauteur de l'ambition romanesque. La difficulté de la mise en mots des événements par des figurations discursives demeure l'enjeu fondamental de l'écriture.

L'hybridité générique, qui oscille entre témoignage journalistique, fiction et écriture de l'histoire, traduit la difficulté et l'ambivalence de la fiction de fonctionner comme courroie de transmission d'un fait dont la complexité dépasse les capacités du langage, mais aussi elle esquisse une réflexion sur la possibilité du roman d'embrasser le fardeau de l'écriture de l'indicible. La polyphonie narrative et le dédoublement spéculaire par le biais de l'esquisse d'une mise en abyme sur la production du récit transcende l'indicible et reconforte la capacité du roman comme étant dans la possibilité d'appréhender un fait aussi difficile à représenter que le génocide.

En transposant certains procédés narratifs du journalisme d'investigation, l'auteur affirme sa volonté de mettre en relief le caractère d'indécidabilité du roman tout en affirmant la nécessité de donner la parole à tous les personnages impliqués dans les événements du génocide.

L'espace romanesque, confronté à son paradigme historique, délivre une complexité certes analogue à la complexité du génocide rwandais, mais présente son autonomie fictionnelle qui en fait une histoire romancée. L'esthétisation de l'histoire par la fiction démontre, si besoin en était, que la fiction s'impose comme une auto-référentialité. La fonction du matériau de l'histoire est plus un prétexte qui permet à l'écriture de déconstruire une certaine conscience collective pour proposer une fiction qui se détache de cette même histoire et s'élabore sur ses ruines.

Chapitre III: *Le cavalier et son ombre* et la mémoire de l'oralité

3.1. Introduction

L'exploration littéraire de ce passé récent sur le génocide rwandais, même si elle constitue une nouvelle démarche esthétique due à l'inédit du génocide en Afrique, fait partie d'une démarche d'écriture plus globale chez Diop qui convoque et objective l'ensemble des discours historiographiques qui se déploient dans l'espace africain. C'est le cas du *Cavalier et son ombre*, où l'écriture s'inscrit dans une tentative de relecture, d'abord, de l'histoire africaine en général et sénégalaise en particulier, ensuite, de la notion de l'oralité africaine souvent pensée comme inhérente à toute forme d'énonciation littéraire. En revisitant ces discours, Diop soulève des questions sur cette position de l'oralité et son rapport aux écrivains dans le champ littéraire subsaharien.

Généralement associée à une quête d'originalité ou un *regressus at uterum* dans les valeurs profondes de l'Afrique, l'utilisation des ethnotextes (contes, légendes, comptines, etc.) dans la littérature africaine a toujours alimenté le discours romanesque et orienté la critique littéraire qui voit dans cet usage une forme d'exposition et d'affirmation des valeurs culturelles authentiques des Africains. Certains critiques pensent que la littérature africaine est directement tributaire de l'oralité et que l'écriture romanesque n'est que la continuité des genres oraux. Bon nombre de ces études ont tenté d'établir un lien organique entre une poétique de l'oralité et une écriture romanesque qui se nourrit d'apports de ces ethnotextes constitutifs de la littérature orale en Afrique. L'inscription de l'oralité est pensée comme une métonymie de l'africanité. La recherche des origines de l'esthétique d'un

auteur africain passe souvent par la nécessité de la relier à une esthétique des origines, souvent liée à l'oralité.

Dans *Le cavalier et son ombre*, qui semble, *a priori*, fonctionner sur le paradigme de l'écriture de l'oralité, en particulier du conte, l'orientation de l'écriture révèle beaucoup d'indices qui peuvent militer en faveur d'une lecture différentielle. Dans les contes du cavalier, la configuration structurelle et thématique reprend le paradigme du conte dont la dynamique narrative se déploie dans le parallélisme asymétrique des deux héros, l'un positif, l'autre négatif. De l'un se dégage vertu, bravoure, bonté et, de l'autre, déshonneur, humiliation et manque de dignité. L'ensemble des récits peut aussi se lire comme un conte qui structure sa narration et son récit sur l'ordre enfreint. En tuant le monstre, le cavalier déstabilise l'ordre établi dont le garant était le sacrifice annuel de la princesse. L'infraction de l'ordre conduit inéluctablement au chaos et aux massacres interethniques. La paix se maintenait par le sacrifice rituel d'une princesse au monstre Ntin'kri. En refusant de remettre Siraa au monstre et en tuant ce dernier, le cavalier a ouvert la boîte de pandore des conflits interethniques. La convocation consciente et assumée de l'oralité par Diop réfléchit dans l'univers romanesque un procès esthétique dont les modalités s'articulent autour d'une hétéropraxis scripturale dont l'intention subversive est manifeste tout au long du récit. Le roman qui se donne à lire comme une superposition de contes, revisite au double niveau formel et thématique l'énonciation du conte oral. Au niveau formel, le conte se trouve dévoyé de sa structure performancielle déconstruite par l'écriture qui ruine tout le pacte énonciatif tacite relié à son articulation. Au

niveau thématique, l'élasticité et la variabilité de ses énoncés permettent à l'écriture de l'arrimer à un palimpseste immédiat : l'histoire politique contemporaine de l'Afrique. Nous passons, ainsi, de l'influence active de l'oralité sur l'écriture romanesque à une revisitation consciente et critique de l'oralité par un auteur dont la démarche scripturaire tente de s'inscrire dans l'élaboration de la «phase autoréférentielle» du roman africain (Sob, 2007: 8). Comme prétexte à l'élaboration romanesque, le conte permet à l'auteur de voyager dans le temps et singulièrement dans le temps de l'histoire africaine, empreint de drames et de tragédies, sur lequel le roman pose un regard lucide sous le couvert de la fiction. Le conte, en s'inscrivant dans le domaine de la fiction, permet à l'auteur d'élargir sa thématique à souhait et d'y aborder des questions essentielles comme le génocide rwandais ou les problématiques de la postcolonie.⁷ L'univers fictionnel du conte se resserre dans la politique, ce qui se traduit par un épurement du conte et sa réinvention pour en faire le prétexte des desseins inavoués d'une fiction dans laquelle sa matière première subit une mutation profonde au point de se muer en récit romanesque.

Se remémorant la vie de Khadija, Lat-Sukabé le narrateur principal, dans ses récits enchâssés, revisite les contes – Le Cavalier et son ombre, L'Homme de Cro-Magnon et L'Histoire de vendeurs d'agonies – que Khadija racontaient dans le cadre de son travail. Même si les récits diffèrent, tous ces contes tournent autour du personnage du Cavalier qui leur confère une unité thématique. C'est le lieu pour Lat-

⁷ Nous empruntons ce néologisme à Achille Mbembé qui le définit comme « l'ensemble des choses qui sont arrivées à l'Africain depuis les indépendances » (Mbembé, 2000, p. 92).

Sukabé de poser le conte populaire comme objet de sa déconstruction ludique et fantaisiste. Il existe une volonté manifeste de parodisation par l'auteur et de distanciation par rapport à l'oralité en général et spécifiquement au conte qui devient un objet d'exploration et de déconstruction dans le roman. L'écriture fonctionne ici comme une métaphore filée tout au long du récit qui questionne autant l'énonciation orale du conte que l'histoire politique africaine en général et du Sénégal en particulier. Aussi, le contexte énonciatif des contes de Khadidja peut-il se lire, dans un glissement de référence, comme une métaphore de la démarche scripturaire de l'écrivain africain écartelé entre ses désirs d'exploration esthétique du monde et l'ambivalence de la réception critique affichée de cette prise de parole par son lectorat qui frise souvent l'indifférence.

Ainsi, dans ce chapitre nous déplacerons le point focal de l'analyse des rapports de l'écrit et de l'oral en envisageant le roman – espace libre de toute bornes et de toutes formes – comme le point de rencontre de l'écriture et du conte, l'espace dans lequel le conte informe l'écriture pour se déformer. Dans cette perspective, l'analyse permettra de cerner les relations du conte au roman, en essayant d'articuler conceptuellement ce rapport homologique et structurel du conte et du roman souvent éludé par la critique. Elle permettra aussi de revenir brièvement sur la critique consacrée aux rapports de l'oral à l'écrit, pour mieux mettre en lumière la possibilité de cette lecture différentielle que nous tentons de proposer dans ce chapitre.

3.2. Du conte au roman: divergences énonciatives ou contiguïté générique.

3.2.1. Homologie entre le roman et le conte.

La critique littéraire – généralement africaine (Mohamadou Kane, 1974, 1982; Amadou Koné, 1995; Nora Kazi-Tani, 1995) – a souvent distingué les genres du conte et du roman pour mieux montrer que l’insertion du premier dans le deuxième relève souvent de prouesse littéraire et esthétique si tant est que ce sont deux genres narratifs qui relèvent de modalités énonciatives et discursives différentes. Quand bien même la forme du conte contraint le conteur à limiter son objet, ce qui n’est pas le cas de la fiction romanesque, il n’en demeure pas moins vrai que le rapport de continuité entre le conte et l’écriture romanesque se mesure à l’aune de la créativité, de la flexibilité formelle et structurelle de leur énonciation mais aussi de leur capacité à se redéfinir constamment. Car les deux genres ne sont pas irréductiblement antinomiques au point de créer une agrammaticalité⁸ (1983 :12) capable de déroger à l’essence ou la forme du roman, de produire une forme romanesque qui ferait éclater les limites du roman souvent pensé comme une forme littéraire sans formes. Le conte traditionnel n’a pas d’auteur mais seulement un interprète, un récitant porte-parole d’une mémoire collective; l’écriture moderne, au contraire, revendique une subjectivité individuelle et une liberté créatrice auxquelles le conte n’est pas assujéti. C’est ce semblant de paradoxe qui pousse certains à penser que le conte se déploie dans une sphère épistémologique aux antipodes de l’espace du roman, ce qui rend difficile une quelconque tentative de rapprochement intergénérique. Ces rapports souvent biaisés par la critique éludent une convergence

⁸ Je reprends la terminologie de Riffaterre définie comme une grammaire ou un lexique déviant qui peut se manifester sous la forme de détails contradictoires ou étrangers à la grammaire du texte.

générique qui se déploierait dans l'articulation narrative et discursive de l'énonciation des deux genres. Au-delà de ce paradoxe apparent se dessine un faisceau de convergences structurelles, narratives et discursives qui les conjoint dans l'usage esthétique de la langue mais aussi dans l'élaboration et la construction de sens dans l'espace imaginaire dans lequel la fiction se déploie.

Les divers travaux sur le conte montrent que ses attributs définitoires ne sont pas aussi éloignés d'une certaine conception du roman. Le conte répond au critère de littérarité parce qu'utilisant la langue pour construire des énoncés qui, au-delà de l'intention communicationnelle, jouent sur la poéticité de la langue dans un but d'esthétiser l'énonciation, ce qui lui confère un prédicat littéraire qui le rapproche du roman. Même si l'énonciation du conte repose sur l'oralité, tous deux constituent des genres narratifs littéraires dont les contours définitoires ne sont pas bien précis. Le roman, comme «une forme narrative sans forme» jouissant d'une «liberté illimitée» (Kundera, 1986), procède d'une élasticité formelle qui lui donne une certaine liberté énonciative et thématique. Pour Mamoussé Diagne: «Le conte est, dans sa définition minimale, [...] l'élaboration et la narration d'une histoire imaginaire parmi plusieurs théoriquement possibles, pour illustrer un ou plusieurs enseignements qu'on veut transmettre» (Diagne, 2005: 139). Denise Paulme partage cette conception du conte quand elle affirme:

Un conte n'est pas le récit d'un fait divers, son but n'est pas de seul divertissement, il transmet toujours en langage allusif un message implicite ou plusieurs, que l'auditoire [...] déchiffre plus ou moins aisément. [...] Un conte, parce qu'il est du domaine de la fiction et que l'on semble n'y attacher guère d'importance, permet d'aborder les questions les plus graves. [...] En d'autres termes, maint conte offre de son auditoire un portrait réaliste, non tel

qu'il se voudrait, mais tel qu'il se connaît sans oser le dire crûment (Paulme, 1976: 11).

De ces observations on peut retenir le caractère littéraire du conte qui travaille la forme poétique tout en fonctionnant aussi comme miroir de la société. Une telle fonction spéculaire du conte rejoint la définition que Stendhal faisait du roman comme « un miroir qu'on promène le long d'un chemin » (Stendhal, 1964 : 74). Elle recoupe la perception du roman par Kundera dont la fonction est de déchirer ce rideau du prêt-à-penser et des interprétations toutes faites pour nous révéler les vérités enfouies sous le voile du monde. Selon Kundera, le roman est l'espace d'une invention formelle renouvelée perpétuellement et le moyen d'exploration de certains domaines du réel que d'autres systèmes de représentations discursifs n'ont pas eu à explorer. Ces aspects du réel ne peuvent, par ailleurs, être appréhendés que par les voies du roman: «L'art [...] n'est pas là pour enregistrer, tel un grand miroir, toutes les péripéties, les variations, les infinies répétitions de l'histoire. [...] Il est là pour créer sa propre histoire» (Kundera, 2005: 45). N'étant pas le valet des historiens, le romancier, selon Kundera, a un rôle d'interrogation et de réécriture de l'histoire sans le rideau des fausses interprétations, lequel voile le regard des hommes. Le roman, comme une lecture du monde, nous dévoile ce que l'histoire nous cache dans sa version officielle.

Le conte, comme le roman, peut jouer aussi une fonction critique et sociale : «Le conte est aussi, en l'absence d'écriture, le moyen détourné de critiquer les abus du pouvoir, de dénoncer les méfaits de l'orgueil. [...] À l'image idéale de la société telle qu'elle se voudrait se juxtapose une critique qui peut être sévère» (Paulme,

1976 : 12). À ces caractéristiques peuvent s'ajouter d'autres fonctions qui recourent soit entièrement soit en partie des aspects du roman :

Un conte peut être rapporté pour illustrer un enseignement, critiquer une institution ou simplement divertir l'auditoire. Il est toujours et d'abord une œuvre d'art ou le souci de bien dire s'allie à celui de la répétition : un conte n'existe qu'à partir du moment où un auditeur l'ayant apprécié décide de le communiquer à un nouvel auditoire (Paulme, 1976: 44).

Malgré son caractère imaginaire, le conte ancre souvent ses énoncés dans des situations qui ont plus ou moins trait à la réalité, comme le roman. Le conte fonctionne sur la base de la parodie – dans le sens de *para odia*, d'un chant autre – comme une reprise perpétuelle des énoncés antérieurs transformés plus ou moins par le conteur. Il reprend l'histoire qu'il mime et transforme pour mieux s'en distancier :

Le conte permet la duplication de la pièce qui se joue dans l'histoire concrète des hommes par celle qui a pour lieu scénique l'imaginaire social. Avec, pour résultat, la possibilité de mimer, dans celle-ci, la logique et les lois de fonctionnement qui ont cours dans celle-là. Or mimer, c'est toujours transposer en démarquant, répéter dans la différence, et donc maintenir une dualité. Ce qui suppose qu'on soit en mesure d'isoler, malgré et au-delà de la richesse foisonnante du réel, les traits pertinents de cela qui est produit. L'imagination ne restitue pas mais recrée, par transposition, à partir de ces données de base et selon une combinatoire commandée par ses propres règles, un complexe d'images sur lequel elle peut indéfiniment «surfer». [...] Le conte fonctionne comme un laboratoire, faisant intervenir des lambeaux transposés du réel, modifiant éventuellement jusqu'à leur agencement (Diagne, 2005:125-126).

Une telle définition du conte recoupe presque intégralement celle du roman dont les principales caractéristiques demeurent la distanciation (démarcation), la parodie (duplication, dualité), l'intertextualité (répéter dans la différence, etc.) Le conte procède toujours d'une réactualisation d'une mémoire déjà existante, comme le roman. Les deux genres fonctionnent sur la mode de la parodie et sur le réel (ses

discours, ses faits, ses figurations verbales, etc.) Le roman aussi se déploie dans l'actualisation de sa propre mémoire (Samoyault, 2005).

Par ailleurs, une autre homologie générique entre les deux paradigmes demeure la possibilité, au-delà d'une transposition ou d'une parodie du réel, de se déployer dans le domaine des possibles :

Le conte apparaît comme une machinerie complexe dont la fonction n'est pas (ou pas simplement) de reproduire du réel transposé, mais aussi de secréter du possible et du souhaitable. [...] La capacité à convoquer des alternatives est ce qui permet justement au conteur d'assumer, dans certains contextes historiques, une fonction critique remarquable consistant à récuser l'être au nom du devoir-être (Diagne, 2005 :127).

Une telle conception du conte rejoint l'idée de Paul Ricœur selon laquelle le roman, comparé à l'histoire soumise à des pesanteurs chronologiques et véridatives, peut moduler la temporalité du réel dans une perspective d'en conjurer les traces physiques de l'histoire et de proposer des possibles narratifs et imaginatifs (Ricœur, 1990 : 29). Cette conception du conte qui inclut dans sa définition l'exploration des possibles humains rejoint la définition du roman de Kundera pour qui les modalités énonciatives du roman se déploient dans différentes configurations possibles :

«Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent la carte de l'existence en découvrant telle ou telle possibilité humaine» (Kundera, 1986: 57).

C'est «ce jeu modal sur les possibles latéraux de la réalité» qui conjoint le conte et le roman et qui leur permet selon le mot de Diagne de «désarticuler et réarticuler imaginativement la réalité sociale» (Diagne, 2005 : 127) pour mieux «la démonter, la théâtraliser et la jouer».

Par ailleurs, l'hypothèse d'une homologie ou d'une contiguïté du roman au conte soulève aussi un ensemble de questionnements qui nous plongent dans la problématique de la théorie des genres et leur capacité de se définir dans une dynamique intergénérique. Comme le pense Bakhtine (1978), l'écriture littéraire est une transformation permanente d'autres genres existants. Les diverses définitions de la notion de genre montrent que ces derniers ne sont pas des catégories étanches et fermées, ils sont caractérisés par une porosité entre eux au point que certains parlent de dynamiques intergénériques et d'hybridations dans la définition du genre. Les genres deviennent alors des espaces d'exploration et de synthèses qui incluent dans leur processus créatifs cet aspect intergénérique. Cet aspect ruine l'unicité générique en faisant éclater les cloisons du genre et en hybridant le texte romanesque. Dans le cadre du roman de Diop, l'inscription de l'oralité dans la structure discursive du récit participe de cette volonté d'hybridation du roman, le récit est organisé à partir d'axes sémiotiques bien distincts qui sont à proximité de la narration du conte. Le conte, par ailleurs, comme texte de fiction, travaille sur une mémoire qu'il actualise mais il construit aussi, par différents moyens discursifs et énonciatifs, sa propre mémoire.

Le conte, comme genre de la littérature orale, répond aux traits constitutifs du genre littéraire. Il est littéraire dans la mesure où il rend compte de «l'usage esthétique du langage» (Queneau, 1955). Le conte s'inscrit dans ses traits définitoires parce qu'au-delà du caractère communicatif, il fait partie des textes «représentant un degré d'élaboration esthétique suffisante pour le faire accepter comme beau» (Ngalasso, 1990 : 6-10). Il entre dans la catégorie des genres parce

qu'il répond d'une structure morphologique variable qui dénote une certaine régularité dans l'organisation interne du texte et dans l'articulation du récit. Son caractère imaginaire participant de ses traits définitoires, le conte partage avec le roman une tradition littéraire historique de puiser dans un héritage légué par un patrimoine, un répertoire collectif commun. Le conteur qui puise dans ce palimpseste personnalise son récit au point d'en être le propriétaire.

Une fois le caractère générique et la dimension littéraire du conte démontrés, sa contiguïté structurelle et énonciative au roman prouvée, il devient plus aisé de l'inscrire, dans son énonciation, dans cette mémoire transtextuelle caractéristique du texte fictif. Depuis Genette, il a été démontré que tout texte se nourrit de transformations, de reprises et de parodies. Cette dynamique intertextuelle infléchit la fiction au point d'en constituer le trait définitoire:

Nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a été écrit et il porte, de manière plus ou moins visible la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition. L'intertextualité serait alors, peut-être simplement et banalement, le fait que toute écriture se situe toujours parmi les œuvres qui la précèdent et qu'il n'est jamais possible de faire table rase de la littérature (Piegay-Gros, 1996: 7).

Le conte puise aussi dans cette mémoire littéraire, dans cet «espace saturé» pour construire ses énoncés. L'actualisation discursive du conte se fait alors sur ce fonds sémiotique collectif et anonyme qui confère au conte sa dimension intertextuelle. La littérature orale ou écrite établit ainsi un dialogue perpétuel avec elle-même, avec sa mémoire comme l'a signalé Samoyault:

La littérature s'écrit certes dans une relation avec le monde, mais tout autant dans une relation avec elle-même, avec son histoire, l'histoire de ses productions, le long cheminement de ses origines. Si chaque texte construit sa

propre origine (son originalité) il s'inscrit en même temps dans une généalogie qu'il peut faire plus ou moins disparaître (Samoyault, 2005: 5).

Entre ressassement mélancolique, où elle se contemple dans son propre miroir, et reprise subversive ou ludique, quand la création est subordonnée au dépassement de ce qui la précède, la littérature ne cesse de se souvenir et de porter un désir identique, celui-là même de la littérature (Samoyault, 2005 : 6).

La mémoire de l'écriture s'actualise perpétuellement dans une réitération continuelle par la médiation de l'énonciation littéraire. Cependant, une telle actualisation mémorielle ne signifie pas une reprise stérile des textes antérieurs dans leurs structures et formes. La reprise joue sur la dialectique de la distanciation, de la démarcation et du rapprochement, comme c'est le cas dans la reprise déconstructiviste du conte dans les récits de Khadidja.

3.3. De l'énonciation du conte à sa déconstruction

Le récit du Cavalier et son ombre se déroule en trois journées consécutives. Il est entrecoupé par la narration des contes de Khadidja qui prend la parole par moments et déclame ses histoires. La première journée est une sorte de présentation du cadre général de l'histoire de Lat-Sukabé et de Khadidja. Lat-Sukabé est à l'hôtel Villa d'Angelo après avoir reçu une lettre de Khadidja, sa copine, qui lui enjoint de venir la rejoindre à Bilenty. Pressé de revoir son amour, Lat Sukabé se met à la recherche de Khadija. C'est ce qui l'amène à l'Hôtel de la Villa d'Angelo dans cette petite ville de l'est où il éprouve des difficultés pour trouver une pirogue pour Bilenty, l'autre rive du fleuve. Un certain «passeur» avait proposé de l'amener à l'autre rive du fleuve. Il attend ce dernier qui doit l'aider à traverser le lac Tassele. N'ayant pas de nouvelles du passeur, il est obligé de rester dans ce petit village pour

l'attendre. Dans cette attente, il commence à se livrer à des réminiscences sur sa vie passée avec Khadidja et les contes que cette dernière lui racontait. Ses souvenirs commencent par les péripéties et les difficultés vécues par le couple dans un petit appartement de Nimzatt dans le dénuement le plus total. C'est dans ce contexte de pauvreté extrême que Khadidja accepte de travailler comme conteur pour subvenir à leurs besoins:

La vérité toute simple est que nous n'avions pas le choix. Nous avions réellement le couteau sous la gorge. Elle ne pouvait pas refuser l'emploi – si on peut appeler cela un emploi – de conteuse professionnelle que lui avait offert le mystérieux individu qui a peut-être finalement causé sa perte. Je n'ai pas encore réussi à démêler tous les fils de l'écheveau, mais une chose est incontestable: tout ce qui s'est passé par la suite – la disparition de Khadidja et son probable délabrement physique et mental – est en relation directe avec ce travail qu'elle a dû faire à l'époque, un peu malgré elle. Cela tombe sous le sens (LCO, 32).

Khadidja avait trouvé un emploi pour le moins inusité en travaillant comme conteuse. Son travail exigeait qu'elle raconte des contes à un auditoire invisible. Ces réminiscences amènent Lat-Sukabé à revenir sur les premiers contes de Khadidja, Patchwork, leur histoire d'amour et le conte de l'homme qui voulait tuer la reine. La deuxième journée, Lat-Sukabé est toujours dans l'expectative pour traverser. Il devient impatient. De cette posture d'attente, il revient sur les contes de Khadidja, et particulièrement sur «le Cavalier et son ombre», conte qui donne au roman son titre. Dans ce récit, le gouvernement d'une nation veut choisir un héros national pour galvaniser sa jeunesse. Un certain Dieng Mbaalo est en charge de la commission du héros. Au choix du héros nommé le Cavalier doit succéder la commémoration de la statue sculptée à son honneur. À la veille de l'inauguration, le cavalier disparaît et

amène Dieng Mbaalo avec lui. Au fil des pages, le lecteur apprend que Dieng Mbaalo a tué le cavalier et a pris sa place et se transforme en héros «défenseur de la veuve et de l'orphelin». C'est dans ce contexte qu'il parcourt le temps et l'espace pour défendre et sauver les victimes dans différentes guerres et génocides. C'est ce qui l'amène au royaume de Dapienga où il assiste sans comprendre aux massacres interethniques entre les Twis et les Mwas. Devant son impuissance à arrêter les tueries, le cavalier décide de retourner à Bilenty avec la princesse Siraa pour rechercher Tunde l'enfant de l'espoir. La troisième journée, le passeur vient confirmer à Lat-Sukabé qu'il est prêt pour la traversée. Ce dernier, toujours aux prises avec ses souvenirs, ressent une certaine fatigue. Il est écartelé entre rester et partir à Bilenty rejoindre Khadidja. Le passeur lui fait comprendre que c'est une traversée sans retour. Finalement, il décide de faire la traversée avec le passeur.

Le récit se structure autour du contexte narratif de Lat-Sukabé et la narration de l'histoire de Khadidja qui inclut la relation de ses contes. Ainsi, ces deux niveaux narratifs se superposent, ce qui fait durer le temps de l'énonciation du récit trois jours. Cet intervalle, c'est le temps d'attente de Lat-Sukabé à l'hôtel Villa d'Angelo avant d'aller à Bilenty. La fin du récit correspond à son départ pour Bilenty.

Dans l'attente du passeur, Lat Sukabé se livre à une réminiscence et une méditation sur leur parcours mais aussi sur la vie de Khadidja comme conteuse. Cet appel de mémoire lui permet de revisiter les contes de Khadidja, contes qui souvent s'incrustaient de manière générale dans une partie de l'histoire africaine et sénégalaise.

3.3.1. La fiction versus le conte

En revisitant les contes de Khadidja, le narrateur se convertit en critique et adopte une position métanarrative par rapport à son énonciation. Cette posture métacritique permet à ce dernier de s'interroger sur les modalités énonciatives et performanciennes du conte en mettant en cause l'énonciation et le contenu de l'énoncé : «Je mettais sérieusement en doute la véracité de l'histoire à venir, prenant un malin plaisir à souligner le fait, bien connu du reste, que les conteurs étaient tous de fieffés menteurs» (LCO, 62).

La relecture du conte se fait à un double niveau, d'abord au niveau de l'énonciation, le cadre énonciatif est dévoyé et ses modalités énonciatives et ses capacités discursives remises en question. Le conte se retrouve désincarné et ne répond plus de ses attributs épistémologiques. Ensuite, au niveau thématique et performantiel, la conteuse innove en s'inspirant de faits réels et en les subvertissant.

3.3.2. Déconstruction du contexte performantiel

Une telle déconstruction est systématique et se manifeste dès le début du récit avec la remise en question des formules métalinguistiques qui instruisent le récit et structurent la narration. Comme conteuse, elle n'a pas de limites, elle peut dire ce qu'elle veut, comme le lui fait savoir son employeur: «Vous pouvez dire tout ce qui vous passe par la tête sur la vie de tous les jours ou même inventer des contes. Vous êtes entièrement libre, madame. Ici, personne ne vous reprochera d'avoir dit ceci ou cela» (LCO, 56). Le conte se déploie dans un cadre bien défini et le respect des règles énonciatives fait partie des contraintes discursives qui régissent son

articulation. Khadidja ne semble pas tenir compte de ces règles d'usage d'autant plus qu'on lui accorde une liberté totale pour dire tout ce qu'elle veut. Du coup, le récit du conte s'écarte de ses fonctions didactiques de transmission et ruine le contexte d'énonciation dont la caractéristique est la dimension participative. Ainsi, Khadidja «fut condamnée pendant longtemps à jeter ses paroles dans le vide, en espérant à chaque instant un écho, même fugitif, ou le plus faible signe de vie, de l'autre côté du salon» (LCO, 53). Comme conséquence de ce monologue stérile qui, d'emblée, ruine la fonction phatique du conte dont l'essence demeure la structure dialogique, le conte cesse d'être une communication intersubjective. Les formules liminaires et clausulaires, en instruisant le pacte narratif, formulent les modalités du déplacement de l'espace discursif du réel vers l'imaginaire, du référentiel vers la fiction. Ce déplacement épistémologique par les formules du pacte narratif permet, comme le note Paulme, de «transporter le conteur et son auditoire dans le monde de l'imaginaire» (Paulme, 1969: 5-22). Ce refus de sceller le pacte narratif déplace le cadre discursif dans un espace hors du conte, où la «situation performancielle» ne répond plus à celle du conte mais d'un monologue infructueux d'un créateur seul en face de sa création. Ceci permet de contourner cette liberté de manœuvre limitée du conte dont parle Paulme : « Un conte en règle générale, est propriété commune, tout le monde a le droit de le rapporter à condition d'observer les règles du bon usage, la part d'invention personnelle est limitée, car l'auditoire, qui souvent connaît l'histoire, veille au respect du modèle» (Paulme, 1976 : 10). En contournant cette contrainte énonciative, la conteuse se sent libre de dire tout ce qu'elle veut. Qui plus

est, le pacte énonciatif selon lequel « le public se livre pieds et poings liés au conteur afin de donner au rêve toutes ses chances» (LCO, 63) se trouve dévoyé au profit d'un monologue stérile et improductif qui finit par déconcerter voire ébranler les certitudes de Khadidja.

Comme genre narratif oral, le conte répond à un certain nombre de critères et d'éléments constitutifs dans le cadre de sa performance. Son efficacité pragmatique se mesure à l'aune de ses nombreuses fonctions (ludique, initiatique, pédagogique, idéologique etc.) – qui sont souvent ruinées ici par l'écriture – requérant une implication non seulement de l'énonciateur, mais nécessairement du récepteur (ici l'auditoire) qui participe à la construction du récit. La dimension participative du conte, dont la performance n'est effective que dans une dialectique de la parole entre le destinataire et le destinataire, le récepteur, le public, est ruinée par l'écriture romanesque. L'acte de performance ne se conçoit que dans un pacte narratif qui s'inscrit dans des modalités énonciatives tacites auxquelles le narrateur, le conteur et son public sont soumis:

Pour ce qui concerne le récit profane, le public le connaît et n'accepte pas les déviations. Le conteur doit donc tenir compte de l'auditoire qui joue un rôle important dans l'accomplissement du récit. Le public n'est pas seulement consommateur. Il participe à la création. Il n'hésite pas à intervenir pour poser des questions au narrateur. Les réactions du public peuvent ainsi amener le conteur à reprendre le récit, à le corriger. Le public est une espèce de gardien de l'œuvre que le "performant" recrée (Koné, 1985:25).

Les règles du jeu qui régissent l'énonciation du conte ne se limitent pas seulement à l'énoncé, mais à tout un ensemble de procédés métadiscursifs participant du cadre épistémologique de son énonciation. Ces contraintes discursives

ne permettent pas à l'imagination créatrice du conteur de se déployer librement. Même si l'espace de créativité du conteur lui confère un semblant de liberté, ce dernier est soumis à une sorte de dialectique entre liberté et nécessité:

On se trouve ainsi dans une problématique où s'articulent inextricablement la liberté et la nécessité, la libre spontanéité et la rigueur des structures dans lesquelles elle se déploie. Car on peut présumer que ce que nous croyons relever de la pure fantaisie rencontre des limites dans ses possibilités d'expression (Diagne, 2005: 121).

Ces critères se retrouvent dans les pratiques discursives caractéristiques du conte comme les formules liminaires et clausulaires qui instruisent le pacte discursif entre le narrateur-conteur et le public-auditoire. Ces formules permettent d'instruire le caractère performantiel et renvoient à un accord tacite entre les auditeurs et le conteur. Elles campent le décor et élaborent un horizon d'attente pour l'auditoire en ouvrant un espace imaginaire en dehors du quotidien.

Ce protocole énonciatif touche les divers aspects de la communication du conte (aspect phatique, poétique, métalinguistique et conatif) et s'articule d'abord autour d'un conteur et de son public dans une dialectique verbale établissant la communication. Le contexte et les modalités énonciatifs du conte sont pris en charge dans une dynamique participative que Nora Kazi-Tani appelle la «rhétorique de l'implication», qui s'oppose à cette monotonie discursive qui caractérise la prise de parole de Khadidja:

Quand elle lança «Leebòòn⁹», seul lui répondit le silence. Au bout de quelques secondes, elle répéta le mot « Leebòòn» et le silence lui parut encore plus

⁹ En Wolof «Leebòòn» signifie «il était une fois le conte». Dans la performance du conte, ces formules métalinguistiques permettent d'ouvrir l'espace imaginaire pour l'énonciation du conte oral. En répondant à cette

lourd. Elle fut prise de peur en s'apercevant qu'elle était condamnée à être à la fois la conteuse et le public. Elle commença à délirer un peu, contrefaisant sa propre voix pour répondre aux questions qu'elle se posait à elle-même, se traitant de menteuse et jurant sur tous ses ancêtres que jamais l'enfant, qu'elle n'hésitait d'ailleurs pas à tutoyer affectueusement, n'entendrait une aussi belle histoire. Elle n'obtint jamais le moindre écho et cela finit par la mettre dans une rage folle contre la personne qui se trouvait de l'autre côté de la porte (LCO, 63-64).

Le pacte régi par ces formules, une fois rejeté faute de contractants, permet de déplacer la perspective discursive qui ne se déploie plus dans un imaginaire partagé. Ainsi, une fois l'irrévérence envers le conte commise et ses modalités remises en cause, l'énonciation débridée de Khadidja et sa «capacité d'invention», soutenue par «un excès d'extravagance», dévoilent «une tendance à laisser trop libre cours à son imagination» (LCO, 71). Une telle inventivité articule les modalités de l'énonciation du conte dans le palimpseste historique et mémoriel de l'Afrique. Cette liberté de manœuvre et de parole lui confère une marge de manœuvre illimitée, ce qui ruine le cadre énonciatif et transfigure ses contes en délires sur fond d'une satire politique.

3.3.3. Le dire de la fiction

Même s'il y avait une volonté de respecter les règles de l'art du conte (LCO, 62), la liberté d'extrapolation que se donne Khadidja contredit les formalités requises pour l'énonciation du conte:

Sa capacité d'invention était tout simplement stupéfiante et elle éprouvait une immense joie à voir les choses prendre, par le seul pouvoir des mots, des formes de plus en plus précises et n'arriver à être vrai que par un excès

formule liminaire, l'auditoire souscrit tacitement à ce pacte discursif qui transfère l'énonciation dans le domaine de l'imaginaire.

d'extravagance, un peu comme si, là aussi, l'enfantement n'avait de sens que dans la douleur (LCO, 71).

En énonçant ses contes sans possibilité de se faire contredire par son auditoire, Khadidja et Lat-Sukabé se livrent à une déconstruction systématique des modalités du discours historique et du conte pour «tenir toutes ces fantaisies à l'écart de [leur] existence réelle» (LCO, 77). Pour mieux fonctionner à rebours de l'histoire et de l'énonciation du conte, Khadidja se livre à des recherches sur le conte et l'histoire (LCO, 66) pour mieux étoffer son argumentaire et sa réfutation du discours de l'histoire. Cette critique du conte est répercutée par Lat-Sukabé, qui pense que le conte est une fiction sans fondement référentiel:

[y] en avait marre de tous ces conteurs dont les récits complètement illogiques finissaient d'ailleurs toujours par s'égarer en haute mer. Non et mille fois non, disais-je, le lion n'a jamais été le roi de la brousse et c'était insensé que l'hyène meure à la fin de chaque histoire pour ressusciter le lendemain. Bref, il était temps d'arrêter ce cirque! (LCO, 63)

C'est ce cirque qui est critiqué aussi dans l'épisode du choix du héros où la démagogie côtoie l'appétit boulimique des «experts» et des savants dont l'intention de s'enrichir n'a d'égal que l'appât du gain du sculpteur dont la motivation première pour la construction de la statue du héros est l'argent. Ces experts «irritables et hautains» (LCO, 125), malgré leurs différends sur le choix du héros, ne se font pas prier pour se faire payer l'argent qui leur est dû:

[les] nobles élans de leurs âmes ne les empêchaient pas de veiller à ce que leur fût versée, jusqu'au dernier centime, leur rémunération. Sur ce point, il n'y avait jamais de controverse, [...] c'était merveille de les voir se gausser des politiciens qui voulaient les affamer en s'en mettant eux-mêmes plein les poches (LCO, 126-127).

Ce projet du dépistage du héros est d'autant plus ironisé qu'il est mené par des prétendus savants dont le travail se base sur «des méthodes éprouvées de la science moderne» (LCO, 125) pour finalement ne montrer que «les doutes et les errements de la nation» (LCO, 124). Ces agissements sont d'autant plus perceptibles que ces héros hypothétiques n'ont pas montré le courage et l'honneur caractéristiques de leur rang; ils n'ont pas réussi à battre les étrangers venus les soumettre: « Pendant des siècles, des étrangers avaient soumis le pays à leur loi de fer et personne n'avait réussi à les bouter dehors. C'est entendu. Mais, en cherchant bien, on trouverait sûrement quelqu'un qui avait au moins essayé» (LCO, 124-125).

La démarche de cet État est d'autant plus risible que c'est l'ancienne colonie, qui, en fait, les a privés de héros national, qui a décidé de financer ce projet de dépistage du héros. Cependant, ce projet est remis en cause par la population qui pense que l'argent aurait pu être dépensé ailleurs:

[les] grands équilibres macro-économiques étaient menacés, [...] avec les centaines de millions offerts généreusement par l'ancienne puissance coloniale, on aurait pu construire des crèches, remettre les hôpitaux en bon état ou donner des semences aux agriculteurs (LCO, 128).

Cette commission qui avait suscité toute une controverse finit par agacer le peuple qui commence à demander des comptes. Ce qui pousse les membres de la commission à prendre une décision rapide, comme le dit le professeur Ibnou Sow chargé de la direction de la commission : « Le peuple gronde et nos amis du Nord exigent des comptes. Nous sommes sous pression, si vous voyez ce que je veux dire. Il faut faire quelque chose, aujourd'hui même. [...] En effet, les experts surmontèrent leurs divergences avec une rare promptitude» (LCO, 130). Après le

choix du Cavalier de Bilenty, il faut sculpter l'effigie pour la postérité; le travail est confié à Silmang Kamara caractérisé par son arrogance et son mépris pour le cavalier (LCO, 133). Il ne reconnaît pas l'héroïsme du cavalier et le traite même de «canaille». Il avait accepté le travail uniquement pour l'argent, c'est ce qu'il affirme quand on lui demande pourquoi il a accepté le travail : « Pour le fric et pour rien d'autre. Votre cavalier est un lâche, il a passé des nourrissons au fil de l'épée et moi, des siècles après, je ne crache pas sur ma part du butin. [...] Mais si le gouvernement ne paie pas comptant, je réduis votre Cavalier en poussière» (LCO, 134). Une fois la sculpture terminée, l'image qui se dégage du Cavalier ne semble pas très positive, il semble «indécis» et «hésitant». Avant l'inauguration, la statue disparaît et les supputations vont bon train, certains historiens commencent à réfuter la validité et la crédibilité du Cavalier de Bilenty comme héros national : «Le fameux Cavalier n'était même pas né à Bilenty ! Les gens de Bilenty considéraient comme une insulte l'honneur fait à ce guerrier sanguinaire qui les avait tant terrorisés dans le passé. Ils l'avaient surnommé l'Homme-aux-mille-lances» (LCO, 147).

Par ailleurs, la posture critique sur le discours historique apparaît dans l'énonciation des contes de Khadidja et de ses opinions sur les fonctions du discours historiographique qui relève aussi d'une construction dont la part de fiction en détermine l'orientation. Ce discours du passé est d'autant plus mis à nu que l'histoire, selon Khadidja, doit montrer « de belles choses», les pages glorieuses de la nation, «l'histoire d'une nation qui gagne» (LCO, 112). La conception du discours historique chez Khadidja doit aller dans le sens d'une construction d'une image

positive de la nation: « Chaque peuple se raconte d'agréables foutaises sur son passé, et ça marche toujours» (LCO, 112). Cette conception de l'histoire s'accompagne d'une épuration, ce qui lui permet «de se débarrasser sans état d'âme de tous ceux qui, dans le passé, s'étaient compromis avec le colonisateur ou avaient eu le malheur d'être vaincus sans des batailles décisives». Ainsi «biffait-elle tout simplement, les nombreux épisodes de [son] histoire qui auraient pu troubler l'enfant» pour pouvoir «concocter ses gentilles fables peuplées de géants invincibles» (LCO, 113).

En somme, toutes ces opinions négatives de part et d'autre de la population, la perception critique des historiens et du sculpteur lui-même sur le Cavalier tendent à réfuter et invalider la pertinence du choix du héros. C'est un cinglant démenti aux politiciens qui veulent manipuler le passé selon leurs besoins présents. Cette navigation sur le fleuve du passé est aussi risquée que la navigation sur le fleuve Tassele qui «n'est pas toujours sans danger», d'autant que la «brusque montée des eaux est souvent à l'origine des accidents» (LCO, 11). Le roman, par la figure de Gormak, renforce cette idée que la manipulation du passé peut comporter des conséquences imprévisibles. D'où la nécessité d'établir cette distinction épistémologique entre le passé et le présent et vivre le présent, comme le fait Gormak : «Mon avis est qu'il faut séparer le jour de la nuit, vivre dans un univers clair et cohérent, tracer une ligne nette entre les morts et les vivants, entre l'ici et l'ailleurs, se méfier des enflures et des labyrinthes et de ne pas vider les mots de leur sens à force d'incantations» (LCO, 259).

Parallèlement à sa déconstruction, le conte s'inscrit dans une perspective de revisiter la *postcolonie* pour mieux appréhender la complexité de ses discours historiques et les mécanismes de ses figurations discursives. L'espace du roman devient le lieu de reprises de ces discours.

3.4. Du conte métaphorique

Dans le premier conte de Khadidja, «Le cavalier et son ombre», le gouvernement d'un État, aidé par l'ancienne puissance coloniale, met en place une commission chargée de lui proposer un « héros national au-dessus de tout soupçon » capable d'inspirer la jeunesse, pour qui on veut ériger un important monument. Dieng Mbaalo, un fonctionnaire de l'état, est nommé secrétaire permanent de cette commission. Après trois ans de travaux, les experts s'accordent sur « Le Cavalier » de Bilenty comme héros national. La veille de la cérémonie de l'inauguration du monument, la sculpture du cavalier disparaît, et avec elle le secrétaire permanent, Dieng Mbaalo. Sa disparition, cependant, n'est qu'une forme de renaissance parce que Dieng Mbaalo commence une nouvelle vie qui va le mener dans diverses contrées pour défendre «la veuve et l'orphelin». C'est dans ce contexte guerrier que le récit se glisse – dans les deuxième et troisième contes de Khadidja – dans l'évocation de l'histoire de la guerre au royaume de Dapienga caractérisée par les massacres interethniques entre Twis et Mwas, évoquant de façon allusive le génocide rwandais de 1994.

Même si ce pays ne semble pas exister – parce qu'on est dans l'univers fictif du conte – et le contexte spatio-temporel non identifié, une lecture toponymique et

anthroponymique peut orienter le lecteur vers un espace sénégalais. Beaucoup d'indices vont dans ce sens. D'abord, la toponymie des lieux, Nimzatt, Benn-Talli, Colobane, etc. des noms de quartiers de Dakar, et l'anthroponymie des noms propres qui tous ont plus ou moins des consonances sénégalaises – Lat-Sukabé, Khadidja, Sadio, Diariétou, Yandé, etc. Ceci oriente une telle perception et nous autorise d'emblée à situer les événements dans un contexte sénégalais. Cette impression est d'autant plus renforcée que la volonté politique d'héroïsation de certaines figures historiques fait partie du champ paradigmatique de l'historiographie politique sénégalaise contemporaine (Diouf et Diop, 1990).

3.4.1. Relecture de l'histoire par la fiction

Dans les années où Abdou Diouf était au pouvoir au Sénégal, sa quête de leadership s'est arrimée sur une reconstruction et une revalorisation d'une mémoire de la résistance sénégalaise contre l'envahisseur colonial pour trouver des repères identitaires à sa praxis politique. Dans leur ouvrage consacré à la séquence historique des années 80 et au régime de Diouf, M.C. Diop et M. Diouf (1990) font état de cette conquête de légitimité qui s'est déployée et articulée dans la création d'un espace symbolique où des figures de l'histoire du Sénégal sont valorisées et magnifiées (Diouf et Diop, 1990). C'est dans ce contexte que des personnages historiques et des figures de la résistance anticoloniale, comme Lat Dior Diop, ont été promus héros nationaux et que des mémoriaux ont été célébrés à travers le pays. Cette sollicitation d'un passé glorieux du Sénégal «en faveur d'un présent dont le bricolage réclame quelques couleurs à l'histoire», en mettant l'accent sur une

«africanité vécue et non imaginée» (Diop et Diouf, 1990: 251-252), permettait de surfer sur la vague de l'authenticité et du «sursaut national» pour se faire un capital politique. Une telle démarche participait d'une volonté politique de se construire une légitimité d'un leadership ombragé par l'envergure de l'ancien président Senghor en convoquant dans le débat politique des figures historiques et en redéfinissant le rapport des Sénégalais au passé.

Cette démarche de revitalisation de l'historicité et de reconstruction mémorielle passe par un «réarrangement de la mémoire sociale» pour mieux en contrôler le discours d'autant que : «La classe dominante cherche comme toujours à identifier la société à une historicité qu'elle contrôle» (Diouf et Diop, 1990 : 269). Une telle boulimie historique et mémorielle appelle plusieurs commémorations des grandes figures historiques qui sont magnifiées et héroïsées:

Les commémorations commencent à inscrire sur le paysage mental des Sénégalais des lieux et des dates. L'appel à l'histoire a été peut-être l'unique moyen qu'avait Diouf pour contourner la négritude sans obligatoirement produire un discours alternatif mais pouvant être une force capable de réaliser la stabilité et favoriser le consensus sur des valeurs nationales à produire. Mémoires, commémorations et monuments commémoratifs devinrent les étapes d'un processus de réappropriation d'une «sénégalité» mise « entre parenthèses » par la colonisation et en « veilleuse » par Le dernier de l'empire. [...] Le centenaire de la mort de Lat Joor, la plus grande commémoration jamais organisée au Sénégal, a été présentée comme «la journée la plus chargée de symboles, la plus riche en émotions» de l'histoire du Sénégal indépendant. Cette cérémonie a dû avoir une dimension autre à cause [...] des controverses autour de l'héroïsme de Lat Joor. [...] Plus qu'héros lui-même Lat Joor devient le symbole d'une lignée de résistants. [...] La quête de référence prend le pas sur l'histoire (Diop et Diouf, 279-280).

Une telle lecture de l'histoire par la fiction lui permet de se mettre à distance du pouvoir et de ses symboles en établissant une sorte de décalage par rapport au

discours de l'histoire officielle des politiques. En même temps la posture de l'écriture romanesque se fait sur la base d'une construction d'une autre histoire qui prend le contre-pied de l'histoire officielle. En redéfinissant les paradigmes de l'histoire et de la mémoire par la construction d'un espace discursif foncièrement romanesque où la fiction assujettit la mémoire et l'histoire, la fiction se pose comme alternative paradigmatique et discursive. Cette autonomie sémantique et partant axiologique se construit en subvertissant le discours de l'histoire même si la narratrice reconnaît à demi mots avoir puisé dans le référentiel de l'histoire africaine: « [d]ans mes contes si véridiques, les ressemblances avec des personnes imaginaires sont rares et, quand elles se produisent, ce n'est jamais, je peux m'en vanter, le fruit du hasard» (LCO, 141). En filigrane de l'évocation du conte se trouve postuler une démarche de réfutation cinglante du discours politique sur l'histoire pour : «prouver que l'histoire [du] pays était une infâme succession de trahisons et de lâchetés, dont il ne reste aujourd'hui que des mensonges éhontés» (LCO, 121).

L'écriture dans *Le cavalier et son ombre* fonctionne comme un espace de la duplicité langagière et symbolique. Au cœur du roman est inscrite une double réflexion profonde sur le discours politique. Au niveau du contenu des contes, l'énoncé se rapproche de l'histoire et revisite certains discours de l'historiographie africaine, en l'occurrence une étape de l'histoire sénégalaise et le génocide rwandais. La reprise de ces énoncés se fait sous des modalités subversives et critiques.

3.4.2. L'Histoire et le Cavalier

Dans le conte de Khadidja «Le cavalier et son ombre», le même paradigme d'héroïsation d'une figure historique pour éduquer la jeunesse et reconstruire une mémoire demeure la toile de fond du récit. C'est dans ce sens que Khadidja imagine une commission d'experts, chargée par le gouvernement de proposer au peuple «un héros national au-dessus de tout soupçon» (LCO, 121-122) pour permettre à la jeunesse de mieux connaître son passé:

Initialement, elle [Khadidja] avait conçu «Le cavalier et son ombre» comme un récit historique de facture classique, collant au plus près de la réalité, du moins à celle qui se trouve dans les manuels scolaires. Le but était louable: amuser et éduquer l'enfant. Travail facile aussi. Il s'agissait seulement de répéter ce que disent les livres d'histoire – ou les griots – en exagérant, au besoin, certains exploits, ressassés jusqu'à l'écœurement, de nos anciens souverains et chefs d'armée (LCO, 111).

Le conte du «cavalier et son ombre» peut se donner à lire comme un palimpseste métaphorique de cette étape de l'histoire politique sénégalaise. Il s'inscrit dans ce mouvement de revisitation de cette partie de l'histoire du Sénégal. De par les indices distillés ici et là et la structure thématique de l'énoncé, le récit fait planer l'ombre de Lat Dior, le fameux résistant sénégalais contre l'implantation coloniale. Cette hypothèse est d'autant plus plausible qu'il existe une sorte de dédoublement éponyme du nom de Lat Dior¹⁰ que le narrateur principal – Lat Sukabé – partage avec cette figure historique. Dans le récit, il est décrit comme

¹⁰ Pour l'histoire de Lat Dior, voir, par ailleurs, Faidherbe, Léon (1818-1889). *Le Sénégal : la France dans l'Afrique occidentale / le général Faidherbe*, disponible en ligne à l'adresse : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k25566w>

Beaucoup d'éléments de la vie de Lat-Dior Diop (Lat Sukabé Ngoné Latyr Diop) sont relatés, notamment de ses relations avec les autres rois, ses batailles pour contrôler la province du Cayor et de son appétit pour le pouvoir, qui passait par l'élimination d'autres souverains pour y accéder. Qui plus est, beaucoup lui ont reproché son ralliement aux colons quand cela servait ses propres intérêts personnels.

quelqu'un « qui portait la tenue des chefs de guerre du temps passé [...] victime lui aussi d'une fausse manœuvre du temps» (LCO, 151).

Même si le héros du Cavalier et son ombre n'est qu'un «héros fabriqué de toutes pièces par Khadidja», le récit se veut néanmoins une histoire véridique de «facture classique» dont les visées pédagogiques demeurent la toile de fond. Dès lors il se veut soucieux des faits historiques et cherche à se coller à la réalité comme tout récit historique. En même temps Khadidja pense user de la fiction pour structurer son énonciation en exagérant certains exploits dignes d'être enjolivés. Même si une telle perception de l'histoire ne fait pas l'unanimité dans son entourage qui assimile ses récits à des mensonges (LCO: 111), cela ne décourage pas Khadidja pour qui la jeunesse a besoin de «l'histoire d'une nation qui gagne». Une telle démarche de reconstitution des événements passés pose de manière plus générale la part de la fiction dans l'énonciation historiographique. Khadidja n'invalide pas la fiction dans l'opération historiographique, elle est d'autant plus importante qu'elle fait partie de la construction de l'histoire.

L'ancienne puissance coloniale a accepté, dans le cadre de la coopération qui lie les deux pays, de financer « la construction d'un grandiose monument en l'honneur de l'hypothétique résistant inconnu» (LCO, 125). Après trois ans de travaux et des divergences finalement réconciliées, la commission décide de choisir «Le cavalier» comme héros national. La construction du monument du cavalier est confiée à un sculpteur qui, pourtant, accuse le cavalier d'avoir «tranché le cou à des

gens sans défense» et d'avoir «passé des nourrissons au fil de l'épée». À la fin de son travail, la statue est dévoilée à Dieng Mbaalo, et l'image qui en est décrite semble confirmer davantage qu'il s'agit du résistant sénégalais Lat Dior¹¹ proclamé héros par les autorités sénégalaises que d'une simple figure de la fiction.

Dans le choix du thème et de son articulation est inscrite une volonté de le relire, de le transformer et de s'en distancier. L'inscription de la mort du héros de Bilenty a plusieurs fonctions. Comme mort symbolique, sa résurrection n'a de sens que dans cette démarche qui, ultimement, lui refuse la postérité et la gloire éternelle. Sa disparition a lieu la veille de la commémoration. Ainsi, le héros national a été ressuscité uniquement pour être ré-assassiné : «Personne ne pouvait nier l'évidence : qu'on venait d'assassiner, plusieurs siècles après sa mort, le héros national» (LCO, 152). Soustrait à la postérité et à l'histoire, le héros retourne dans le néant d'où l'écriture l'avait «débusqué» pour mettre à nu le discours manipulateur des politiciens. Sa destitution et l'avènement du héros Dieng Mbaalo permettent à l'auteur de revenir sur le génocide rwandais de 1994 qui est mis en fiction ici sous la forme des massacres interethniques entre Twis et Mwas.

Le récit traverse différentes périodes et les fait télescoper; ce qui permet le voyage dans des temps différents (LCO, 184). Le prétexte de la mort du monstre permet d'intégrer le génocide rwandais dans le récit. L'allusion à ces massacres fait

¹¹ Dans presque toutes les représentations picturales, littéraires ou historiques, Lat Dior Diop a toujours été le seul résistant sénégalais dont l'image est associée, dans l'inconscient collectif des Sénégalais, à un cheval. En guise d'exemples, voir Thierno Bâ, *Lat-Dior Le chemin de l'honneur, drame historique en huit tableaux*, Dakar, Impr. Diop, 1970, 100 p. ou bien Amadou Cissé Dia, *Les Derniers jours de Lat Dior* suivi de *La mort du Damel*, Présence Africaine, Paris, 1965, 92 p.

l'objet du dernier conte de Khadidja, «l'Histoire de vendeurs d'agonies». Selon Khadidja les origines du génocide remontent loin dans le temps et les causes ne sont toujours pas claires :

Quand avait-elle donc éclaté cette guerre? Personne ne le sait. Certains te parleront du coup d'État avorté des jeunes officiers un an plus tôt; d'autres te diront que tout est parti du massacre de huit mille Twis, un samedi matin, au camp des réfugiés de Gunzi. Et pour faire bonne mesure de sang, il se trouvera des chroniqueurs pour te rappeler un massacre quasi identique de Mwas, quelques semaines plus tôt (LCO, 184).

[t]ous les quinze ans, il y avait un horrible bain de sang : depuis bientôt un demi-siècle, le désir, chaque fois renouvelé, de *finir le travail*, c'est-à-dire d'exterminer jusqu'au dernier ennemi, le Twi ou le Mwa, jetait le pays par terre, au milieu de ses ordures et de ces immondes déjections. C'était une histoire connue (LCO, 187).

Comme le début du génocide rwandais: «Cette fois-ci l'affaire commençait par un coup d'état», prétexte pour les génocidaires de «finir le travail» commencé dans les guerres antérieures contre les Twis. Ainsi, pour finir «le travail», il fallait trouver un prétexte historique, une raison qui justifie la tuerie des Twis:

Le *travail* n'était donc pas terminé. Le chef des miliciens fit regrouper les derniers survivants du district sur une grande place et leur dit qu'ils allaient tous mourir. Il leur expliqua pourquoi il fallait que tous les Twis disparaissent de la surface de la terre : l'un de leurs ancêtres, le Cavalier, avait jadis trahi le bon Roi de Dapienga et tenté d'enlever la Princesse Siraa (LCO, 194).

C'est un prétexte pour les miliciens de revisiter les discours sur le Cavalier à leur avantage pour mieux légitimer les massacres. Aux yeux de la narratrice, cette guerre interethnique est tellement absurde que même le Cavalier qui a essayé de ramener les belligérants à la raison a dû abandonner. Malgré sa bravoure, son

courage et sa renommée, il ne parvient pas à faire revenir les belligérants à la raison, il décide ainsi de «retourner au siècle où sa bravoure avait un sens. [...] Ce continent l'étonnait où, croyant défendre sa terre, on se penchait par-dessus la clôture pour tirer sur son voisin» (LCO, 196). En marchant dans le camp des réfugiés, le Cavalier essaie de comprendre ce qui s'est passé mais en vain, il ne saura jamais quelle partie défendre encore moins comprendre ce qui se passe: «Pourtant, j'ai traversé cette guerre sans la comprendre. Dans mes autres vies, les choses sont plus simples» (LCO, 1997: 199). Cette guerre achève de désillusionner le cavalier qui décide de changer d'époque (LCO, 200) pour ne jamais revenir dans ces contrées en ruine: «J'ai mené de rudes guerres, mais contre ce chaos mon bras est sans vigueur. Ma guerre est finie. Je suis [...] du nombre des vaincus» (LCO, 202).

Le Cavalier retourne à Bilenty où il rencontre Siraa et où ils partent à la recherche de Tunde, l'enfant qui amènera la paix et l'espoir. Tunde symbole de la paix et de la justice: «l'ultime chance de salut» (LCO, 255). Ainsi, à défaut de pouvoir arrêter les maux du monde, le Cavalier et Siraa partent à la recherche de Tunde l'enfant qui devra sauver le monde. Cette recherche de Tunde peut avoir plusieurs significations. À la fin du récit, Siraa et le Cavalier n'auront toujours pas retrouvé Tunde. Un tel espoir est toujours à rechercher tant la paix est une perspective fuyante puisque Tunde n'est pas retrouvé.

Au début de son histoire, Khadidja, ne sachant pas à qui ses contes sont destinés, pense que son auditoire est un enfant. Elle module ses récits selon cet auditoire:

Soucieuse d'offrir au cher petit les vrais héros dont il avait besoin, Khadidja se débarrassait sans état d'âme de tous ceux qui, dans le passé, s'étaient compromis avec le colonisateur ou avaient eu le malheur d'être vaincus dans des batailles décisives. Elle biffait, tout simplement, les nombreux épisodes de notre histoire qui auraient pu troubler l'enfant. Il lui restait, malgré cela, assez de beau monde pour concocter ses gentilles fables peuplées de géants invincibles (LCO, 113).

La démarche de Khadidja s'inscrit dans une perspective didactique: amuser et éduquer l'enfant en lui racontant des histoires nationales capables de l'aider à se construire. Cependant, quand Khadidja se rend compte que cette personne qu'elle croyait être un enfant malade ne l'est pas, elle pense avoir vu l'ombre d'un adulte, ce qui la dérange au point de changer radicalement l'orientation de ses récits et les dépouiller de leur teneur pédagogique pour devenir une critique acerbe des errements politiques d'un gouvernement de la *postcolonie*. Le récit devient alors une métaphore de l'histoire politique sénégalaise où Lat Dior comme héros national est convoqué et les discours politiques reliés à son héroïsme déconstruits par la fiction. Le conte réinvestit le domaine de l'histoire politique sénégalaise qu'il réinvente et reconfigure dans une perspective critique:

Sans la moindre hésitation, Khadidja modifia du tout au tout le schéma de son histoire. Il n'était plus question d'élever à la noble connaissance de soi un petit enfant malheureux, mais de débusquer par tous les moyens un individu arrogant et pervers. N'ayant jamais eu le sens de la mesure, elle étendit sa rancune à l'ensemble de la nation (LCO, 121).

Ces «mensonges authentiques» sont cependant rapidement transcendés par une imagination qui se déploie dans «la divagation et la critique». La démarche scripturale se dissocie du discours historiographique pour mieux en saisir les mouvements et décrypter son contenu.

Le travail de l'écriture dans sa double vocation de réécriture et de démystification s'inscrit dans cette posture de revisitation et de déconstruction de cette histoire des politiques. La convocation du héros national par l'écriture s'inscrit dans une démarche aux antipodes de la démarche politique. Ainsi, d'une énonciation aux allures nobles et pédagogiques, le récit se dote de garants critiques dont la seule visée devient la déconstruction des mensonges de l'histoire. C'est dans ce sens que Khadidja imagine l'histoire du «Cavalier et son ombre». Cette histoire commence par la création d'un «secrétariat permanent de la commission nationale du héros» pour le gouvernement d'un pays «à la fois dérisoire, et légèrement comique que le lecteur aura du mal à retrouver sur la carte du monde» (LCO, 124). Dieng Mbaalo est nommé secrétaire de cette commission dont la visée est d'aider la jeunesse «à mieux connaître son passé pour se tourner avec confiance vers l'avenir» en lui proposant « un héros national au dessus de tout soupçon». Cette recherche du héros doit se faire parmi les résistants à l'impérialisme colonial même si le narrateur émet des doutes sur cette résistance d'autant plus que c'est cette même puissance coloniale qui est à l'origine de la mort du héros de Bilenty:

Certes, pendant plusieurs siècles, des étrangers avaient soumis le pays à leur loi de fer et personne n'avait réussi à les bouter dehors. Mais, en cherchant bien, on trouverait sûrement quelqu'un qui avait au moins essayé. Alors il fallait chercher, en laissant de côté les préjugés et les fanfaronnades, selon les méthodes éprouvées de la science historique moderne (LCO, 125).

Après moult réunions et autres palabres, le Cavalier est choisi comme héros national et la sculpture de son monument confiée au sculpteur Silmang Kamara. Le sculpteur, à l'image de Khadidja dont l'intention subversive se perçoit dans son

récit, devient dès le début de son travail le symbole de l'irrévérence et du mépris envers le Cavalier. Il refuse d'identifier le héros parce qu'il ne ressemble à personne d'autant qu'il n'existe pas de portrait du Cavalier (LCO, 133). Sa méthode artistique se résume à imaginer une canaille comme prototype de son portrait. Au secrétaire permanent de la commission nationale des héros qui lui demande à quoi ressemble la figure du Cavalier, il répond:

Cette œuvre ne ressemble à personne, puisqu'il n'existe aucun portrait de votre cavalier. [...] Ce n'est pas difficile, dit Silmang Kamara, il m'a suffi de penser à une quelconque canaille, c'est tout. Nous connaissons tous des canailles et j'ai eu l'un d'eux constamment à l'esprit en faisant ce travail. Voici ma méthode artistique (LCO 133).

Son intention de faire le travail n'est motivé que par des intérêts pécuniaires: «Pour le fric et pour rien d'autre. Votre cavalier est un lâche, il a passé des nourrissons au fil de l'épée et moi, des siècles après, je ne crache pas sur ma part du butin» (LCO, 134).

Une fois la statue finie, le récit prend une tournure inattendue. Une nuit, la veille de l'inauguration du monument par les autorités politiques, le cavalier disparaît en emportant le secrétaire national de la commission avec lui. Ce dernier devient l'ombre du cavalier et le suit dans ses aventures rocambolesques. Ne se sentant plus à l'aise avec son rôle de l'ombre du Cavalier, il finira par tuer le vrai Cavalier et prendre sa place. Ainsi, devient-il le héros qui traverse le temps et l'espace dans les récits de Khadidja (LCO, 152).

Une telle disparition amène la population à se poser des questions sur la dimension héroïque et la validité historique du Cavalier. Certains historiens réfutent

sa biographie et pensent même que les informations données sur lui sont erronées. La disparition du Cavalier sonne le glas du discours sur son héroïsme. Du Cavalier adulé et respecté, il devient le Cavalier lâche qui s'en prenait à des gens sans défense et aux bébés. Cette disparition ne fait que reconforter la majorité de la population, à l'image de Modou, sur la non-urgence de ce débat sur l'héroïsme national:

Modou en avait par-dessus la tête de Bilenty, de ce cavalier, de son pur-sang et de toutes les guerres d'autrefois, qui étaient quand même finies et oubliées de tout le monde. Depuis des mois, les jeunes poètes, les griots et les musiciens répandaient leurs sonores inepties à propos du Cavalier et Modou en avait plus que marre (LCO, 142).

En réfutant le statut de héros au Cavalier de Bilenty, celui des commémorations, on voit progressivement se dessiner une héroïsation d'un nouveau cavalier, Dieng Mbaalo, qui s'octroie ce nouveau statut en jouant pleinement le rôle de héros, ce qui lui vaut l'admiration de tout le peuple (LCO, 154). Une telle déconstruction se manifeste dans la liberté par rapport à la temporalité et aux contenus des données historiques. Dans l'univers romanesque, est mise en évidence la disqualification du Cavalier de Bilenty comme modèle et symbole exemplaire sur lequel la construction d'une identité nationale est édifiée. Du coup, la fiction double l'histoire et retire au Cavalier sa statue de guerrier et son statut que l'histoire lui avait adjoint en lui niant toute forme de postérité.

3.4.3. L'histoire du Cavalier: Dieng Mbaalo, l'antihéros exemplaire

La disparition du Cavalier et de Dieng Mbaalo et leur retour permettent à la narratrice de créer une duplication figurative asymétrique avec la métamorphose de Dieng Mbaalo. Ce dernier se substitue au Cavalier pour devenir l'anti-cavalier et

l'antihéros. La dialectique du Cavalier et de son ombre est déconstruite pour devenir le cavalier et l'ombre. Le Cavalier historique devient le Cavalier de l'ombre d'abord, pour finir ensuite dans l'anonymat du néant. Dieng Mbaalo sort de l'ombre, pour ainsi dire, pour devenir le Cavalier. Ce détournement paradigmatique a des implications narratives et discursives importantes parce qu'il fait basculer la narration vers un renversement dialectique. L'ombre (Dieng Mbaalo) devient le Cavalier et le Cavalier des commémorations est ravalé à une figure de silhouette, de néant. D'avoir tué le cavalier montre que la résurrection de ce dernier n'est justifiée que par l'intention de le revoir mourir pour que naisse de ses cendres Dieng Mbaalo comme le nouveau cavalier qui incarne l'héroïsme, la gloire et la renommée qui manquaient à son *alter ego* historique. L'assassinat du héros national par «un vulgaire bandit de grand chemin» traduit l'intention de la fiction de remettre en cause le débat sur la nécessité du héros national au moment où la conscience de nation n'était pas intégrée dans la démarche des résistants sénégalais pendant la colonisation. L'inscription de la mort du héros de Bilenty constitue une mort symbolique. Sa résurrection n'a de sens que dans la mesure où il est assassiné de nouveau pour laisser la place à Dieng Mbaalo. Cette mort symbolique lui refuse ultimement la postérité. L'acte de mort du héros, tué par un piètre fonctionnaire, traduit la volonté de lui nier une quelconque vie éternelle par la commémoration. Ceci est d'autant plus perceptible que la commémoration en son honneur n'a pas eu lieu. Contrairement au Cavalier de Bilenty, Dieng Mbaalo est considéré comme le

«défenseur de la veuve et de l'orphelin» qui prenait aux riches pour donner aux pauvres :

Ainsi, un matin, les habitants de Nimzatt trouvèrent devant leurs maisons des sacs de riz et de farine, du sucre, de l'huile et même des jouets pour leurs enfants, de vrais jouets [...] Quelques heures plus tard, on apprit que le quartier résidentiel avait été mis à sac toute la nuit durant par un cambrioleur particulièrement audacieux et d'une agilité hors du commun (LCO, 154).

Sur les cendres de l'héroïsme national, surgit Dieng Mbaalo l'antihéros, l'anti-cavalier qui, contrairement au Cavalier de Bilenty qui attaquait des gens sans défense, soutire aux riches de l'argent pour le donner aux pauvres. Il devient une sorte de figure identificatoire d'une population en mal de héros:

De nombreux pères de familles donnèrent à leurs bébés le nom de Dieng Mbaalo. Les ouvriers ou les étudiants en grève se réclamèrent de plus en plus ouvertement de lui. Ceux qui avaient de fortes migraines ou une rage de dents invoquaient son nom. Interrogés, les Sages affirmèrent que la venue du Cavalier avait été annoncée par les oracles depuis des millénaires (LCO, 155).

Au fil de ses aventures prodigieuses, Dieng Mbaalo, ancien coordonnateur de la construction de la statue du cavalier, acquiert le statut de cavalier et la stature du héros de l'histoire : « D'avoir ainsi réussi à emmêler les lignes de son destin et les cycles du temps fut la plus grande victoire de Dieng Mbaalo. Aujourd'hui, il n'existe dans la mémoire collective qu'un seul Cavalier et c'est Dieng Mbaalo, le grand valeureux Dieng Mbaalo» (LCO, 157). Celui-ci devient une légende et ses glorieuses aventures sont racontées partout contrairement à son double historique qui finit dans la décadence et l'anonymat. Il traverse les époques et les siècles pour aider des peuples et des royaumes en difficulté. C'est dans ce contexte qu'il va sauver le

royaume de Dapienga des mains du monstre Nkin'tri et épargner la vie de la princesse Siraa.

La déconstruction du statut du héros de Cavalier passe par plusieurs moyens narratifs et discursifs. Tout d'abord, il est tué par un piètre fonctionnaire de l'état qui est sorti de l'anonymat parce qu'on lui a confié le secrétariat de la commission du dépistage du héros. Ensuite, la mort du héros de Bilenty n'a suscité aucun émoi encore moins d'interrogation pour savoir de quoi il est mort; il est même traité de fou : «L'homme, assassiné au cours de la nuit, ne pouvait être, à en juger par son allure et son habillement peu ordinaires, qu'un malade mental. La police évacua le corps et personne ne songea à s'embarrasser d'une enquête» (LCO, 149). Après sa mort, beaucoup de questions sont soulevées par la population quant à la validité historique de son statut de guerrier et de sa stature de héros national.

Les malheurs perpétrés par le Cavalier, ce «héros indécis», aux yeux de beaucoup de ses compatriotes, font de lui un lâche sanguinaire qui n'hésitait pas à «passer des nourrissons au fil de l'épée» et à « trancher le cou à des gens sans défense». Son assassinat est d'autant plus valorisé qu'il est perpétré par un piètre fonctionnaire et « un vulgaire bandit de grand chemin» (LCO, 153). La remise en question du héros national passe par le discrédit jeté sur la commission du héros national considérée par certains comme «une bande de malins qui voulaient détourner à leur profit l'aide internationale mendiée à la sueur de notre front! Des enfoirés, ces prétendus experts. Chercheurs de héros? Chercheurs d'or, oui! » (LCO, 142) Cela invalide automatiquement le choix même du héros. Ce qui fait dire au

narrateur que cette démarche d'héroïsation traduisait «les angoisses, les doutes et les errements de la nation». C'est dans ce sens que se donnent à lire les événements qui marquent la disparition de la statue du héros dont la commémoration devait se faire le lendemain. Qui plus est, une levée de boucliers contre le héros se faisait sentir:

certains jeunes historiens s'étaient répandus dans la presse, faisant, au passage, une révélation de taille: le fameux Cavalier n'était même pas né à Bilenty! Les gens de Bilenty considéraient comme une insulte l'honneur fait à ce guerrier sanguinaire qui les avait tant terrorisés dans le passé. Ils l'avaient d'ailleurs surnommé l'Homme-aux-mille-lances (LCO, 147).

Cette critique faite au Cavalier de Bilenty achève cette lecture à rebours du discours sur l'héroïsme et finit de ranger le héros de Bilenty dans l'anonymat éternel. La fiction déconstruit ce que le discours des politiciens a tenté de construire, pour proposer Dieng Mbaalo qui devient l'*alter ego* doté de qualités qui manquaient au héros de Bilenty. Même s'il existe une certaine ressemblance avec des événements qui se sont passés réellement, on voit que la fiction s'en détache et joue dans la duplicité discursive et l'ambivalence paradigmatique qui lui permettent de construire une autonomie sémantique. La fiction comme espace discursif autonome, avec ses propres mises en scène et mises en mots, se convoque dans l'espace politique où elle s'élabore dans un travail de déconstruction en subvertissant les symboles et en opérant un travail à rebours sur les signes de l'histoire. L'écriture fonctionne ici comme un espace de la duplicité symbolique. Sous le voile du conte métaphorique caractérisé par l'ambivalence de l'énonciation, l'écriture se fait critique et déconstruit systématiquement les paradigmes de la construction historique. La volonté des autorités politiques de construire une mémoire officielle

sur des calculs politiques en investissant le discours historique, est mise à nu par une démarche scripturale critique dont les visées subversives sont énoncées dès l'entame du récit par le narrateur: « Je mettais sérieusement en doute la véracité de l'histoire à venir, prenant un malin plaisir à souligner le fait, bien connu du reste, que les conteurs étaient tous des fieffés menteurs» (LCO, 62).

Au bout du compte, on peut inférer que l'ensemble des contes est structuré par une unité thématique mais ils sont liés par la figure du cavalier qui traverse allègrement les trois contes. On peut même avancer que la structure des trois contes est soutenue par cette unité sémantique. La structure thématique de l'histoire du Cavalier confère aux trois contes une solidarité sémantique et une cohésion narrative. Le premier conte, «Le Cavalier et son ombre», finit au moment où le Cavalier commence ses aventures glorieuses et héroïques qui l'amènent dans plusieurs époques et contrées. C'est ce qui l'amène au royaume de Dapienga dans le deuxième conte, « L'homme de Cro-Magnon », où il rencontre le roi de Dapienga et Siraa. En tuant le monstre qui est censé garantir la paix et la sécurité du royaume, le Cavalier ouvre la boîte de Pandore des démons interethniques. C'est ce qui provoque la guerre qui débouche dans le dernier conte, «Les vendeurs d'agonie», aux massacres interethniques dans le royaume de Dapienga. Si l'on se situe dans la symbolique sémantique du conte, on voit bien que la configuration structurelle des trois contes trouve une cohésion sémantique transversale qui pose la dynamique de la transgression de l'interdit (le refus de donner Siraa en sacrifice au monstre) comme l'élément déclencheur qui fait progresser le récit des trois contes. La

causalité qui relie les contes est déclinée ainsi par le monstre Ntin'kri : «Hélas, dès le lendemain de ma mort, le Roi de Dapienga m'a remplacé par un autre monstre, imaginaire et bien plus dangereux, le Twi, l'ennemi à abattre, un vrai monstre, celui-là, et qui dévore des peuples entiers. Pour sauver la Princesse Siraa, tu as conduit cette nation à sa perte» (LCO, 206). Ce que reconnaît le Cavalier à demi-mot: «Oui, depuis lors le pays est divisé et ses fils s'entre-tuent» (LCO, 206). Le fait d'avoir tué le monstre, qui était garant de la paix et de la prospérité, a semé le chaos dans ce pays. On se situe dans la symbolique du conte où tout commence quand l'interdit est enfreint. Ce qui amène le chaos comme cette guerre entre Twis et Mwas, et a également «dérangé l'ordre de l'univers» (LCO, 210-211). Ainsi, au niveau du macro-récit, la structure du récit oral est ruinée d'autant que l'équilibre initial n'est pas rétabli même si cela laisse la porte ouverte à d'autres délires de Khadidja.

Au-delà de cette dialectique spéculaire de la figure du bon et du mauvais héros, qui est un paradigme du conte oral, se dégage, dans l'énonciation des contes de Khadidja, une analogie entre la position énonciative de cette dernière et la situation existentielle de l'auteur africain qui, souvent, est en rupture d'énonciation avec un lectorat versatile et souvent invisible.

3.4.4. De l'énonciation du conte comme métaphorisation du fonctionnement de l'écriture : l'écrivain africain et son ombre.

Depuis la pragmatique textuelle d'Umberto Eco (1979) et les théories de la réception, la dimension participative du lecteur dans l'*actualisation sémantique* du texte dans l'élaboration du sens de l'œuvre a donné à celui-ci une fonction d'autant

plus grande qu'il demeure la dernière instance qui complète le processus de l'énonciation littéraire. Sartre jetait déjà les bases du rôle du lecteur dans son œuvre phare sur la littérature *Qu'est-ce que la littérature* (1948), en définissant le rapport du texte au lecteur:

L'acte créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une œuvre; [...]. Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que par et pour autrui (Sartre, 1948: 48).

Ce tissu «d'espaces blancs » et «d'interstices à remplir» qui est le texte et qu'Eco qualifie de «mécanisme paresseux» requiert un mouvement coopératif qui l'aide à fonctionner d'autant que «le texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice. En d'autres mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser» (Eco, 1979: 67).

Une mise en scène par la fiction du rôle du lecteur et de la situation de l'auteur africain permet de déceler l'enjeu important de la démarche interprétative que le texte soumet au narrataire intradiégétique, qui semble ici être l'auditoire invisible de Khadidja ou le lectorat africain auquel le texte s'adresse sans le nommer. Le texte peut se lire ainsi en faveur des modifications de ces isotopies, comme les états d'âme de l'écrivain africain dans sa posture de création, en proie à des choix difficiles, écartelé entre la nécessité de définir les modalités de son dire littéraire et la réaction amorphe d'un lectorat à l'image du garçon ou de l'adulte invisible des contes de Khadidja. Par le moyen d'une dénomination figurée, l'auteur joue avec cette

duplicité métaphorique, ce qui facilite le transfert de sens de Khadidja vers l'auteur africain.

L'apostrophe au lecteur et son inclusion dans le processus de création demeure une donnée constitutive de l'esthétique de Diop. Le lecteur est souvent mis à contribution dans la démarche de la composition du texte au point que certains critiques ont parlé de communication textuelle intersubjective (Sob, 2007 : 20-21) qui permet à l'auteur de mieux élaborer son jeu absence-présence pour déjouer le lecteur. Ce dialogue intersubjectif entre les narrateurs et ce lecteur fictif (Eco, 1978) prend des allures de questionnements, de détours, de feintes qui interpellent directement le lecteur. En filigrane de l'évocation oblique de l'oralité, se déploie sous forme métaphorique un discours sur la position délicate de l'écrivain africain dans un contexte d'énonciation dominé par l'oralité.

Le Cavalier et son ombre est saturé d'un très fort coefficient de métaphoricité. Au-delà de cette revisitation critique de l'oralité, le texte offre une lecture autoréférentielle sur les modalités, la démarche et le travail de l'écrivain africain face à son public. Les différentes questions et réflexions et la situation énonciative de Khadidja posent de manière métaphorique le travail de création de l'écrivain et ses états d'âme de sujet d'énonciation face à un lectorat très complexe à saisir. Un glissement analogique peut être établi entre le sort de Khadidja face à son énonciation littéraire et les tribulations de l'écrivain africain. Un tel glissement de référence peut être rendu possible par la thématique conjointe de la création esthétique, du créateur – la conteuse et l'écrivain – face au processus de la création,

des relations ambivalentes du créateur et de son lectorat ou son auditoire. Les tribulations de Khadidja appliquées à l'écrivain africain facilitent un transfert de sens qui met l'écrivain africain en face d'un questionnement philosophique : pourquoi écrire, pour qui écrire et finalement quoi écrire ? Ce sont les mêmes questions que se pose Khadidja dans l'élaboration de ses contes.

Une telle correspondance analogique permet de penser l'écrivain africain à l'image de Khadidja qui, dans son processus de création, se heurte à l'indifférence et au manque de réaction de son auditoire mais aussi à des choix difficiles dans l'élaboration de son énonciation littéraire. Dans *Le Cavalier et son ombre*, Khadidja, comme l'auteur africain, se soumet à un questionnement intense sur les choix paradigmatiques de son énoncé, sur son auditoire, sur la personne de l'autre côté de l'énoncé qui refuse de se montrer et de réagir.

L'écrivain africain est souvent confronté à ce dilemme sur la réaction de son lectorat face à ses écrits dans des contextes d'énonciation souvent dominés par l'oralité. Ballotté entre des motivations de son double public, l'écrivain africain est écartelé entre «sa volonté de se faire entendre de l'opresseur» et «celle d'améliorer le sort de ses compatriotes» (Diop, 2007: 164). Dans un continent où souvent l'écriture est considérée comme une démarche individuelle subversive parce que sortant du cadre de la communication orale plus utilisée que la démarche scripturaire, il demeure difficile pour l'écrivain de s'adonner à l'écriture et de savoir la réaction du lecteur. C'est ce que vit Khadidja dans l'énonciation de ses contes: «Khadidja devait souvent avoir l'impression d'être assise face à une porte qui, sans

être fermée, n'était pas ouverte non plus » (LCO, 53). Cette situation de Khadidja fait écho au destin de l'écrivain africain qui écrit dans un contexte de sous-développement vastement dominé par l'oralité : « Notre public, plus sensible à l'oralité qu'à l'expression écrite, n'a pas non plus les moyens d'acheter ou de comprendre nos livres » (Diop, 2007 : 163). Ainsi l'écrivain africain aussi, comme la conteuse, est à la recherche de ces signes pour ne pas être condamné dans ce « jeu cruel », comme Khadidja, « à jeter ses paroles dans le vide, en espérant à chaque instant un écho, même fugitif, ou le plus faible signe de vie de l'autre côté du salon » (LCO, 53). Cette situation d'énonciation pour le moins difficile peut être dû à un déphasage entre l'horizon d'attente d'un lectorat plus incrusté dans le local que dans le global. Ce que Boubacar Boris Diop appelle le déphasage de l'écriture et de la parole, comme il l'explique :

Ce déphasage absolu entre l'univers de l'écriture et celui de la parole est sans doute unique dans l'histoire de la littérature. Il n'est pas sans effet sur le récit lui-même et sur le rapport de l'écrivain à son propre imaginaire. De ne pouvoir nommer toute la réalité physique ou certains traits culturels spécifiques lui donne l'impression que le silence prend parfois le dessus sur son verbe. Le fait que les mots se refusent à lui rend souvent sa démarche maladroite. Parole d'emprunts, donc empruntée, parsemée des trous de mémoire. [...] On peut se demander si nous ne travaillons pas avec une langue morte qui n'existe nulle part tant elle est peut marquée par l'évolution du lexique et de la syntaxe, en particulier en milieu urbain. Il suffit de se promener dans les rues colorées, joyeuses et hurlantes de Yaoundé ou de Kinshasa pour saisir d'emblée le contraste entre la vraie vie et nos œuvres de fictions supposées en rendre compte. Elles se veulent le miroir de notre univers mais l'image qu'elles en donnent ne nous ressemble guère (Diop, 2007: 166).

La non implication et l'indifférence du lecteur due à cette distance entre lui et le créateur, au-delà de l'instabilité psychologique qu'elle provoque chez Khadidja et

partant chez l'auteur africain, traduit une rupture de l'énonciation qui met l'auteur africain, à l'instar de Khadidja, dans un solipsisme qui, souvent, frise la démence.

3.4.5. Solitude du créateur

L'apathie et l'indifférence ajoutées à l'impossibilité pour Khadidja d'identifier son auditoire vont créer une sorte de confusion pour la narratrice qui ne sait pas à qui elle a affaire. L'identification de son auditoire passe de l'enfant de riche à l'enfant malade atteint d'autisme auquel les contes font beaucoup de bien: «Elle se considérait comme l'unique chance de bonheur de ce dernier, le rayon de soleil bienfaisant dans la grisaille de ses jours» (LCO, 110). Cet auditoire infantile va se transformer, au fil de l'énonciation des contes, à un adulte à qui il faut raconter les errements de la nation. La mission de la conteuse, envers ses multiples auditoires qu'elle ne parvient pas à saisir, fait écho à des prétentions de certains auteurs africains qui pensent être investis d'une mission particulière envers les masses. Cette situation difficile va l'entraîner dans une situation de démence.

Cette solitude se manifeste dès le début de son travail. Khadija ne sait pas de quoi parler (LCO, 55) ni à qui parler (LCO, 57). Elle va travailler dans cette solitude déstabilisatrice parce qu'elle ne pourra jamais rencontrer son auditoire (LCO, 57). L'ambivalence de la réaction du récepteur, du lecteur, plonge l'auteur africain dans une sorte d'instabilité dont Khadidja fait les frais dans ses rapports avec son auditoire invisible:

Le jeu était d'autant plus cruel que, souvent, il allait aussi sembler à Khadidja que cette pièce, plongée dans l'obscurité et le silence, était en même temps un lieu frémissant d'une vie secrète. Cette impossibilité de saisir l'identité

véritable de son univers contribua beaucoup à dérégler [...] l'esprit de Khadidja (LCO, 53-54).

Cette situation la met dans une situation d'agitation intérieure (LCO, 58)

d'autant que son auditoire ne semble pas apprécier son travail:

« Elle sentirait tout le temps sur elle ses yeux alourdis par l'ennui et le mépris. Peut-être même qu'il lui balancerait parfois des grossièretés à la face. Elle ne serait plus pour lui qu'une jeune femme des bas-fonds de la ville, venue s'humilier pour ne pas crever de faim» (LCO, 58).

Cette situation fait écho à la situation de la muse de Baudelaire qui se plaint du fait qu'elle pervertit son inspiration créatrice pour amuser la rate du vulgaire:

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir, /Comme un enfant de chœur, jouer de l'encensoir, /Chanter des *Te Deum* auxquels tu ne crois guère, /Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas/Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas, /Pour faire épanouir la rate du vulgaire¹².

Aller au-delà de son énoncé constitue finalement la seule issue qui se présente à l'écrivain, comme Khadidja, pour sortir l'énoncé de l'ornière du prêt-à-penser doxique. Cela implique de refuser cette injonction du «écris et ...tais-toi» dont parle Boubacar Boris Diop (Diop, 2007: 168), qui pousse l'écrivain africain à ressasser infiniment les stéréotypes et clichés. Ce dernier doit s'assumer et accepter cette «rupture» pour porter son énoncé littéraire au-delà des poncifs idéologiques pour pouvoir, comme Khadidja, «débusquer» ce lecteur et assumer son énoncé littéraire :

«S'assumer comme une conscience singulière, ce n'est pas trahir sa communauté mais s'abreuver aux sources même de l'art. La fiction est un acte de rupture, elle cherche moins à dissimuler les conflits et les failles du groupe social qu'à les faire sortir au grand jour. L'écrivain est par définition un traître. Cela veut dire aussi: un être de pur amour» (Diop, 2007 : 168).

¹² Charles Baudelaire, «La muse vénale» dans *Les Fleurs du mal*, Paris, L'aventurine, 2000, p. 39.

Cette prise en charge de son énoncé lui permet de se laisser consumer par son énoncé jusqu'au bout, de franchir le Rubicond et métaphoriquement aller à Bilenty, se mouvoir dans son propre énoncé justement pour le faire sortir et capter l'imagination de son lectorat:

L'écrivain joue un rôle non pas en disant aux autres ce qu'il faut penser ou faire mais, bien plus modestement, en leur parlant d'eux-mêmes, au besoin à travers ses propres fantasmes. Il ne se sert pas seulement de la langue, il la crée également et agit ainsi sur la manière dont la société se perçoit (Diop, 2007: 171).

Cette mission littéraire implique, comme pour Khadidja, d'aller au-delà des sentiers battus et traverser le lac de la doxa pour aller à Bilenty chercher son énoncé. Elle implique aussi le lecteur dans le processus de signification du texte.

3.5. Conclusion

En conclusion, nous pouvons dire que la perspective critique ne doit plus se placer dans l'axe de questionnement d'une identité noire authentique prouvée par l'exégèse de ces textes, mais plutôt dans les stratégies de construction de sens littéraire des textes qui, en toute liberté, puisent consciemment dans l'univers des langues orales pour produire des textes de fiction. Les rapports génériques et homologues du conte et du roman sont appréhendés dans le cadre plus vaste des influences intergénériques. L'inscription de l'oralité répond plus à des caprices contingents de Diop qu'une quête d'authenticité ou une démarche d'exploration d'un être dans le monde du noir. Qui plus est, le conte et le roman explorent des espaces symboliques communs – les imaginaires sociaux – et opèrent un travail à rebours sur les signes et sur la langue.

Au bout du compte, l'usage métaphorique du conte ne fait qu'instituer la plénitude du pouvoir de la fiction sur le conte. Au cœur du roman est inscrite une double réflexion profonde sur les manipulations des discours de la mémoire mais aussi sur la création littéraire dans un contexte d'oralité. L'univers fictionnel du conte se resserre dans la politique, ce qui se traduit par une déconstruction du conte et sa réinvention dans le but d'en faire une expression artistique contingente dans laquelle sa matière première subit une mutation profonde au point de se muer en roman. Le conte, en revisitant l'histoire avec des artifices langagiers et esthétiques autres, permet de la poser dans une perspective différente et l'interroger pour mieux en saisir les mouvements. La métaphore de la performance du conte sans auditoire peut aussi se donner à lire comme le processus créateur de l'écrivain africain dans un contexte où l'oralité passe avant l'écriture, souvent considérée comme une démarche solitaire et solipsiste qui n'engage pas la communauté.

À son niveau de lisibilité immédiate, *Le Cavalier et son ombre* peut se laisser penser comme une réflexion politique et comme un refus d'instrumentalisation des discours de la mémoire. Une telle écriture aux visées polysémiques se donne à penser sur plusieurs niveaux de lecture. La déconstruction de l'énonciation du conte traduit aussi les intentions subversives de l'écriture mais elle permet à l'écriture romanesque de convoquer, dans son énonciation, des discours de l'histoire qu'elle parodie selon des modalités critiques.

Chapitre IV : Déconstruction de la mémoire coloniale dans *Le Temps de Tamango* et *Kaveena*

4.1. Introduction

Nous avons vu dans le chapitre précédent un rapport différent de l'écriture romanesque à l'oralité pensée ici comme une mémoire qui forme et informe l'élaboration de la fiction. Cette dernière, en objectivant les règles du conte oral et en les utilisant comme prétexte de la lecture de l'histoire africaine, s'inscrit dans une démarche de relecture des postulats qui gouvernent l'écriture littéraire en Afrique subsaharienne. En utilisant sciemment le conte oral dans l'organisation structurante de la fiction, Diop met l'accent sur son élasticité formelle et sa capacité d'intégrer différents discours telles des séquences de l'histoire africaine. Une telle modulation subtile de la mémoire du conte pour son intégration dans la fiction s'inscrit dans la revisitation permanente des discours de la mémoire et de l'histoire qui caractérise l'esthétique de Diop. Cette lecture oblique de ces discours continue dans *Le temps de Tamango* et *Kaveena* ou elle s'inscrit dans une critique de la mémoire coloniale et des discours de la négritude.

La mise en rapport des correspondances esthétiques et fictionnelles avec les réalités politiques ou sociologiques dans certains espaces africains constitue souvent une démarche esthétique qui sous-tend les stratégies scripturales de beaucoup d'écrivains africains. Ces représentations d'un espace postcolonial, qui environnent les récits de fiction et les traversent, offrent souvent une exploration critique des comportements politiques de certains tyrans africains. Elles s'inscrivent par ailleurs dans une représentation des divers enjeux des relations postcoloniales entre l'ancienne puissance coloniale et certains pays africains.

Dans les deux fictions qui occupent notre propos, au-delà de la thématique conjointe des récits qui reviennent sur les événements politiques de la postcolonie (Mbembé: 2005), se dessine une exploration lucide et critique des tares et des non-dits de ces relations déséquilibrées entre la France et ses anciennes colonies.

Après les indépendances et ses euphories, les Africains avaient cru pouvoir se départir de toute forme de domination et se repositionner dans une prise en charge progressive de leur destin. Cette décolonisation qui devait sceller une rupture d'obédience de ces pays colonisés par la France s'est transformée en une autre forme de domination secrète aux visages multiples caractérisés par l'unilatéralité de l'exploitation et l'expropriation des anciennes colonies. Ces relations postcoloniales, que certains observateurs des faits africains et de la géopolitique de ce continent qualifient d'adultérines (Verschave, 2004, 1999), se déclinent par la notion floue de *Françafrique*, nouveau paradigme d'appréhension des relations déséquilibrées de domination et d'exploitation entre La France et ses anciennes colonies. C'est une notion qui rend compte d'un système de réseaux politico-affairistes, militaro-industriels mis en place par de Gaulle au moment des indépendances et dont l'objectif était de pérenniser la mainmise et la domination françaises sur les anciennes colonies. Cette initiative de de Gaulle, mise en pratique par Jacques Foccart (Verschave, 2004 : 2), voulait maintenir les mécanismes de la domination coloniale par d'autres voies plus subtiles et moins voyantes mais tout aussi insidieuses et pernicieuses pour les populations africaines. La décolonisation se trouve dévoyée par cette nouvelle forme de domination postcoloniale.

Dans les deux textes, la stigmatisation des élites politiques est inscrite dans l'écriture comme une catégorie esthétique que Diop exploite très adroitement pour exposer les travers de la gestion politique de certains dirigeants africains mais aussi les relations multilatérales nébuleuses qui caractérisent cette Françafrique. Au niveau temporel, les deux récits se déroulent, dans le cas de *Le temps de Tamango* après les indépendances des années 60, tandis que le récit de *Kaveena* se focalise dans sa diachronie, avant, pendant et après les indépendances dans un pays africain.

Dans *Le temps de Tamango* et *Kaveena*, Diop explore les modalités de gestion postcoloniales des nouvelles républiques anciennement sous la tutelle impérialiste et aussi les rapports unilatéraux que ces nouvelles nations entretiennent avec l'Occident. Le premier, inspiré de l'histoire du Sénégal pendant la grève de Mai 68, est une représentation des événements ayant eu lieu dans une «République d'Afrique Noire» après les Indépendances (LTT, 40). Il raconte les événements politiques qui se sont déroulés pendant cette période, événements racontés par un narrateur en 2063, presque un siècle après les faits. Dans les années 68, après l'échec de la grève des travailleurs et des étudiants, un mouvement révolutionnaire tente de renverser un gouvernement postcolonial et d'assassiner François Navarro, le conseiller militaire français du gouvernement en place. N'Dongo, le personnage principal, après avoir tué quatre policiers dans une manifestation syndicale qui a mal tourné, tente de dissimuler son identité en utilisant le pseudonyme de Tamango, une allusion intertextuelle au héros de la nouvelle de Prosper Mérimée (1829). Il se fait engager

comme domestique chez Navarro dans l'intention de le tuer. Il devient fou, assassine un griot et se fait tuer par la foule.

Tout le récit est raconté par un narrateur qui ajoute des notes au récit pour mieux le rendre intelligible. Le récit final est publié par un deuxième narrateur, qui lui aussi explique au lecteur les notes du récit. La thématique de la grève faisant écho à la révolte de Tamango, peut se laisser penser comme une métaphore de l'échec des révolutionnaires; elle se donne également à lire, plus globalement, comme l'échec de la gestion politique des gouvernants africains après les indépendances. À l'instar de Tamango de Mérimée, qui initie la révolte des esclaves et ne parvient pas à orienter le navire dans la bonne direction, les gouvernants et les instigateurs de ces événements éprouvent des difficultés liées à la non préparation pour la gestion de ces nouveaux pays, à l'enlisement dans leurs incertitudes, leurs tâtonnements et leurs compromissions devant l'Occident.

Dans *Kaveena*, le dernier roman de Diop, les mêmes préoccupations thématiques demeurent qui font de ce roman le plus virulent de l'auteur où une intention critique des relations de la France avec ses anciennes colonies est exprimée vertement. Ce récit de «politique-fiction» se passe dans un pays africain postcolonial, qui, malgré l'écran de la fiction, aurait pu être n'importe quel pays en Afrique. La force du récit réside dans le fait qu'il nous plonge dans les méandres du pouvoir racontés par ses acteurs. Le roman relate l'histoire du parcours de deux hommes, Nikiema, un prince africain qui deviendra le président au moment de l'indépendance de son pays, et son ami français Pierre Castenada, son conseiller

militaire et politique mais aussi directeur de la plus grande compagnie dans ce pays. Le récit se déroule comme une fresque historico-politique de plus de soixante-dix ans des événements jalonnant l'histoire de ce petit pays. Au moment des revendications indépendantistes dans les pays africains, Nikiema, avec l'aide de son ami français, Pierre Castenada, va créer son parti politique et revendiquer l'indépendance. Il devient président mais se compromet avec Castenada et sacrifie son pays sur l'autel d'une relation amicale unilatérale dont l'exploitation, l'humiliation et le larbinisme définissent les contours. Dans la gestion du pouvoir, ils en viennent à se détester et deviennent les pires ennemis. Leurs relations se détériorent; Nikiema meurt en cachette après sa destitution; Castenada va mourir dans des circonstances particulières, tué lui aussi par Mumbi Awele, la maîtresse du président et mère de Kaveena, la petite fille tuée par Castenada. Cette animosité va mener à une guerre civile dans ce pays et subséquemment à la mort des deux personnages. Au-delà de ses similarités qui peuvent ouvrir une brèche pour nous permettre d'entrer dans les textes, se dessine une revisitation conjointe des acquis des indépendances des pays anciennement sous le joug de l'occident.

L'originalité du récit, dans *Kaveena*, réside dans la thématique des relations postcoloniales de la France et de l'Afrique mais aussi dans les stratégies discursives mises en place pour relater la fresque historico-politique de ce pays. Les opérations narratives se déploient dans un cadre qui allie eschatologie et scatologie fonctionnant ici comme des vecteurs de l'énonciation.

Diop tente, par ailleurs, dans ces parodies des mœurs politiques africaines contemporaines, et principalement dans *Le temps de Tamango*, de rompre avec une écriture classique caractérisée par une narration linéaire. La continuité narrative est constamment ruinée par une intention exprimée dès le début du récit qui se construit sur des modalités énonciatives novatrices et originales. Les récits s'inscrivent dans le cadre d'une innovation formelle et d'une expérimentation esthétique en rupture avec des pratiques scripturales jusque-là connues dans l'espace francophone africain.

Sont également inscrites dans les discours du roman des intentions subversives de l'auteur de déconstruire le discours de la négritude senghorienne, qui se trouve dévoyée et critiquée selon des modalités ludiques voire caricaturales. L'auteur en fait un discours mystificateur enveloppé d'une poésie creuse qui leurre les populations par des valeurs qui ne leur apportent rien. Cette critique s'inscrit également dans une dynamique de relecture de la mémoire coloniale.

Le lecteur peut voir ces manifestations dans la singularité de la démarche scripturale dans *Kaveena* et *Le Temps de Tamango*. Dans ce dernier la ré-énonciation du paradigme littéraire épouse les contours d'une relecture polémique de *Tamango*. Ceci permet à Diop de reprendre la nouvelle dans un cadre discursif postcolonial en subvertissant l'esprit du texte pour faire de Tamango un héros postcolonial qui réussit à se débarrasser de l'image de l'esclavagiste caractérisant le personnage de Mérimée.

Kaveena campe sa thématique dans les relations unilatérales que Nikiema, l'ancien président de ce pays, entretient avec le représentant français et conseiller

militaire du président. Le récit se déploie dans un contexte narratif caractérisé par la mort comme pour faire correspondre les faits racontés avec cette atmosphère macabre de dégoût et d'aversion. Le champ sémantique et les isotopies du déchet et du stercoraire, inscrits dans le récit, achèvent de placer le récit dans un décor de dégradation et de néant.

Ce chapitre tentera d'appréhender les manifestations protéiformes de cette rupture esthétique qui, souvent, a des motifs subversifs. Elle tentera, également, de montrer que cette rupture de l'énonciation comme une forme de dénonciation s'inscrit dans une logique polémique dont les contours sont définis par la thématization de l'univers postcolonial du 20^{ième} siècle dans *Le temps de Tamango*, mais également dans le traitement esthétique des rapports troubles entre la France et ses anciennes colonies dans le récit de *Kaveena*. Une telle innovation formelle passe par la déconstruction intentionnelle des codes établis, la reprise polémique de *Tamango* de Mérimée et une critique acerbe des relations de la France avec ses anciennes colonies.

Par ailleurs, cette partie tente de montrer que l'écriture des deux romans s'inscrit dans la déconstruction d'une certaine mémoire de la négritude senghorienne qui est vouée aux gémonies et critiquée pour sa torpeur face aux besoins pressants des populations. Son incapacité, en tant que mouvement populaire, à galvaniser et créer un projet culturel et économique viable qui permettrait un envol économique est inscrite dans les discours de la fiction.

4.2. Postures polémiques et enjeux postcoloniaux

L'inscription des discours critiques dans les deux romans commence par la relecture des relations problématiques entre la France et ses anciennes colonies. Dans *Kaveena*, le récit débute avec la mort de l'ancien président dictateur N'Zo Nikiema qui s'était réfugié dans un bunker pendant des semaines avant de mourir dans la peur et la solitude. Le récit commence au moment où le colonel Asanté Kroma, le narrateur principal, vient de découvrir le cadavre de Nikiema. Comme dans d'autres romans de Diop, narration se fait dans un contexte énonciatif particulier qui alterne souvent le récit des événements et la situation énonciative du narrateur. Ce dernier, qui se trouve être un colonel de l'armée et chef de la police d'état, Asante Kroma, est témoin par hasard des derniers moments de N'Zo Nikiema. Au moment de la destitution du président, Kroma change de camp et rejoint l'opposant militaire Pierre Castenada qui va renverser Nikiema. Ainsi, dans le bunker où l'ancien président s'était réfugié, Kroma découvre beaucoup d'informations qu'il va «transmuer en mots» (K, 87) pour étoffer le contenu de son récit:

Toute notre histoire des soixante-dix dernières années est là. Sans doute même faut-il remonter plus loin. Une ligne de la main de N'Zo Nikiema – ou, plus rarement, de Mumbi Awele – suffit parfois à conduire mon esprit à l'instant même où, pour notre peuple le Temps a vu le jour (K, 182-183).

Le tête-à-tête narratif avec le cadavre de l'ancien président semble être le prétexte au récit du colonel qui revient sur les événements qui ont jalonné l'histoire politique de ce pays (K, 244). Participent de cette structuration du récit les lettres

laissées par le président déchu, lettres qui étaient pour la plupart destinées à Mumbi Awele, la maîtresse du président, mère de Kaveena, la petite fille tuée dans un meurtre rituel dont personne n'accepte la responsabilité. C'est de cette posture énonciative privilégiée que le narrateur livre son récit qui lie le destin de l'ancien président aux événements charnières qui ont marqué la vie de cette ancienne colonie de la France. Le récit devient alors le témoignage d'un narrateur qui s'inscrit dans une posture pédagogique et qui pense qu'il est nécessaire pour les vivants et pour la postérité que cette histoire soit racontée (K, 13). Dès lors, la découverte du corps de N'Zo Nikiema et les nombreuses informations recueillies sur place deviennent le prétexte du récit qui, par moments, laisse parler Nikiema pour donner son avis sur certains événements passés ou apporter un éclaircissement. Ce qui frappe le lecteur, c'est le cadre énonciatif dans lequel se déroule le récit, caractérisé par un contexte de putréfaction avancée du corps du Président Nikiema, cadre marqué par cette atmosphère où le scatologique se mêle à l'eschatologique, comme pour montrer que ce contexte d'énonciation a rapport avec le contexte général délétère de l'univers politique et des événements qui jalonnent le récit de Kroma. En plongeant le lecteur dans les dédales du pouvoir politique, le narrateur dévoile le parcours politique de deux hommes, deux anciens amis devenus ennemis jurés – N'Zo Nikiema et Pierre Castenada – qui ont plongé ce pays dans la guerre civile. Au fur et à mesure qu'on avance dans le récit, le lecteur se rend compte que Pierre Castenada, ce Français qui dirige la Cogemin – la plus grande société industrielle de ce pays – est en effet la

personne qui détient les rênes du pouvoir et que son ami le président N'Zo Nikiema n'était que le fantoche qui exécutait les décisions de son ami français.

Dans *Le temps de Tamango*, le récit raconte les soubresauts sociopolitiques d'un régime politique postcolonial secoué par une grève générale des syndicats et des étudiants. Le récit a pour cadre historique les événements qui se sont passés dans une République d'Afrique noire au lendemain des Indépendances, vers les années 60-70 (LTT, 40). C'est dans ce décor de politique-fiction que se déroule le récit. Les mouvements syndicaux et estudiantins ont déclenché une grève violente pour s'insurger contre l'apathie et le manque de leadership du gouvernement en place. Avec un siècle de décalage temporel, le récit raconte les péripéties de la révolte et la grève des étudiants et des syndicalistes de ce pays africain. Une part de l'échec de ces soulèvements est imputée à une répression sanglante du gouvernement en place mais aussi au manque d'organisation et de direction des grévistes. Le narrateur nous apprend au cours du récit que, malgré l'échec de ces soulèvements populaires, la révolution a eu lieu vers 2015 et que depuis lors le régime socialiste qui a fait tomber l'ancien régime est toujours en place au moment de l'énonciation du récit. Cependant, avant la révolution, le pays était confronté à une élite indifférente et répressive dirigée par un président-poète secondé par un général français comme conseiller militaire qui n'étaient que les valets de la France dans ce pays. À travers ce président, qui fait penser à l'ancien président Senghor, se dessine une critique virulente et sarcastique du discours de la négritude.

4.2.1. La France et ses valets

Les évènements qui sont décrits dans les deux récits se déroulent, dans *Le temps de Tamango*, après les indépendances (LTT, 40) et dans *Kaveena*, les faits relatés sont à cheval entre la période coloniale et les indépendances. Ces indépendances auraient dû mettre fin à l'assujettissement colonial et de l'exploitation économique des colonies pour que ces nouveaux pays puissent sereinement prendre progressivement leur destin en main. Dans *Le temps de Tamango* comme dans *Kaveena*, le lecteur a cette impression que cette indépendance tant réclamée et fêtée n'est pas achevée et qu'en lieu et place, il existe des réseaux d'influence et d'exploitation de ces colonies dont les rênes sont tirées par l'ancien colonisateur. Cette impression de continuité de la domination coloniale et néocoloniale (LTT, 89) se perçoit dans cette relation qui lie la France avec les anciennes colonies, relations souvent incarnées par des gouvernants fantoches mis en place par la France. Cette situation postcoloniale représentée par la fiction montre que cette conjoncture qui perdure a des responsabilités partagées entre la France et les gouvernements fantoches pour préserver ses intérêts économiques et stratégiques.

La gestion politique de ce président et les discours qui structurent sa politique traduisent ses préoccupations et ses d'intérêts. Il pense que ses ministres sont tous médiocres et opportunistes et il règne par l'arrogance et la condescendance. La relation méprisante qu'il entretient avec son conseil ministériel nous est révélée dans ce monologue intérieur pendant une réunion de ce dernier:

Mais j'ai besoin d'eux, de leur médiocrité. Ce sont mes otages et je suis le leur» [...] «Sans âme. Ils sont vraiment sans âme. Ils me laisseraient faire n'importe quoi pour conserver leurs privilèges. Et pourtant toutes les sales rumeurs qui circulent sur moi dans ce pays, ça vient d'abord d'eux (LTT, 15).

Par ailleurs, l'un des aspects les plus visibles dans la représentation de l'univers postcolonial dans les deux récits demeure la mise en relief des figures proéminentes de deux personnages, le Général François Navarro et Pierre Castenada, tous deux représentants de la France dans les colonies respectives, et conseillers des présidents respectifs. Une séquence importante des récits leur est consacrée. Dans *Le temps de Tamango*, la représentation de ces relations floues de la France et de ses anciennes colonies est personnalisée par la figure de Navarro. Il est présenté sous le jour d'un sergent français limité intellectuellement, antipathique, condescendant et raciste, dont l'affectation dans ce pays est dictée par la volonté de préservation des intérêts français dans cette ancienne colonie. Affecté pour «assurer le commandement en Afrique Noire» (LTT, 118), ses supérieurs le présentent comme un homme qui n'est pas très intelligent:

François Navarro était l'homme qui convenait à la situation: une poigne impitoyable, assez beau fleuron de la race blanche, pas trop malin et tout à fait antipathique. Le Ministre de la Guerre l'avait convoqué à l'État-major pour lui signifier qu'il pourrait se hisser au grade de Général dès qu'il aurait posé un pied sur le sol africain (LTT, 21).

Cette affectation lui donne le sentiment d'avoir de nouvelles responsabilités d'autant qu'elle permet à Navarro de «terroriser des nègres dociles et quelques petits soldats de plomb aux bas-ventres ravagés par les chaleurs tropicales» (LTT, 22). Comme beaucoup de ses compatriotes français, François Navarro se sent porteur de cette charge de l'homme blanc envers les bons sauvages africains (LTT, 118) et il a été choisi pour apporter les bienfaits de la civilisation à ces peuplades lointaines : « De braves gars, au fond, malgré ce que disent les racistes; des soldats intrépides, ça ils

l'ont quand même prouvé; un peu sauvage, certes, mais grâce aux progrès de la médecine, ce n'est pas une maladie incurable, ça se guérit même facilement» (LTT, 22). Le conseiller militaire de l'état, dont on dit qu'il a falsifié ses papiers pour se hisser au rang de Général (LTT, 42), est le fer de lance de la répression dont sont victimes les grévistes. Il est dit être « l'homme le plus craint de tous les hauts responsables politiques du pays» (LTT, 20). Le parcours figuratif de son personnage renforce cette impression d'inachevé de l'indépendance d'autant plus qu'il est conseiller militaire du président et conseiller de l'ambassadeur de la France dans ce pays. C'est lui qui fait tuer Kaba Diané, un des protagonistes du récit et meneur de la grève. Son rôle dans l'échec de la grève et la répression sanguinaire vont pousser les gens du mouvement révolutionnaire M.A.R.S à l'assassiner. Il meurt dans des circonstances mystérieuses (LTT, 44).

L'attitude paternaliste et néocoloniale de Navarro est répercutée par son compatriote français Gilbert Mazerand, directeur de cabinet du ministre du plan dont l'arrogance n'a d'égal que son dédain pour les noirs avec lesquels il travaille, et en particulier son ministre du plan dont il pense être le supérieur; ce qui lui donne le droit de lui assener une gifle en pleine réunion (LTT, 75). L'un des narrateurs, conseiller de ce même ministre, nous décrit ce Directeur de cabinet Gilbert Mazerand:

Pour un Directeur, Monsieur Mazerand en est un, franchement. Il dirige tout le Ministère et ne cesse d'hurler des ordres. Justement le genre de blanc qui était né pour être nègre, encore une preuve que la couleur ne joue aucun rôle, pauvre Monsieur Mazerand, un blanc qui avait raté sa race, antipathique, mal élevé, jamais le moindre petit bonjour ou le moindre sourire, aucune distinction et en plus un grand bluffeur [...](LTT, 74).

C'est ce même narrateur, lui aussi conseiller du ministre, qui critique violemment les grévistes (LTT, 70) et les qualifient de «gamins irresponsables» pour avoir fait la grève et réclamé une égalité sociale. Ce conseiller technique, qui pense travailler pour lui et pas pour l'état (LTT, 70-71), symbole manifeste du parvenu, traduit le type de dirigeants qui se servent pour s'enrichir au lieu de servir la population.

Ces mêmes schémas figuratifs et thématiques structurent *Kaveena*. Le récit commence au moment où la guerre civile touche à sa fin, guerre qui opposait les loyalistes de l'ex-président et les «petits gars» de Pierre Castenada, ancien homme de main du président, conseiller et représentant de la France dans ce pays. Le récit tourne autour des relations troubles entre les deux protagonistes, relations qui ont commencé avant les indépendances de ce pays. Castenada, un mercenaire français, décrit comme «un colon attardé, raciste et paternaliste» (K, 63), avait construit une gigantesque entreprise dans ce pays, aidé en cela par le père de Nikiema. Ce dernier, roi de Nimba, lui avait permis de fructifier ses affaires en lui donnant des terres pour sa compagnie dans le cadre d'un accord nommé le Protocole 212 de Nimba (K, 111-112). Malgré la protestation des habitants, l'affaire est conclue. Après les indépendances, N'Zo Nikiema, qui devient le premier président de ce pays, signe des accords qui entérinent la possession de ces terres par Castenada malgré les protestations de la population (K, 112).

Au fil du temps leurs relations se détériorent et atteignent leur point culminant avec le meurtre rituel de Kaveena, une petite fille victime de l'animosité politique entre les deux adversaires politiques. Nikiema, se rendant compte qu'il s'est laissé

berner, essaie de renationaliser ses terres, ce que Castenada refuse. Ces inimitiés vont mener à la guerre civile, qui va engendrer beaucoup de morts et la chute de Nikiema. Le portrait fait de Castenada est celui d'un colon arrogant et raciste, mû par des intérêts basement financiers. Le narrateur nous fait le portrait du mercenaire dès le début du récit:

Je crois que Castenada avait, comme tant d'administrateurs coloniaux avant lui, cette mentalité typique de l'occupant, conscient de représenter chez un peuple soumis une race et une nation supérieures. [...] À la fois patron d'une société minière – la Cogemin – et ministre d'État sans portefeuille, Pierre Castenada dirige en sous-main un pays supposé indépendant. C'est plutôt gênant, ça. On pense cependant, dans les chancelleries occidentales et à l'extérieur, qu'il empêche le déchainement d'une cruauté tribale aveugle et routinière chez les Nègres. En somme, il est un moindre mal. Ces gens seraient sidérés en découvrant le vrai Pierre Castenada, celui pour qui j'ai travaillé pendant des années...Ou font-ils seulement semblant de ne rien savoir? (K, 25)

La figure de Castenada traverse tout le texte et une place prépondérante lui est accordée dans l'énonciation globale. Cela est dû à l'importance qu'il occupe dans l'axe diégétique. Décrit par Nikiema comme «l'homme blanc qui a traversé les mers pour venir tuer tous les nègres de par ci», il incarne toute cette dimension néocoloniale dans le récit. On l'accuse d'avoir tué Kaveena et d'avoir déclenché cette guerre civile dans le pays. Ce que semble corroborer le narrateur:

L'affaire Kaveena est à l'origine de la première fracture sérieuse entre N'Zo Nikiema et Pierre Castenada. [...] Avec ce crime, la méfiance s'était installée pour de bon. Si on considère ce qui s'est passé par la suite, on peut soutenir que la mort de Kaveena nous a coûté une sanglante guerre civile. D'ailleurs lorsqu'elle a éclaté, aucun des deux amis n'a été pris au dépourvu: les troupes étaient pour ainsi dire en ordre de bataille depuis presque deux ans. Deux années au cours desquelles Pierre Castenada s'est senti bien seul. Chaque matin, les journaux lui rappelaient ses origines étrangères. Patron de la plus importante société minière du pays puis mentor de Nikiema, il était décrit comme un colon attardé, raciste et paternaliste (K, 63).

À la fin de la guerre civile, avec la destitution du président Nikiema, Castenada refuse de prendre le pouvoir mais décide de le confier à Mwanke, un autre président fantoche local qu'il peut manipuler comme il l'a fait avec Nikiema (K, 16-17), ce qui lui permet de continuer sa mainmise sur les ressources du pays. L'exploitation économique continue par président interposé au profit de Castenada dont la boulimie financière n'a d'égal que son mépris pour les Africains. Selon la presse du pays, le président n'est qu'un fantoche à la merci de Castenada: «dès que Castenada claquait les doigts, le président Nikiema venait aussitôt se tenir devant lui, le museau en l'air et la queue frétilante, comme un petit chien couchant» (K, 64). Selon le narrateur, Castenada a choisi lui-même ce président parmi tant d'autres:

Il ne tenait qu'à l'ancien patron de la Cogemin de prendre le pouvoir ou de s'asseoir, comme disent les vieux, au dessus de nos têtes. [...] J'ai vu le vainqueur de la guerre civile hésiter pendant des semaines entre plusieurs candidats à la succession de Nikiema. Finalement, le choix porté sur Mwanke ne me semble pas mauvais – d'un point de vue purement technique, s'entend. Je vois mal le nouveau président chercher à faire l'ombrage à Castenada. Mwanke n'aime pas les histoires et d'avoir partout sa photo officielle en tenue de général-président suffit largement à son bonheur. Il faut dire aussi qu'à l'exception de la courte période où il s'est improvisé commandant d'une fantomatique armée de libération nationale, Mwanke a été toute sa vie durant au service de Pierre Castenada. Il a même été son gardien de nuit avant d'assurer, avec dévouement mais non sans peine, son secrétariat particulier. C'est commode, ma foi, un pantin habitué aux longues veillées nocturnes. Pendant que le président Mwanke ronfle comme un imbécile dans la journée, Castenada tient le pays (K, 66).

Ce sont ces mêmes règles qui ont présidé au choix de Nikiema comme président après les indépendances qui devaient consacrer la souveraineté de ce pays. Au moment des revendications indépendantistes, Castenada demande à Nikiema de créer un parti politique. Ce que fait Nikiema aidé par Castenada pour la prise du

pouvoir. L'ex-président en rend compte dans les lettres écrites à sa maitresse Mumbi

Awele:

Revenu d'un de ses voyages chez lui, Pierre Castenada a paru très heureux de m'annoncer de bonnes nouvelles. Il n'est pas donné à tout le monde de revenir de voyage et de dire à un copain, presque sur le ton de la farce, mon brave gars l'heure de l'indépendance a sonné pour ton pays et chuuut... Ne le dis à personne, hum, hum... Demi-mots, clins d'œil appuyés, bribes de confidences. Il y en avait assez pour que je sache ce qu'il me restait à faire. Le colonialisme avait décidé de se laisser mourir. J'ai donc créé un parti furieusement anticolonialiste. Ce bon vieux Pierre Castenada ne m'a pas ménagé son soutien. Tout s'est plutôt bien passé. Nous étions nombreux à le vouloir, ce poste de Guide Éclairé de la nation, et Pierre et ses amis ont roulé pour moi. Aussi simple que ça. Seuls les crétins s'imaginent que ça se passe autrement. [...] On a essayé, sur la foi de mes discours il est vrai parfois incendiaires, de me faire passer pour un anti-Blanc. Mais ce pays, c'est avant tout la Cogemin. [...] Et après quelques petites bagarres sanglantes contre les maquisards communistes, je suis devenu président de la République (K, 68-69).

L'ex-président continue son explication à sa maîtresse:

Peut-être es-tu très jeune pour savoir comment cela s'est passé dans tous les pays anciennement occupés pas la France. Je ne dirai pas qu'on le cache à votre génération mais personne ne vous en parle, ce qui revient au même. Une honte. Il y a eu une cérémonie le 14 juillet 1959 sur la place de la Concorde. [...] Le général de Gaulle a serré la main de chacun de nous, il a donné à chacun de nous son petit drapeau en lui disant à peu près ceci: «Mon brave, je te rends ton pays en bon état, prends en bien soin, au revoir et à bientôt. » Des salamalecs grognés un peu distraitement pour en finir avec des siècles de cruauté? Nous n'étions pas stupides au point de prendre au sérieux, dans le fond de nos cœurs, une telle imposture. [...] Chacun sait comment ces choses là se passent. On vous ouvre la porte, on vous visse le cul sur un moelleux fauteuil de président nègre et on la referme aussitôt derrière vous, la porte. Vous êtes un fantoche, clairement. [...] À l'époque on faisait moins attention aux formes: Castenada était à la fois mon conseiller et celui de l'ambassadeur de France, qui d'ailleurs le redoutait (K, 69-70).

Traité de «suppôt de Jacques Foccart», l'ex-président ne s'en émeut pas et pense que son attitude est absolument normale. Cette gestion politique de la France par marionnette interposée a son lot de morts et d'assassinats ciblés dont une grande

responsabilité lui est imputée. S'occupant des basses besognes de la République, Castenada règne sans partage, élimine les opposants et les récalcitrants. Selon le narrateur, ces assassinats sont bien planifiés et exécutés avec minutie pour se débarrasser de ces fauteurs de trouble (K, 75). C'est dans ce contexte d'assassinats et d'élimination physique que certains leaders de l'opposition tels qu'Abel Murigande, alias le commandant Nestor, et Prieto de Souza sont assassinés par Castenada et Nikiema (K, 77-79).

Les agitations politiques de Castenada ne se limitent pas seulement au choix du président, à l'administration et à l'exercice du pouvoir. Son règne, pour ainsi dire, se fait sur l'exploitation économique exercée dans le pays. Il gère la plus importante société industrielle du pays (K, 110), dont les terres sont offertes gratuitement par le père de Nikiema, roi de Nimba. Le narrateur nous relate la gravité du geste de Nikiema qui reconduit le protocole offrant le pays à Castenada. La désapprobation générale de la population n'y fait rien:

Le Président Nikiema venait de céder, le plus légalement du monde, toute la zone minière du pays à la Cogemin. Celle-ci obtenait le droit de faire la police et d'importer ou d'exporter ce que bon lui semblait sur des dizaines de milliers de kilomètres carrés. Pierre Castenada fit même construire un petit aéroport. Il fut vite impossible de se le cacher: la Cogemin était devenue un État dans un État (K, 112).

Malgré les protestations des populations et les attaques des opposants, cela ne change en rien cette décision royale et présidentielle d'octroyer une partie du pays à Castenada, ce qui renforce son emprise sur la vie politique. Conscient de sa force, il s'engage dans l'arène politique et devient le second dans un gouvernement bicéphale

qu'il n'a jamais cru capable de quelque chose. Il ne croit pas que les Africains puissent se prendre en main sans l'aide des occidentaux:

«Il ne lui était jamais venu à l'idée que nous pourrions un jour prendre en main notre destinée. Il croyait être en train de nous apprendre à marcher: les meilleurs d'entre nous pourraient devenir, au bout de quelques siècles de patience, des citoyens français à part entière» (K, 147-148).

L'attitude condescendante de Castenada se manifeste tout au long du récit par une critique souvent raciste envers les faits et gestes de Nikiema mais aussi de tout ce qui touche les habitants de ce pays postcolonial (K, 170- 171).

Leurs relations complexes et bizarres atteignent le seuil du grotesque quand le père de Nikiema, roi de Nimba, décide que la dévolution du pouvoir du roi se fera dans un contexte bicéphale. À la mort du roi, Nikiema et Castenada sont sacrés tous les deux rois du royaume de Nimba (K, 178). Cette intronisation bicéphale insolite, commentée par la presse internationale, fait un tollé mondial (K, 183) et la risée des occidentaux qui pensent que Castenada est un «héros de [son] temps» faisant le choix, complètement fou mais plein de sagesse, de «quitter [la] civilisation pour retrouver les douces ardeurs du monde primitif» (K, 184).

Ces amitiés politiques se font par ailleurs sur une volonté d'humiliation perpétuelle de Castenada sur Nikiema. Même dans les moments les plus difficiles, pendant leurs négociations pour sauver le pays de la guerre civile, Castenada donne un ultimatum à Nikiema pour quitter le pays. Une situation cocasse où l'étranger demande au président d'une république de quitter son pays montre la toute puissance de Castenada: «Casse-toi et on n'en parle plus, reprit Castenada qui commençait à être sérieusement excédé. Si tu te voyais! Tu es au bout du rouleau. Tu as une

chance, prends-la. Je ne t'en donnerai pas une deuxième» (K, 219). Même si Nikiema répond que ce pays lui appartient et que Castenada restera toujours un étranger (K, 220), cela ne l'empêche pas de le laisser gouverner le pays pendant longtemps. Ce que Castenada ne manque pas de lui rappeler:

- Je vais te rappeler ceci : ce pays est le tien mais ça fait longtemps que j'en suis le maître. Il ne tient qu'à moi d'en être le président. Je n'ai jamais changé de nationalité. Je suis Français. Français de France, tu m'entends? Mais ici tout le monde s'en fout. Il y aura peut-être quelques grincements de dents mais, crois-moi, on va vite oublier. Vos philosophes diront: c'est la globalisation, voyez-vous, n'importe qui peut-être président de n'importe quel pays, une fois de plus notre grande nation donne une leçon de tolérance au reste de l'humanité et qu'on ne nous dise pas que cet homme est un Blanc, attention, pas de racisme, c'est écrit à l'entrée du Village planétaire (K, 221-222).

Il continue cette diatribe qui se mue en un discours aux allures racistes:

Ces gens sont tous mes petits chiens, Niko, ils mangent dans ma main depuis toujours. Hortense Dupaquier [sa femme] était hier la Reine-Mère de Nimba, elle deviendrait la Première Dame. Tout le monde lui cirerait les pompes. Parle-moi d'un peuple fier, mon cher Niko! On vous chasse de tous les pays de la terre, sur tous les océans on vous jette par dizaines dans la gueule des requins, eh bien, vous n'êtes même pas fichus de dire : on est au moins maîtres chez nous! Tous ces gaillards, refoulés avec mépris de toutes les frontières du monde, insultés, traités de criquets noirs au Maroc, de sales nègres en Espagne, eh bien, de retour à Maren ils n'hésiteront pas à s'agenouiller devant une Blanche et à lui baiser les pieds! [...] Laisse-moi te dire autre chose, mon cher N'Zo Nikiema. Il y a quelques, ton père a fait de moi le roi de Nimba. Je n'en avais rien à cirer mais ça arrangeait bien ma compagnie. Alors j'ai joué le jeu. À fond. Ci-devant Pierre 1^{er} de Nimba, grand réformateur devant l'Éternel! (K, 222)

Cette critique acerbe continue sur un ton beaucoup plus politique où toutes les tares de l'Afrique et la folie des présidents africains sont mises à nu par le discours paternaliste mais souvent réaliste de Castenada. S'adressant toujours à Nikiema, il lui assène cette vérité:

Depuis toujours, vous qui êtes au sommet dans les pays africains, vous nous bradez vos frères, comme de la vieille ferraille. C'est aussi simple que cela. Et si j'ai bien compris, vous nous bradez vos frères par pur sens de l'hospitalité. L'étranger ne doit manquer de rien, en somme. Un mensonge de plus. Toi, par exemple, tu t'es persuadé que nous étions des amis et tu t'es mis à mon service. Je ne sais pas pourquoi mais tu as toujours fait tout ce que j'ai voulu. Cela n'a aucun sens. Nous pouvons être des amis, d'accord. Mais à ce point? Moi je n'ai jamais perdu de vue les intérêts de mon pays ou de ma compagnie (K, 224).

Cet affrontement entre les deux amis finira par la destitution de Nikiema et sa mort dans son refuge où sera également tué Castenada. Cette gestion bicéphale du royaume et de la république s'est faite, par ailleurs, par une violence politique meurtrière sur fond de dictature que les deux protagonistes à la tête de l'état ont utilisée pour exercer le pouvoir. Cette dictature s'est exercée sur toutes les personnes qui sont potentiellement des obstacles à leur volonté de puissance.

4.2.2. L'Afrique des dictateurs

La représentation d'une dictature africaine dans *Kaveena* s'est très probablement inspirée de l'histoire de l'Afrique contemporaine caractérisée par des dictatures violentes qui ont sévi dans beaucoup de pays. Caractérisée par des abus de pouvoirs, une violence arbitraire et meurtrière, cette tyrannie se déploie, dans *Kaveena*, par l'accaparement du pouvoir et son exercice barbare par deux individus – Nikiema et Castenada – qui, pour garder le pouvoir, exercent un droit de vie et de mort sur toute la population. Leur exercice du pouvoir se fait dans la violence destructrice la plus totale comme faisant partie intégrante de la gestion politique. Selon le narrateur, ce désir de destruction s'est mué en désir d'autodestruction: «Plus ses messieurs veulent être puissants, plus ils ont secrètement envie de se détruire.

C'est un couple infernal: volonté de puissance et désir d'autodestruction» (K, 18).

La personnalisation et la confiscation du pouvoir passe par la répression systématique des opposants (K, 77-79).

Le gouvernement de Nikiema, en régentant toute la vie politique, crée une atmosphère où toute forme de dissidence est réprimée dans le sang. Cette violence, selon Mbembe, est inhérente à l'exercice du pouvoir en postcolonie: «C'est la violence que le commandement peut déployer lorsqu'il s'agit de préserver [...] l'appareil officiel de sens tout court (ou ses apparences) ou lorsqu'il s'agit de faire respecter la routine et la superstition: conditions essentielles pour "enchanter" la plèbe et pour maintenir, en l'état, ce grand "univers de l'adoration de lui-même" (Mbembe, 2000: 154).

Les manifestations ostentatoires de cette violence du régime de Nikiema épousent des contours de meurtres rituels tel le cas de la petite Kaveena, une fillette de six ans, tuée sans raison apparente par Castenada:

[...] Les images de l'assassinat de la petite Kaveena pourraient causer de graves dégâts politiques. Les gens ont beau être cyniques, ils ne pourront pas supporter le film de ce meurtre rituel. Une fillette de six ans. J'ai vu la vidéo dans le temps. L'homme qui détient aujourd'hui la réalité du pouvoir, le ministre d'État Pierre Castenada, y apparaît à chaque séquence. À un moment donné, il a une tache de sang – le sang de la petite Kaveena – sur les lèvres et il l'essuie du bout des doigts en riant malicieusement (K, 17-18).

Elles peuvent aussi se décliner dans un cadre moins rituel où les liquidations physiques construisent les modalités qui opèrent la dynamique de l'exercice du pouvoir (K, 62). La plupart de ces assassinats sont confiés au narrateur qui était l'homme de main du président. Quand il s'agit d'éliminer les personnes impliquées

dans le meurtre de Kaveena pour des raisons de «sécurité», Kroma est désigné pour cette basse besogne :

J'ai été chargé de retrouver le bonhomme et de le liquider. Ça a été vite fait. Quand au prisonnier un peu trop bavard, nous l'avons incité à s'évader. On lui a fait croire que c'était un ordre du commanditaire. Il a foncé vers le centre de Maren au volant d'une voiture volée devant la prison. [...] Nos tireurs d'élite, lancés à sa poursuite, l'ont alors abattu. C'était en plein jour, à une heure de pointe: personne ne pouvait nous soupçonner d'avoir monté le coup. Du travail propre (K, 63).

Par ailleurs, cette répression dans le sang réservée aux opposants, demeure une donnée constante dans l'exercice du pouvoir. Pour Nikiema cet exercice est intrinsèquement lié au meurtre dans ses modalités de survie et de dissuasion. Dans une lettre adressée à la mère de Kaveena, sa maîtresse, il affirme: «Oui, j'ai du sang sur les mains. Et après? Les gens liquidés ne me tourmentent pas. À vrai dire, je ne m'en souviens même plus. C'était presque un jeu: il fallait gagner ou perdre [...] moi, j'ai fait ce que j'ai pu pour rester en vie » (K, 68). Cette confession est reprise dans un autre passage d'une autre lettre adressée à sa maîtresse où l'ex-président se compare aux dictateurs les plus féroces du monde:

Ce fut une période sanglante de mon règne. Pierre Castenada fit tant et si bien que je vis partout des comploteurs. Drôle de cercle vicieux. Il me fallait tuer sans cesse. Pas par méchanceté ou par je ne sais quel goût pervers du sang. Ça n'existe nulle part, des gens comme ça. Ou alors sur dix millions d'individus, il y en a trois ou quatre, pas plus. Et ce sont des malades. Idi Amin Dada, Hitler. Vileda. Celui-là, il fourrait des souris vivantes dans le vagin des jeunes étudiantes de gauche. Et à côté des deux Duvalier ou du camarade Pol Pot, j'étais presque un président au grand cœur. J'ai juste fait parfois ce qu'il fallait. J'ai liquidé tous ces types parce que je ne pouvais pas faire autrement, d'une certaine façon. Pour au moins deux raisons. Un, je ne pouvais pas les laisser en vie. C'était eux ou moi. Deux, ils me servaient à inquiéter les comploteurs potentiels à la solde de Pierre Castenada (K, 125-126).

Pierre Castenada, son *alter ego*, s'inscrit lui aussi dans cette démarche tyrannique qui pense que tous les problèmes politiques se règlent par la violence de la dictature. C'est comme si les deux protagonistes rivalisaient dans une concurrence macabre pour tuer le plus de personnes possibles (K, 70). Aussi, participent de cette figuration du personnage de dictateur les confessions macabres de Nikiema qui relatent la manière dont ils ont fait disparaître leurs ennemis dans des conditions mystérieuses et inhumaines. C'est le cas du commandant Nestor, «symbole de l'esprit de résistance de ce peuple», qui a essayé de tenir tête «à un régime totalement à la botte des services spéciaux d'un pays étranger, messieurs Foccart et co», il a été tué par Castenada. Même si Nikiema a refusé de faire partie de cette tuerie, en proie à des sentiments fraternels envers son ancien ami d'enfance, les Français en ont décidé autrement (K, 77). La série de meurtres et d'assassinats ciblés qui jalonnent l'exercice du pouvoir chez Nikiema et Castenada trouve son point culminant dans la mort de Nikiema, dans son refuge souterrain, et la mort atroce de Castenada, tué dans des circonstances aussi atroces par Mumbi Awele, la mère de Kaveena, pour venger le meurtre de sa fille. La mort des deux protagonistes clôt un chapitre, celui d'une dictature féroce à visage postcolonial; de l'exercice tyrannique du pouvoir qui s'inscrit dans un propos polémique, celui d'une critique des agissements postcoloniaux des dirigeants africains toujours sous le joug de l'impérialisme français. Cette écriture, dans ses modalités de relecture critique des récits hégémoniques, trouve un écho dans l'inscription et le traitement esthétique qui

est fait de *Tamango* (1829) dans *Le temps de Tamango* mais aussi dans la relecture critique de l'idéologie de la négritude senghorienne.

4.3. Enjeux mémoriels et idéologiques

L'un des enjeux de l'écriture, dans *Le temps de Tamango* et *Kaveena*, est la revisitation et la problématisation conjointe des discours qui ont marqué le champ politique et littéraire africain en général et particulièrement l'idéologie de la négritude. En s'inscrivant dans une dynamique de relecture de cette idéologie, l'écriture met à nu les failles et les apories du discours de la négritude perçu comme une idéologie essentialiste au contenu problématique.

4.3.1. Relecture critique de l'idéologie de la négritude

Une des constantes de l'écriture dans les deux romans est la revisitation critique du discours de la négritude en général, et celle de Senghor en particulier. Cette notion de négritude, que Senghor a définie comme «l'ensemble des valeurs du monde noir», a prêté le flanc à beaucoup de critiques dues à son usage excessif et les différentes assertions que Senghor a élaborées autour de la notion. Cette critique n'est pas nouvelle; plusieurs penseurs et littéraires africains ont pris une part active dans ce débat sur la négritude de Senghor, qui a souvent porté le flanc aux critiques. L'une des critiques qui reviennent souvent demeure l'idéalisation d'une âme noire mythique complètement coupée de la réalité. Le caractère pompeux et polémique de son discours est aussi souvent critiqué, mais également son incapacité à articuler son discours en rapport avec les nécessités de développement économique des peuples noirs. Dans *Kaveena*, sur fond d'un discours politique qui met à nu l'attitude des

dirigeants africains, se cache une démarche insidieuse qui revisite les fondements et les manifestations de l'idéologie raciale de la négritude en faisant de la promotion des valeurs du monde noir son cheval de bataille. Le personnage de Castenada en fait une critique virulente dans sa diatribe contre Nikiema. Au moment de la grève, dans *Le temps de Tamango*, le pays est dirigé par un président pédant dont la gestion politique est arrimée à l'affirmation d'une improbable identité culturelle. La déconstruction de la négritude passe par l'allégorie du président-poète, qui ressasse perpétuellement ses discours sur l'âme noire, souvent sur fond d'une contradiction apparente qui met le noir dépendant de l'Occident (LTT, 19). Un autre trait de la négritude qui se manifeste dans la critique de *Tamango*, est le fait de désertier les contradictions présentes pour se réfugier dans un passé mythique et glorieux susceptible, selon le président-poète, de régler les problèmes du présent.

Élaborée vers les années trente, la négritude qui se veut, au début, une arme destinée à la réhabilitation de l'homme noir, par l'affirmation et l'illustration des valeurs culturelles du monde noir, élabore aussi un discours construit dans une logique essentialiste s'articulant dans une unilatéralité raciale contre laquelle se sont insurgés beaucoup d'auteurs, parmi lesquels Stanislas Adotevi (1972), Marcien Towa (1971), V.Y. Mudimbe (1988). Définie par Kane, comme «une nouvelle doctrine qui visait à l'origine, l'affirmation et la réhabilitation de l'identité culturelle noire» (Kane, 1982 : 52), elle devient, selon Stanislas Adotevi, l'un des premiers détracteurs de la négritude, un discours de diversion qui s'écarte de l'essentiel et procède d'un essentialisme inopérant :

«Le nègre qui prend conscience de sa race est un bon nègre, mais s'il perd la mémoire de notre chute, s'il s'oublie, s'il s'évanouit dans une extase mystique, s'il voit nègre quand il faut voir juste, il se perd, il perd le nègre en perdant la vue» (Adotevi, 1972 :102).

On a dit et redit, avec la complicité des nostalgiques du soir, que la négritude est autre chose que ce qu'elle est. On a dit qu'elle est un chant pur, un rythme, un élan. Pas un acte, mais un dogme silencieux. Souvenir dans la connivence nocturne, la négritude est l'offrande lyrique du poète à sa propre obscurité désespérément au passé (Adotevi, 1972: 15).

Marcien Towa, dans son essai sur la négritude de Senghor (1971) a abondé dans le même sens. Il critique la négritude senghorienne perçue comme un asservissement plutôt qu'une dynamique de libération du peuple noir. Pour Marcien Towa, la posture idéologique de la négritude s'inscrit dans une démarche de servitude. En énonçant l'émotivité nègre par rapport à l'«hellénité» de la raison occidentale, Senghor met le noir dans une dynamique de dépendance par rapport au blanc; la négritude devient ainsi une servitude pour le noir. D'autres critiques ont perçu dans cette idéologie un «narcissisme infécond». Adoptant une posture polémique dans le combat pour les indépendances, elle devient un mouvement caduc après ces mêmes indépendances et prête le flanc à diverses critiques dans les années soixante-dix. Certains critiques y voient une idéologie essentialiste qui reproduit l'idéologie raciste de la colonisation. Au cartésianisme occidental, Senghor oppose l'émotivité, le rythme et la danse comme caractéristiques ontologiques du nègre. Frantz Fanon y voit un «manichéisme délirant» (Fanon, 1952 : 148) qui reprend le schéma de l'idéologie coloniale. Toutes ces critiques de l'idéologie raciale de la négritude se trouvent énoncées dans *Le temps de Tamango et Kaveena*.

Dans le premier, il est question d'un président dont le nom n'est jamais donné, qui dirige ce pays par la répression et les discours creux. Le président de cette république dont la frivolité le dispute à l'indifférence, est «assez puissant au point de se laisser aller à la contemplation esthétique ou à quelque fantaisie solitaire quand l'heure était grave» (LTT, 16). Détaché des problèmes sociaux de ses contemporains, sa préoccupation constante demeure ses envolées lyriques et ses valeurs négro-africaines souvent aux antipodes des problèmes présents et pressants de ses concitoyens. À travers cette figure du président-poète, qui ressemble à s'y méprendre à l'ancien président sénégalais Léopold Sédar Senghor, l'un des fondateurs de la négritude, se dessine un discours virulent, porté par l'un des narrateurs, sur cette idéologie aux relents essentialistes, et dont l'efficacité politique est mise en doute par le discours du roman. Déjà, dans la préface du roman, *Mongo Béti*, sans le nommer, nous donne des indices référentiels sur ce personnage :

Ce président cuistre, habile à parer le délire de sa mégalomanie de frauduleux aphorismes empruntés à une culture dont il ne fait l'étalage mondain que pour mieux la renier dans les faits, est-ce encore une clef, puisque chacun le reconnaît sans peine, tant il est vrai que chez nous la réalité dépasse la fiction? (LTT, 7)

Face aux menaces du peuple et devant le conseil des ministres qui attend des solutions, en réponse à la crise sociopolitique qui secoue le pays, il enflamme ses ministres par des envolées lyriques qu'il a trouvées comme solution face à l'urgence du moment :

Un petit pays confronté à d'innombrables difficultés. J'ai juré il y a longtemps, aux temps lyriques, de renoncer à toute passion pour la passion de ce peuple. Or voilà qu'à l'assaut d'un ciel précoce s'affolent soudain les herbes de la savane. Moi je suis l'arpenteur patient, le lent géomètre et je ne laisserai point

leur pelletées de violence salir la face claire de l'azur. Savane atteinte de délire, je t'enseignerai la mesure et les délices du Royaume conquis au fil des jours par le labeur méthodique! Voilà, Messieurs! Contre les ardeurs malsaines et puérides, contre les excroissances corrompues des divers impérialismes qui altèrent notre spécificité, j'ai choisi, et il n'est mission plus haute, une herbe géométrique poussant pied à pied, de pied égal et de même hauteur, une savane limpide et précise, exactement adéquate à l'aune spécifique des valeurs négro-africaines (LTT, 17).

Pensant sa négritude comme une panacée régulatrice des problèmes politiques, ce président, féru de valeurs négro-africaines (LTT, 17), pense que ses idées et théories sur les valeurs du «Royaume» peuvent venir à bout de la crise sociale que vit le pays. Il se donne en spectacle dans un lyrisme délirant auquel les ministres semblent ne rien comprendre (LTT, 16), se targue de ses relations avec les pays alliés (LTT, 19), garants de l'ordre (néo-) colonial qui n'attendent que son appel pour appliquer «les promesses d'assistance militaire» qui sortiront le pays de cette crise. Dans son discours devant ses ministres, le Président fait part de son attachement aux valeurs anciennes du royaume (LTT, 16), comme des valeurs antithétiques aux valeurs modernes et qui parviendront à régler ses problèmes politiques: «Écoutez, Messieurs, écoutez, j'entends doux à mes oreilles mais âpre et grave le chant réconcilié de mon peuple! Oui peuple! Je sais le mouvement qui va cueillir au cœur de l'Ancêtre les semences fécondes de l'avenir! » (LTT, 20)

Même si le président n'occupe pas une partie importante dans l'économie de la narration, il n'en demeure pas moins vrai que la caricature qui est faite de lui pointe du doigt l'ancien président du Sénégal. L'importance de la dérision du président-poète se perçoit dès le début du récit qui s'ouvre avec les élucubrations du personnage. Le narrateur le place dans une lignée des rois déchus comme Louis XVI

et emportés par la révolution comme pour augurer du sort qui l'attend. Le président est caractérisé par l'inconsistance de son discours qui est souvent en décalage avec les vraies préoccupations du moment. Au milieu de la crise politique et devant son conseil de ministres, il affirme: «Nous sommes des Négro-Africains, Messieurs! » Une telle affirmation, sans lien apparent avec ce qui les réunit, traduit l'écart et le hiatus discursif entre les urgences et les gloses du président auxquelles personne – mêmes ses ministres – ne comprend rien:

«Au début chacun comptait sur son voisin pour avoir quelque chance d'y voir clair, à la sortie du Palais, pour répandre la bonne manne des paroles illuminées lors des meetings du parti. Mais il apparut bien vite que personne ne comprenait rien aux traits d'inspiration hermétique du Président» (LTT, 16).

Le «Royaume d'enfance» mythique, cher au Président, se voit revisité et parodié. Il devient, dans le texte, les «délices du Royaume» emblématique de la «spécificité» des «valeurs négro-africaines» qui permettent au président de traverser ses difficultés politiques. Les contradictions, qui émaillent le discours du Président sur la démocratie, sont mises à nu par l'injonction à son Ministre de l'Intérieur selon laquelle les manifestants ne doivent pas dépasser l'avenue Maginot. Le lecteur peut y voir la restriction des libertés individuelles, ce qui sape le discours du Président sur la démocratie. Par ailleurs, cette négritude-servitude se voit illustrée par les différents discours du président et des ministres qui ne pensent régler la crise politique que par l'assistance militaire des alliés (LTT, 19).

Cette revisitation critique de l'idéologie de la négritude se poursuit dans *Kaveena*. Même si ce discours n'occupe pas, dans l'économie de la narration, une

partie importante, il complète, par ailleurs, la critique entamée dans *Le temps de Tamango*. Dans le récit de *Kaveena*, le président Nikiema, contrairement au président-poète, ne s'inscrit pas dans un lyrisme inopérant, il se caractérise par une brutalité et une violence sans commune mesure. Moins raffiné que son homologue, ses contradictions se règlent par le meurtre. Il a de la peine à comprendre les tableaux artistiques, encore moins la poésie (K, 129). Son rapport à l'art est très conflictuel, et il récuse cette spécificité nègre prônée par son homologue dans *Le temps de Tamango*. Commentant un spectacle d'art dramatique qu'il a vu et qu'il raconte à sa maîtresse, il s'insurge contre cette spécificité nègre:

Tous ces soi-disant artistes avec des losanges, des triangles, des carrés et des cercles blancs sur tout le buste, dessinés, semble-t-il avec de la cendre... Et toutes ces choses si compliquées qu'ils avaient sur la tête, ces peaux de chats-tigres ou d'animaux que personne n'a vus par ici depuis longtemps! Il n'y a plus de chat-tigre chez nous, merde! Qui peut assurer que c'est bien cela la culture africaine authentique? Serais-tu prête à le jurer, toi? Personne n'en sait rien et ça, c'est plutôt tragique en fin de compte. Un vieux fou à la mémoire dévastée par l'alcool a pu inventer et faire valider au cours des siècles des fables saugrenues. Nous nous fions à lui, car nous ne savons même plus qui nous sommes (K, 136-137).

Cette critique de la négritude continue dans le discours du président qui déconstruit cette propension des Africains à la danse, qui finalement devient soporifique : « Si prompts à se trémousser au rythme du tam-tam et c'est comme cela qu'ils se font baiser sans s'en rendre compte. Chaque fois qu'ils comprennent, c'est un ou deux siècles plus tard » (K, 181). Cette critique de la spécificité nègre se poursuit au moment du sacre de Castenada comme roi nègre (K, 182-183), comparé au personnage de Rudyard Kipling, Mowgli, dans un contexte qui ressemble à l'univers des ténèbres de Conrad (K, 184) et des «douces ardeurs du monde primitif»

(K, 184). La déconstruction de cette idéologie, par le président, se transforme, au fil de la narration, par une levée de boucliers contre les artistes que le président qualifie de «hâbleurs complètement inoffensifs» (K, 196).

Cette déconstruction systématique de la négritude est aussi incarnée par le personnage Castenada. Dans ses envolées, il ne ménage pas le président, et, à travers lui, tous les défenseurs de cette spécificité nègre:

Vous avez un sérieux problème dans la tête, par ici! Est-ce que vous savez seulement dans quel monde impitoyable nous vivons tous? Je me suis toujours demandé : mais pourquoi donc sont-ils comme ça? Vous parlez tout le temps de Village planétaire mais vous êtes prêts à égorger les enfants des villages voisins sous les prétextes les plus farfelus. Et quand des inconnus viennent de loin, vous vous couchez à leurs pieds, vous chantez, vous dansez pour eux et je te joue du tam-tam et je te saute en l'air et je te hurle des hurlements endiablés, genre moi je suis nègre, je ne suis comme personne, le rythme ça me connaît, j'en ai plein dans le sang! Vous ne voyez pas qu'on n'en a rien à faire, de votre rythme? Pourquoi tes frères devraient-ils danser pour moi? (K, 224-225)

Ce discours est une critique directe de la spécificité nègre défendue par Senghor et de son assertion sur le nègre comme l'homme de la danse et du rythme. En réaction à ces contradictions senghoriennes, Castenada s'insurge contre ce discours dans une remise en question cinglante de l'attitude paradoxale des dirigeants africains envers leurs populations. Ils sont prêts à tuer en masse leurs peuples pour n'importe quel prétexte mais quand il s'agit de l'Occident ils sont inclinés à se coucher au pied des étrangers pour danser et chanter.

Cette diatribe violente sur le nègre, homme de la danse et du rythme, trouve un écho parallèle dans la critique de la négritude dans *Le temps de Tamango*; elle complète la déconstruction globale d'une idéologie, peut-être efficace une époque particulière, mais ravalée dans le passé d'un temps révolu. Cette déconstruction de la

mémoire coloniale à travers ce courant littéraire participe d'une reprise polémique des discours qui ont marqué le champ littéraire africain francophone. Est inscrit, dans cette revisitation critique des discours, le traitement intertextuel fait de la nouvelle de Mérimée (1829).

4.3.2. *Tamango* et sa reprise polémique

L'une des caractéristiques principales de l'écriture dans *Le temps de Tamango* est la reprise de *Tamango*, la nouvelle de Prosper Mérimée (1829), comme paradigme d'appréhension du discours romanesque. Une telle association relie le manque de leadership comme cause de la grève des syndicalistes et étudiants à l'immaturité de la figure de Tamango qui est la cause du chavirement du navire. Comme clé interprétative que le roman n'invalidé que vers la fin du récit, la thématique de *Tamango* demeure la toile de fond du texte de Diop. Dès le début, le lecteur peut penser que la configuration discursive invite à une lecture au prisme de la nouvelle de Mérimée. Mais ce semblant de convergence thématique est enfreint par l'inscription d'une posture déconstructiviste dans le discours du roman.

Le rapport évident qu'on peut voir dans la configuration paratextuelle, thématique et structurelle des deux œuvres est manifeste sur plusieurs niveaux. En énonçant Tamango dans le paratexte, l'auteur tente de créer une continuité thématique entre les deux textes qui sera plus flagrante dans la configuration narrative et diégétique du récit de Diop. D'abord comme une intertextualité primaire où la posture de l'écriture s'énonce dans cette dynamique de construction romanesque qui puise dans sa mémoire (Samoyault, 2005) pour se faire ou défaire le

cas échéant. Cette propension à se construire en référence à l'univers fictionnel de *Tamango* devient le prétexte d'une relecture critique qui en détourne le contenu. Malgré quelques recouplements, le roman travaille et défait le texte de Mérimée.

Malgré la présence de Tamango dans le paratexte, sa mention dans le texte occupe juste quelques pages dans l'économie du récit. D'abord comme nom de guerre du protagoniste principal N'Dongo Thiam, Tamango devient «un bon sujet de roman» que le narrateur lie au destin des grévistes. Il est question de Tamango au moment des manifestations où des étudiants et syndicalistes affrontent les policiers dans la rue quand la foule ne semble pas savoir où se diriger:

La foule avance derrière le vieux Mamba et ne semble pas savoir où aller. Tamango, l'esclave déchaîné, ne savait pas non plus quelle direction prendre. Après la révolte et la victoire il avait dû laisser le navire voguer au hasard. C'est cela qui l'a perdu. Il ne savait pas conduire un navire. Un bon sujet de roman (LTT, 31).

Le récit de la nouvelle de Mérimée débute à Nantes où le capitaine Ledoux amarre des bateaux pour son commerce d'esclaves. Son commerce l'amène sur les côtes ouest africaines où il s'approvisionne auprès des chefs noirs qui lui fournissent des hommes en échange de produits provenant de l'Occident. C'est dans ce contexte que le capitaine fait la connaissance de Tamango, un chef africain qui lui procure des esclaves contre de l'alcool et des produits provenant de la France. Après la transaction, ivre-mort, Tamango vend sa femme Aishe au capitaine Ledoux. En se rendant compte de sa forfaiture le lendemain, Tamango navigue et rejoint le bateau français pour récupérer sa femme. Il est capturé et réduit à l'esclavage. Il dirige une insurrection à bord et se débarrasse, avec les autres prisonniers, des membres de

l'équipage blanc mais ils se rendent compte très vite qu'ils ne savent pas diriger le bateau. Ils périssent tous sauf Tamango qui échouera en Jamaïque. Sa liberté lui sera rendue mais il mourra à cause de l'alcool et l'amertume.

Dans le texte de Diop, la condition globale de l'intrigue n'est pas reprise, il ne s'agit pas de vente d'esclaves. Au-delà de sa mention sur quelques pages du récit, l'histoire de Tamango est reprise dans les «Notes du Narrateur» de la troisième partie du roman avec beaucoup de condensations et de transformations événementielles qui subvertissent le texte de Mérimée. Le propos de Genette, selon lequel «le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) proximisante: l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour le rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public» (Genette, 2003: 431), s'applique au texte de Mérimée malgré le transfert minimal du texte de la nouvelle. Seul l'esprit du texte de *Tamango* est maintenu, l'échec de Tamango à sauver son équipe après la révolte contre le capitaine esclavagiste trouve un écho intertextuel dans l'échec de la grève des syndicalistes et étudiants; ceci devient le motif transversal qui lie les deux textes. Les dates sont changées et le système onomastique modifié. Aishe, la femme de Tamango, devient Léna, le capitaine Ledoux devient le capitaine Jean-Baptiste Delarose. Dans le récit de *Tamango* l'histoire se déroule au dix-neuvième siècle tandis que chez Diop le récit est campé dans un décor du vingtième siècle. Tamango, dans la nouvelle éponyme, finit sa vie en captivité en Jamaïque dans l'alcool et la déchéance, tandis que Tamango des «Notes du Narrateur» retourne chez lui après avoir vaincu le

capitaine Delarose et son équipage, abolit l'esclavage et devient un héros. L'hypotexte est très perméable malgré le détournement de sens. Au niveau paratextuel, le temps de Tamango serait un temps où toute action entamée échoue par manque de leadership et de préparation (Friedman, 1998 : 101). Le temps de Tamango devient le temps de l'échec ou l'échec d'un temps où l'immaturation et le manque d'expérience prévalent dans un contexte de crise.

4.3.2.1. Tamango, de l'esclave à la figure héroïque

La corrélation thématique du récit romanesque et la nouvelle destinée à assurer l'unité du roman trouve un contrepoint dans le traitement qui est fait de la nouvelle vers la fin du roman. L'écriture se décline sur une ré-énonciation foncièrement critique de la figure de Tamango comme un paradigme dynamique porteur d'un potentiel subversif. S'affichant comme un roman qui vise à montrer les travers d'un régime postcolonial, le récit se construit sur une ambiguïté fondamentale, sur une dialectique d'acceptation et de refus de son intertexte. En reprenant *Tamango* (1829) à différents niveaux de l'énonciation romanesque, l'écriture s'en détache et procède à sa déconstruction au profit d'une lecture qui revalorise la figure de Tamango comme un grand héros africain dont la révolution postcoloniale devrait s'inspirer. L'ambiguïté du narrateur envers la nouvelle est d'autant plus patente que Mérimée est considérée comme un romancier, quelqu'un qui raconte des histoires fictives (LTT, 135). Ce refus de donner crédit à la fiction est décliné dans cette apostrophe que le narrateur fait au lecteur pour qu'il se méfie de l'affabulation de la fiction:

J'invite chaque lecteur à garder à l'esprit que malgré le recul, il est difficile de restituer à l'histoire un personnage presque dévoré par la mythologie. Il me

semble, qu'il en a toujours été ainsi. [...] On ne peut pas non plus éviter certaines exagérations qui font de leur vie une vaste épopée. Mon humble avis est qu'il faut se tenir à distance de la mesquinerie étroite et de l'amplification épique (LTT, 135)

En comparant Mérimée à un fantaisiste qui évolue dans la fiction, le narrateur qui se définit comme un historien, réaffirme avec conviction la prétendue supériorité de l'histoire sur la fiction: « je me bornerai à répéter que tout s'est passé exactement comme je l'ai dit. Je ne suis pas homme à changer la réalité historique pour complaire aux sceptiques» (LTT, 137). En revendiquant la véracité historique comme gage de la crédibilité de son discours et comparant positif au détriment de la fiction de Mérimée, le narrateur s'inscrit dans ce débat épistémologique en postulant la primauté du savoir historique sur la fiction. Cette posture déconstructiviste de la fiction s'accompagne d'un brouillage permanent de la frontière entre la fiction et la réalité. Par ailleurs, la valorisation héroïque de la figure de Tamango déconstruit le discours de la nouvelle sur le personnage d'autant que le «Narrateur» affirme qu'il fait de l'histoire contrairement à Mérimée qui devient le fabulateur.

Cette posture critique du discours romanesque continue dans les «Notes» de la troisième partie, les recherches du Narrateur sur *Tamango* permettent de voir le caractère subversif du texte, manifesté à travers la voix du Narrateur, affirmant ce qu'il pense de la nouvelle: «Il est évident que je ne fais pas grand cas des données fournies par cet auteur: Mérimée n'était qu'un romancier, c'est-à-dire un monsieur autorisé à dire n'importe quoi au nom de l'imagination» (LTT, 135). Une telle assertion du «Narrateur» des notes ravale *Tamango* au statut de fiction donc sans fondement scientifique ou historiographique. Le statut de romancier, que le

«Narrateur» oppose à celui du narrateur, cet homme de science, montre clairement la vanité de la tâche de romancier qui ne pourra jamais camper le décor idéal. Cette vanité de son entreprise se fait sur une valorisation de la tâche du narrateur censé être un scientifique: «Pourtant on doit savoir qu'après tout je ne suis pas un romancier, moi, je ne suis qu'un homme de science en quelque sorte. Je ne peux pas me permettre d'imaginer des scènes ou inventer des traits de caractère» (LTT, 99). Cette assertion est d'autant plus perceptible qu'elle renvoie à un autre passage où le narrateur compare le romancier – plutôt rêveur – à l'historien qu'il est pour montrer le sérieux qui caractérise son travail par rapport au travail du romancier (LTT, 38).

La lecture de Tamango par le «Narrateur des Notes» sème des doutes sur l'existence de ce personnage «entièrement dévoré par la mythologie». En réinventant la nouvelle, le Narrateur la subvertit et l'oriente dans une perspective qui tente de ruiner le texte de Mérimée; l'esclavage décrit par Mérimée devient le prétexte de la construction de la figure héroïque de Tamango. Dans les «Notes» du Narrateur, le capitaine Ledoux est remplacé par le capitaine Delarose comme pour montrer que la référence onomastique à connotation positive ne colle pas au personnage. Aussi, dans les «Notes», les esclaves n'étaient pas forcés à aller en Europe, au contraire, ils voulaient :

«tenter leur chance au pays des blancs, où les "blue-jeans" et les magnétophones ne coutaient presque rien et où on pouvait assurer son avenir si on était un immigré pas trop sauvage qui suivait des cours du soir et se retenait de dire bonjour aux inconnus dans le métro» (LTT, 138).

Une telle relecture moderne du texte de Mérimée permet de lier *Tamango* à l'actualité africaine au moment où beaucoup d'Africains se jettent volontairement à la mer pour aller tenter leur chance en Occident.

Cette reprise critique du texte se déploie aussi dans la transformation de la figure de Tamango dont les attributs positifs l'éloignent de ce chef de guerre sanguinaire et cruel décrit par Mérimée. Contrairement à l'image de chef sanguinaire décrit dans la nouvelle, le Narrateur revisite toute l'histoire de Tamango en lui attribuant des qualités du héros rédempteur de son peuple. L'accent mis sur ses qualités permet de le relier à la macrostructure du récit d'autant que la figure revisitée de Tamango lui octroie une qualité de leadership qui manque aux grévistes et au chef Tamango dans la lecture du Narrateur :

En effet, Tamango devint un tout autre homme à partir du moment où il connut les affres de la captivité. Il se révolta. Enchaîné, fouetté, il se débarrassa de ses fers par un extraordinaire tour de force, délivra les autres esclaves, dirigea l'assaut contre les maîtres blancs du navire, étranglant de ses propres mains le capitaine Delarose qu'il surprit dans sa cabine en train de caresser distraitemment l'abondante chevelure de Léna, nue blottie sur ses genoux. Tamango, que N'Dongo appelle l'esclave déchaîné, s'est rendu maître du navire (LTT, 139).

Cependant, au bout de son cheminement narratif, malgré ce que le Narrateur a dit de *Tamango* (1829), il le replace dans le contexte de la littérature, qui pour ce faire, puise dans sa mémoire pour s'auto-crée :

N'en déplaise à certains, Tamango a exercé une influence considérable à l'époque de la lutte anti-impérialiste. Ce n'est certainement pas par hasard que N'Dongo s'était choisi le nom de guerre de Tamango. Par ailleurs nos plus grands romanciers, dramaturges et poètes ont consacré tout ou partie de leur œuvre au Libérateur-à-la-peau-de-Léopard (LTT, 140).

Malgré la mise en relief en permanence des procédés de l'écriture, se trouvent ainsi réaffirmées, à la fois l'importance des modalités de construction du roman dont la dynamique créatrice se forge à l'interface d'autres textes desquels il s'inspire et tire son surcroît de littérarité, mais aussi la nécessité de transcender cette mémoire dans l'auto-engendrement. En évoquant *Tamango* dans son roman, Diop signale ainsi, par là même, son dépassement qui inscrit le récit dans l'ambivalence et le refus de l'absolutisme littéraire qui définissent le canon. Cette dialectique du refus et de l'acceptation du littéraire trouve sa synthèse apaisante dans la promotion de la construction littéraire dont les modalités s'inscrivent dans l'intention de reprendre pour se défaire et en même temps se faire.

Par ailleurs, *Le temps de Tamango* évoque la mémoire du temps de la colonie par la tragédie de Thiaroye. En 1944 les Africains démobilisés après la Deuxième Guerre mondiale ont été massacrés à Thiaroye, dans la banlieue dakaroise au Sénégal, pour avoir réclamé leurs indemnités de guerre. La mention de Thiaroye s'inscrit dans une reprise polémique de cette histoire dont le gouvernement français n'a jamais accepté la responsabilité, mais également dans la nécessité d'une reconstruction mémorielle voire historique de cette séquence coloniale de l'histoire commune de la France et de ses colonies.

4.3.3. Thiaroye ou la reconstruction de la mémoire du temps colonial

Dans l'édition originale de *Le temps de Tamango*, une pièce de théâtre est insérée à la fin du texte romanesque. Le lecteur peut penser que la pièce a une autonomie sémantique par rapport au récit romanesque d'autant que les deux genres,

le style et la thématique sont différents. Même si Ndongo est censé avoir écrit une pièce de théâtre sur le massacre de Thiaroye que son ami Mahécor veut utiliser pour faire un film, dans le roman (LTT, 62), il demeure néanmoins possible, pour le lecteur, de voir dans la pièce de Diop une œuvre indépendante sans relation sémantique avec le roman. Cependant, on remarque vite des similitudes entre le texte romanesque et la pièce de N'Dongo «Thiaroye», dans le roman, et la thématique de la pièce «Thiaroye Terre rouge». Ce qui crée une relation intertextuelle et intratextuelle. Dans le roman, il est question de «rendre compte d'un scandale, sèchement sans le moindre lyrisme» en représentant, dans une fiction cinématographique, cette page sombre du colonialisme français (LTT, 63), tandis que la pièce de théâtre joue ce rôle en rendant compte de ce qui s'est passé à Thiaroye en 1944. Cette critique est aussi très présente dans la pièce de théâtre de Diop où les personnages, généralement les Africains confrontés à la domination et la répression coloniales, s'inscrivent dans une posture très polémique et violente contre l'administration coloniale.

La pièce mentionnée dans le roman (LTT, 59-64) relate le récit des événements qui se sont déroulés à Thiaroye, dans la banlieue dakaroise, en 1944. C'est l'histoire du massacre qui a suivi la révolte des Africains démobilisés à la fin de la Deuxième Guerre mondiale; ces soldats revenus de la guerre réclamaient leurs indemnités de guerre quand ils ont été massacrés par le gouvernement français. Dans le texte romanesque, la mention à profusion du drame de Thiaroye trouve un écho dans la pièce de Diop présentée dans le même volume. Cela crée une continuité thématique

comme pour montrer cette continuité de l'oppression coloniale et le manque de rupture entre ces deux périodes. L'époque coloniale rejoint l'époque postcoloniale dans cette continuité permanente de l'oppression et l'exploitation économique. Pour N'Dongo, l'auteur de la pièce, c'est la gratuité du massacre qui l'a fasciné :

N'Dongo se souvient maintenant qu'il a écrit cette pièce parce qu'il était fasciné par le caractère gratuit du massacre de Thiaroye. [...] Même à l'intérieur de la logique coloniale, cette tragédie garde quelque chose de métaphysique. Les Européens n'étaient pas menacés, ils étaient de loin les plus forts, les tirailleurs n'étaient même pas organisés. D'ailleurs ils les ont tués comme en s'amusant, ils n'avaient absolument pas peur. C'est surtout ça qui est intéressant (LTT, 63).

Dans les six tableaux qui constituent la pièce de Diop, il est question du massacre de Thiaroye de décembre 1944 mais aussi de l'enrôlement militaire de force des habitants et de la répression subséquente qui fait écho à la répression postcoloniale dans le récit romanesque. La pièce s'ouvre dans cette atmosphère de domination et de répression coloniale que déplore un des protagonistes qui affirme que leurs problèmes ont commencé : « [...] Seulement depuis que les Européens sont dans notre pays. Mon grand-père me parle souvent de l'époque où les hommes n'étaient pas aux travaux forcés dans les plantations de Monsieur Dalmas et du Commandant de cercle » (TTR, 147). Cette critique fait écho à une autre lamentation d'un des villageois qui affirme que son statut de sauvage coïncide avec l'arrivée des blancs (TTR, 148-149).

Cette situation de lamentation collective évolue très rapidement en une révolte dirigée par la figure de Naman, qui rappelle la figure de Tamango dans le récit romanesque : « Écoutez mes frères, nous dit-il, cela a assez duré. Tant que nous ne

nous dresserons pas contre l'envahisseur, il continuera à se gaver de notre chair et de la chair de nos enfants. Laisserons-nous toujours le maître brandir la hache au-dessus du berceau d'innocence? » (LTT, 150) Cette révolte est dirigée contre le gouvernement français qui refuse de payer les indemnités de guerre mais aussi contre les autorités militaires qui tentent d'enrôler les colonisés pour aller se battre contre les Allemands. Elle fait écho à la révolte des étudiants et des syndicalistes dans *Le temps de Tamango*. Ces révoltes coloniales et néocoloniales découlent des mêmes causes, de la répression, et ont les mêmes manifestations: refuser de se plier à la volonté des autorités coloniales et néocoloniales. Elles provoquent les mêmes conséquences qui vont de la répression au meurtre des dissidents.

La même continuité intratextuelle se manifeste dans les figurations discursives de certains personnages. Dans la pièce, le sergent Palissot, l'autorité militaire qui est chargée du recrutement des indigènes, montre les mêmes signes paternalistes que François Navarro dans le récit romanesque. Cette convergence thématique est d'autant plus perceptible que le Sergent Palissot tient le même discours que Navarro: «Ces nègres ingrats. Vous venez conseiller, aider, guider les jeunes pas d'une jeune nation et on ne vous respecte même pas» (LTT, 118). C'est le même discours paternaliste que tient le sergent Palissot quand certains tirailleurs refusent de se battre pour la France:

Refuser d'aller se battre! Au moment où l'ennemi piétine l'herbe tendre de nos vertes campagnes de Normandie... Refuser d'aller se battre! Des gens que nous avons nourris, soignés, éduqués. Hier encore les plus sinistres barbares de la terre, ils vivaient dans de misérables paillotes et maintenant, grâce à la

colonisation, ils peuvent mourir dans des hôpitaux ultramodernes. Les ingrats. Je vais leur apprendre à refuser, moi. [...] Mais moi, Charles Palissot, un Blanc, un Civilisateur, et un Civilisé, lorsque les nègres ne tremblent pas devant moi sans même savoir pourquoi, je me dis que la situation est désespérée... Quand ils refusent d'obéir à mes ordres... Non, je ne me laisserai pas avoir! Il ne sera dit par mes supérieurs que j'ai manqué de fermeté! (TTR, 156-157)

Au niveau diégétique et chronologique, les événements qui se déroulent dans la pièce ont lieu pendant la période coloniale précisément au cours de la Deuxième Guerre mondiale tandis que les événements décrits dans *Le temps de Tamango* se déroulent après les indépendances. Cette continuité diégétique, même si les temporalités diffèrent, met l'accent sur des situations coloniales et postcoloniales dont le prédicat obsédant pour demeure la domination et l'assujettissement comme modalités de nier l'autre. À travers les figurations discursives des différents personnages et les opérations narratives et les choix thématiques, il appert que la thématique postcoloniale demeure la toile de fond du récit dans *Le Temps de Tamango*, thématique renforcée par la pièce de théâtre *Thiaroye Terre rouge* qui sert d'épître au texte romanesque dans l'édition originale de *Le temps de Tamango*. Ces configurations énonciatives créent des relations d'intertextualité entre le roman et la pièce de théâtre.

Par ailleurs, participe de cette déconstruction du discours du centre la dissidence dans l'écriture qui se manifeste, dans *Le temps de Tamango*, par ce rapport ambivalent que le roman entretient avec le littéraire. L'écriture est l'espace d'une mise en relief permanente de sa référentialité. Cette dialectique entre le refus et l'acceptation du littéraire se conçoit dans une mise en demeure d'une certaine

forme de littérature au profit d'une «divagation systématique» qui est érigée comme modèle d'écriture. Dans *Kaveena*, l'écriture se déploie, au-delà de la référence voulue au contexte postcolonial de ce pays africain, dans une narration scatologique et eschatologique qui tente de faire correspondre le stercoraire à la nature de l'univers politique.

4.4. L'écriture de la dissidence

Le récit, dans *Le temps de Tamango*, se déploie dans plusieurs temporalités. La première partie du récit composée de cinq chapitres et des notes sur la première partie, est une sorte de tableau des différents protagonistes dans la diégèse: (chap1: le gouvernement et le président; chap. 2: François Navarro; chap. 3: les grévistes; N'Dongo; chap. 4 : les grévistes; les syndicalistes, la grève; chap. 5 : Mars). Dans les «notes», un deuxième narrateur, qui a tenté de rassembler les notes du premier narrateur des événements, prend la parole pour apporter une intelligibilité aux notes du premier narrateur, il en décline ici les modalités : «Les «notes» que nous livrons ci-dessous proposent des repères objectifs (faits, dates, interprétations) rien de plus» (LTT, 39). Ainsi les notes reprises par le deuxième narrateur extradiégétique apportent quelques clarifications sur les événements de la diégèse: « Les événements rapportés ici ont pour cadre une République d'Afrique Noire au lendemain de ce qu'on appelait les Indépendances» (LTT, 40). Malgré ces éclaircissements, le second narrateur émet des réserves ou reste perplexe sur certains de ces événements qui se sont passés presque un siècle avant l'interprétation des «notes» (LTT, 40). De ces «notes» le lecteur apprend que Navarro a été tué (LTT, 44-45) et que les dirigeants

de cette grève sont devenus des héros posthumes (LTT, 38). Dans le but ultime de rendre intelligible le récit du premier narrateur, le second narrateur extradiégétique des «Notes», qui connaît le premier narrateur (LTT, 38), justifie les divagations de ce dernier par sa conception du roman (TT, 39). La deuxième partie du récit se caractérise par l'action de la grève. Après l'exposition de la situation, cette partie, avec différents narrateurs plus ou moins proches des protagonistes, nous dévoile les différentes étapes de l'échec de la grève. Ce qui frappe le lecteur dans les modalités énonciatives, c'est l'éclatement de la conscience narrative qui distribue chaque tranche d'événements à une voix narrative homodiégétique. C'est le cas, par exemple, dans le premier chapitre de la deuxième partie, le narrateur homodiégétique, ami de N'Dongo, fait plus ou moins partie des protagonistes même s'il ne révèle pas beaucoup d'informations le concernant. Il nous fait savoir qu'il a beaucoup correspondu avec Ndonggo quand ce dernier était en Allemagne (Chapitre 1 et 2 de la deuxième partie du récit). Dans le chapitre 3 de cette même partie, la narration est beaucoup plus distante, la voix narrative cesse de modaliser son récit et garde une distance par rapports aux faits racontés. Dans le chapitre 5, par exemple, le narrateur homodiégétique est le conseiller du ministre du plan. Ce chapitre relate l'échec de la grève, la voix narrative, très hostile à la grève et aux organisateurs (LTT, 70), critique la grève et les grévistes. C'est vers la fin du chapitre que le lecteur sait qu'il se nomme Galaye. La troisième partie revient sur la grève et ses conséquences, sur la mort de Kaba Diané (chapitres 1 et 2), sur Tamango qui a décidé de tuer Navarro pour venger Kaba Diané (chapitre 3), et sur la folie de

N'Dongo et sa mort (chapitre 4 et 5). Les notes du narrateur de la 3^{ème} partie sont entièrement consacrées à Tamango.

4.4.1. Le paradoxe du refus et de la revendication littéraire

Le temps de Tamango est divisé en trois parties, chacune succédée de commentaires du narrateur, intitulés «Notes». Le récit métacritique, c'est-à-dire le discours sur les événements racontés, est compilé par un deuxième narrateur qui s'est inspiré des notes du narrateur du récit, mort vers 2061 presque un siècle après les événements racontés. Le cadre historique du récit se situe dans les années 60-70, après les indépendances, dans un pays africain qui vient d'acquérir son indépendance. Les événements racontés se nourrissent du contexte politique postindépendance au Sénégal, avec la grève des étudiants et les manifestations syndicales qui ont ébranlé le régime de Senghor en 1968. L'échec de cette grève est attribué aux répressions sanglantes du régime en place mais aussi à l'amateurisme des dirigeants de la grève. L'énonciation se fait par des narrateurs souvent homodiégétiques qui se distinguent par une intention subversive avouée de bouleverser les règles de composition de la narration. L'énonciation globale du récit se construit sur une intention de ruiner ses bases. L'illusion référentielle est constamment détruite par les narrateurs, soit par l'usage de la prolepse ou par les commentaires métanarratifs qui participent à la subversion de l'effet du réel. Une telle intention subversive est d'autant plus perceptible que le lecteur est constamment interpellé et mis au fait de cette démarche transgressive du narrateur.

Ce qui frappe le lecteur, c'est l'entrelacement du récit et du discours des «Notes». Le récit s'accompagne de commentaires d'un narrateur qui éclaire certains points du récit pour y apporter des précisions pour le lecteur. Cette démarche fait alterner la fiction avec le discours métanarratif. Ces différentes séquences discursives charrient beaucoup d'informations sur certains personnages et sur certains événements relatés dans la diégèse. Comme un récit au second degré, l'évocation de Tamango achève de dialectiser cette dualité énonciative et réfléchit une lumière qui permet au lecteur de voir le parallélisme symétrique entre le roman de N'Dongo sur Tamango et le récit global. La mention de Tamango dans le récit et la lecture qu'en fait le Narrateur des «Notes» finit de confronter son intertexte éponyme en détournant le sens.

En refusant le récit canonique et les métarécits, par la déconstruction du «signe», dans ses modalités structurelles, le roman se distingue par des stratégies textuelles particulières qui tentent d'en produire le sens tout en se libérant des pesanteurs de la forme du roman balzacien. Malgré les injonctions du narrateur et son incursion souvent subversive dans la narration, la configuration et les modalités énonciatives invitent le lecteur à une réévaluation constante du statut du littéraire qui se construit à l'intérieur du roman et qui se déploie à l'interface du paradoxe apparent du refus et de la revendication du statut du littéraire. C'est sur ces linéaments interstitiels que se construit l'énonciation. Le narrateur, malgré ses dénégations à faire de la littérature en refusant de romancer les faits racontés, milite, par ailleurs, pour une sorte de littérature (LTT, 38) qui étale ses assises dans le fil du

récit. C'est ce semblant de paradoxe qui structure le discours romanesque. D'abord la revendication du littéraire et de la littérarité du texte se perçoit et peut se mesurer à l'aune de l'implication intertextuelle qui est la condition de sa littérarité. Au niveau paratextuel, cette convocation patente de la nouvelle de Mérimée est révélatrice d'une intention d'inscrire le texte dans l'actualisation de ce palimpseste infini qu'est la littérature. Cela est d'autant plus perceptible que l'histoire de la nouvelle de Mérimée (1829) constitue l'arrière-plan littéraire du roman de Diop. En fait, une telle référence participe à la structuration thématique du roman d'autant que l'échec de Tamango, l'esclave, réfléchit l'échec de la grève dirigée par N'Dongo Thiam, alias Tamango.

La transtextualité du texte, au sens de Genette, qui le définit comme «l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires etc. – dont relève chaque texte singulier» (Genette, 1982: 7), dans ses composantes intertextuelles, paratextuelles et architextuelles, peut s'appréhender dans le texte de Diop par la présence de la nouvelle de Mérimée. Cette relation de coprésence, au-delà du paratexte, se manifeste, au niveau hypertextuel, dans la thématique de la grève échouée qui fait écho à la révolte de Tamango sur le bateau du capitaine Ledoux mais aussi de la mention explicite de *Tamango* dans le récit. La présence de la nouvelle de Mérimée participe à la construction du littéraire. Même si elle est allusive, cette mention permet de situer le roman de Diop dans la lignée des textes littéraires définis par le caractère intertextuel comme un trait constitutif de leur littérarité. Au niveau paratextuel, le «contrat

générique» est respecté et la préface de Mongo Béti en donne le ton et le pense comme un roman (LTT, 5). Ces différentes catégories présentes dans le texte de Diop parviennent à rendre visible le caractère littéraire du récit. Comme le pense Genette: «L'appartenance architextuelle d'une œuvre est souvent déclarée par voie d'indices paratextuels; ces indices eux-mêmes sont des amorces de métatexte [...], et le paratexte, préfaciel ou autre, contient bien d'autres formes de commentaire» (Genette, 1982:14).

Ensuite, au niveau de la problématique générique, les différents narrateurs se positionnent par rapport au débat sur le genre, ce qui donne lieu, en filigrane, à une ébauche d'une conception d'une poétique articulée sur les modalités opératoires déclinées par ces narrateurs tout au long du récit. Le texte se construisant sur les ruines du récit, adopte, souvent, des positions subversives. Parallèlement à l'élaboration du récit, se dessine une tentative de conceptualisation de l'ensemble des contraintes et des principes esthétiques qui gouvernent l'élaboration du texte. Le présentateur des «Notes», parlant des élans esthétiques de N'Dongo, en pose les fondements dans ce passage:

Mais dès les premières lignes on sent un léger dérapage par rapport à son objectif initial et il apparaît clairement que N'Dongo finit par ériger la divagation systématique en technique d'écriture (il m'est en effet impossible de supposer que son univers romanesque lui échappe à ce point; tout ce désordre doit être dicté par quelque arrière-pensée esthétique qu'il importe de découvrir (mais ça c'est le travail des critiques, ce n'est pas le mien) (LTT, 141).

Ces bases une fois jetées, il devient clair, pour le lecteur, qu'il faut voir ce qui se cache derrière cette «arrière-pensée esthétique». Le narrateur des «Notes», dès le

début de son énonciation, définit les contours d'une nouvelle coopération interprétative non sans avoir écorché le lecteur qu'il tient pour paresseux. Cette nouvelle esthétique arrimée à une technique d'écriture dont la «divagation» constitue les modalités, peut se laisser appréhender dans le sens d'une critique univoque d'une certaine littérature dont raffole le lecteur et contre laquelle le narrateur des «Notes» s'insurge:

Ils raffolent [les lecteurs] des histoires plates, calmes, claires où les méchants sont punis et les héros récompensés, où tout leur est gentiment expliqué. Sans vouloir me mêler de ce qui ne me regarde pas, j'estime que ces exigences d'enfant gâté du lecteur encouragent la prolifération d'une littérature de très médiocre qualité (LTT, 38).

De ces critiques, on peut noter quelques principes de composition qui, selon le(s) narrateur(s), doivent gouverner l'écriture romanesque mais aussi la démarche critique pour appréhender l'essence du texte romanesque. D'abord mettre l'accent sur les procédés de composition que le narrateur appelle «l'arrière-plan esthétique», et ensuite, sur l'approche critique formelle qui avait manqué à la littérature africaine souvent empêtrée dans des considérations thématiques. Sur les ruines du roman conventionnel, ce manifeste esthétique (Sob, 2007: 107) définit le roman efficace à partir de quelques «données fondamentales» (LTT, 63) retravaillées par un narrateur doté de pouvoirs d'évocation immense, comme le premier narrateur intradiégétique dont le narrateur des «Notes» donne les caractéristiques:

Il est Maître de son Jeu, [...] il se prend pour une sorte de Bon Dieu mais qu'il n'est ni contraint de créer son monde en six jours ni se reposer le septième! [...] Mais le narrateur tient à préciser que sa lâcheté et son conformisme ont eu des limites: le respect et la complexité du cœur et de l'esprit humains (LTT, 39).

Ces principes narratifs édictés par le narrateur semblent réfléchir sur la narration globale qui est caractérisée par cette liberté qui érige la divagation systématique en technique d'écriture. Cette posture narrative faite d'apostrophes au lecteur et d'intrusions du narrateur dans la construction du récit définit l'écriture de *Le temps de Tamango* et reflète la toute puissance de l'instance narrative comme le deuxième narrateur l'a expliqué. En même temps, cette liberté ne cache pas la complexité de l'élaboration romanesque et du travail du romancier que N'Dongo appréhende dans ce passage:

N'es-tu pas fatigué de jouer au narrateur, ce paumé qui, dans certains romans, se tapit derrière les autres pour leur raconter n'importe quoi? Quand donc t'apercevras-tu de la vanité de ton entreprise? Tu ne réussiras jamais à camper tout le décor, plus tu t'acharnes à coller au réel, plus ta laborieuse mécanique sonne faux et dérisoire [...] (LTT, 124).

Ces intrusions métanarratives saturent le texte et en structurent les dimensions littéraires. Pour certains critiques, cette narration critique a pour ultime objectif de fonder une nouvelle conception du roman et de sa réception d'autant que cette démarche s'élabore sur une déconstruction de la perception traditionnelle du roman (Gueye 2001: 250). C'est ce refus d'une certaine littérature que les narrateurs expriment à maintes occasions dans le récit, un refus des «sentiers battus» (LTT, 39) qui passe par différentes manœuvres discursives dans l'élaboration du texte. Ces intrusions métanarratives s'accompagnent de métalepses, plus particulièrement de prolepses qui ruinent tout le pacte narratif du roman réaliste.

4.4.2 Prolepses et ruine de l'énonciation narrative

La transgression consciente des règles de l'énonciation romanesque conventionnelle demeure une constante dans la construction du récit où la narration se fait en défaisant l'illusion référentielle et en détruisant toute forme de suspense. Ce bouleversement des règles de la narration est systématique à travers tout le récit. Les différents narrateurs détruisent allégrement l'orientation de la narration et l'attente du lecteur. C'est dans ce sens que le narrateur brouille et anticipe sur les informations reliées aux personnages. Plusieurs exemples dans le texte étayent cette constatation comme dans ce passage où le narrateur exhibe fièrement son mépris de la «clandestinité romanesque»:

Si on entre dans ce texte par la meilleure fissure, Kaba Diané pourrait bien apparaître comme le personnage principal. Nous pouvons d'ailleurs vous dire d'ores et déjà, avec un mépris superbe de la clandestinité romanesque, que sous peu Kaba Diané sera arrêté et assassiné en prison; que les circonstances de sa mort amèneront le M.A.R.S. à décider de l'exécution du Général François Navarro pour préluder à une mise à feu et à sang du pays. Cependant si on se place à un autre point de vue, on peut trouver Léna au cœur de ces événements (LTT, 59-60).

Toutes les situations qui peuvent amener le lecteur à se poser des questions sur la suite de la narration sont systématiquement détruites. L'évocation des problèmes de N'Dongo à son travail, qui pouvait créer un suspense ou une attente du lecteur pour connaître la suite, est systématiquement ruinée. C'est avec ce même acharnement subversif que le narrateur interpelle le lecteur en refusant le suspense et le mystère pour, dit-il, ne pas le faire attendre:

D'ailleurs pourquoi te faire languir, cher lecteur? N'Dongo va bientôt démissionner de la Sifradis pour se faire engager comme garçon de ménage chez le Général François Navarro avec pour mission de venger l'assassinat de Kaba. Mais n'anticipons pas. Faisons semblant de croire que les événements

réels sont assez idiots pour défiler comme ça, à la queue-leu-leu, selon notre dérisoire volonté (LTT, 85).

On remarque cette même démarche caustique qui pousse le narrateur à s'insurger contre le narrateur classique:

N'es-tu pas fatigué de jouer au Narrateur, ce paumé qui, dans certains romans, se tapit derrière les autres pour leur faire raconter n'importe quoi? Quand donc t'apercevas-tu de la vanité de ton entreprise? Tu ne réussiras jamais à camper *tout* le décor, plus tu t'acharnes à coller au réel, plus ta laborieuse mécanique sonne faux et dérisoire, [...] sache que le vrai roman sera sans ellipse, [...] (LTT, 123-124).

Ces «moments d'excessive complaisance» (LTT, 59) saturent le texte où le narrateur, dans un élan complice avec le lecteur, rythme le récit de ses interpellations directes à ce dernier, anticipant l'énonciation du récit en dévoilant certains éléments prématurément, ce qui ruine les conventions de l'énonciation romanesque classique. Les protagonistes, ayant conscience de leur statut de personnage, peuvent en fausser le jeu et se projeter dans l'ordre des possibles narratifs, comme c'est le cas dans le passage où N'Dongo se dédouble en entrant dans la conscience du narrateur pour anticiper et détourner son projet narratif, ce dernier intervenant directement et commentant les modalités énonciatives du récit dans lequel il est le protagoniste:

«Nous sommes à la fin de cette journée. Si c'était la nuit, le Narrateur, qui prétend rendre compte de tous mes gestes pourrait écrire: "N'Dongo s'enfonça dans la nuit". J'aurais alors l'air mystérieux des Martiens. Mais nous sommes encore loin de la nuit» (LTT, 67).

Ainsi l'apostrophe du lecteur et son inclusion dans le processus de la création demeure une donnée constitutive de l'esthétique de Diop. Le lecteur est souvent mis à contribution dans la démarche de la composition du texte. Certains critiques ont parlé de communication intersubjective (Sob, 2007). Qui plus est, au-delà de la

convocation évidente de la nouvelle de Mérimée, le récit élabore des procédés autoreprésentifs qui sont des dispositifs métatextuels par lesquels un texte donné s'auto-engendre et par là même engendre un discours sur les mécanismes de sa production. C'est ce métarécit – commentaire du narrateur sur l'acte de la narration – (Genette, 1972: 239) qui sature *Le temps de Tamango*. Par ailleurs, les différents narrateurs qui se partagent l'espace énonciatif s'acharnent à ruiner l'horizon d'attente du lecteur en déstabilisant ce qu'Eco appelle la coopération interprétative (1985). Même si les différents narrateurs fournissent par moment des indices au lecteur, de manière générale, c'est plus une divagation systématique (LTT, 141) qui est proposée au lecteur, ce qui brouille le schéma narratif global. Cette posture énonciative brouille les pratiques de lecture et s'insurge contre l'instance lectoriale que le narrateur qualifie de paresseux. Dans un passage du roman dans lequel il est question du feu de brousse au parc de Niokolo Koba, le narrateur, pour détruire le suspense de l'attente, s'adonne impertinemment à une tentative qu'on pourrait qualifier d'anti-romanesque en ruinant l'illusion référentielle:

Qui était donc à l'origine de cet insolent, gigantesque et mystérieux feu de brousse? Nous n'en ferons pas mystère car nous savons que le lecteur hélas! achète un roman pour savoir qui est qui et qui fait quoi. Nous lui disons donc que c'est de cette manière qu'une organisation clandestine dénommée M.A.R.S. se signala pour la première fois, qu'en revendiquant cette action spectaculaire par un coup de téléphone à l'A.F.P., elle signifiait son intention de tirer la leçon de l'échec de la grève générale. Outrepassant nos droits et sans aucun respect pour la clandestinité, nous dirons que le M.A.R.S. – dont fait partie N'Dongo – était dirigé par un nommé Kaba Diané. Il est vrai aussi que tout ça, c'est de l'histoire ancienne, les faits relatés ici se situant entre 1960 et 1970, ce qui fait tout de même presque un siècle (LTT, 34).

Le narrateur est obsédé par l'idée que l'horizon d'attente du lecteur est formaté par la lecture d'œuvres pétries de conventions et prend ses distances par rapport à ces goûts esthétiques des lecteurs. Cette posture critique du narrateur est éparpillée dans le texte. Une telle volonté de pousser le lecteur jusque dans ses derniers retranchements est perçue dans la complexité structurelle du récit et des opérations narratives qui renforcent cette critique envers le lecteur. Le narrateur revendique ainsi une écriture débarrassée de ses poncifs conventionnels du roman classique. En désignant ses choix esthétiques par le discours du narrateur, il ne cesse de les mettre en pratique dans la structure énonciative et diégétique du roman. Toutes ces interventions métadiscursives du narrateur et de la démarche scripturale globale font du roman un espace privilégié d'interrogation autoréférentielle dont les questions qu'il pose trouvent des réponses dans l'écriture. En apportant une réflexion au lecteur sur les modalités de la composition romanesque, le roman investit les aspects les plus fondamentaux de son être. En mettant en scène la fiction, son discours en construit l'architecture.

Cette énonciation décousue et éclatée contraste avec la narration dans *Kaveena* où l'instance narrative principale prend en charge toute l'énonciation. De temps en temps il laisse la parole à la voix de Nikiema qui explique certains points qui ne sont pas clairs au narrateur principal et au lecteur.

4.4.3. Narration posthume et scatologie dans *Kaveena*

Les opérations narratives dans *Kaveena*, comme dans d'autres romans de Diop, partent d'une situation contingente où le narrateur, témoin par le hasard des choses

(K, 13), se retrouve dans une posture énonciative à laquelle il n'était pas destiné a priori. Ainsi, en découvrant par hasard la cachette de l'ancien président et de son corps sans vie, le colonel Asante Kroma, le narrateur, y trouve un prétexte pour nous faire entrer dans les dédales d'un récit de politique-fiction se déroulant dans un pays africain anciennement colonisé par la France. La découverte du corps est présentée par le narrateur comme le point de départ de son investigation narrative (K, 13). C'est ce qui va déclencher ce besoin pour le narrateur-témoin de relater cette histoire dont l'ancien président demeure l'une des figures marquantes avec son ami Pierre Castenada. Cette nécessité pour le narrateur de représenter le parcours individuel et partant politique de l'ancien président permet de révéler les secrets du règne de ce dernier. Ainsi, le souterrain où se trouve le cadavre est fouillé de fond en comble pour trouver des informations pertinentes dans la structuration du récit:

Malgré l'heure tardive je continue à inspecter le souterrain. Je n'ai rien fait d'autre que cela depuis mon arrivée ici. Ramasser la moindre feuille trouvée par terre, la scruter longuement et la mettre dans un des cinq classeurs que j'ai ouverts. Il ne faut rien négliger, pas même ces petits bouts de papiers froissés et couverts de taches de graisse. J'ai appris, dans ma vie d'avant, à quel point ils peuvent être utiles. Il suffit de se donner du temps pour percer leurs secrets. Et du temps, j'en ai. Je ne le sentirai pas peser sur mes journées, car je ne manque pas de lecture. Je n'en reviens pas, de toutes les choses que je suis en train de découvrir (K, 49- 50).

Le récit alterne la narration et la présentation du contexte énonciatif du narrateur. C'est ce qui explique, par moments, des informations données sur la situation du narrateur et de l'état de ses recherches qui permettent d'étoffer le récit (K, 54). Ce sont ces indices et les traces laissés par Nikiema qui permettent au narrateur de structurer son énonciation: «Ce n'est pas difficile. Le fugitif y a laissé

des traces et il suffit d'un peu de patience pour les transmuier en mots» (K, 87). La découverte progressive de ces documents permet au narrateur d'étoffer près d'un siècle d'histoire de ce petit pays postcolonial dans son récit:

Toute notre histoire des soixante-dix dernières années est là, nous dit-il. Sans doute même faut-il remonter plus loin. Une ligne de la main de N'Zo Nikiema – ou, plus rarement de Mumbi Awele – suffit parfois à conduire mon esprit à l'instant même où, pour notre peuple, le Temps a vu le jour (K, 182-183).

Il arrive, cependant, dans le cours de la narration, des moments où le narrateur, tenaillé par le doute, n'arrive pas à faire le lien avec les éléments matériels qu'il détient, alors il s'adonne aux suppositions. C'est le cas quand le narrateur essaie de deviner les derniers jours de Nikiema avant qu'il ne quitte son palais: «Voici en gros ce qui a dû se passer. N'Zo Nikiema vient de s'échapper du palais. Ses partisans sont traqués. [...] » (K, 87), ou bien dans ce passage du récit où le narrateur convoque l'histoire mais n'a pas assez d'éléments pour étayer son argumentaire: « Je me contente de le supposer, car il m'est impossible – chacun le comprendra – d'aller chercher la trace de ces événements dans les archives» (K, 183). Ainsi à défaut d'informations sur les rencontres secrètes de l'ancien président et de sa maîtresse Mumbi Awele, le narrateur se livre à des supputations: «Je peux aisément me faire une idée de leurs rencontres dans la petite maison» (K, 99). C'est aussi dans ce contexte de suppositions qu'il tente de reconstituer les conversations de Nikiema avec sa maîtresse: «Je n'ai aucun mal à reconstituer ce bout de conversation» (K, 101). Cette sorte d'énonciation tente de créer des liens entre les différentes séquences narratives.

Comme pour crédibiliser toute l'énonciation et les faits narrés, le narrateur Kroma laisse souvent la parole à Nikiema afin que ce dernier revienne sur beaucoup de faits qui le concernent directement. À travers la figuration de ses lettres écrites à Mumbi Awele, le président défunt explique ou donne des informations sur différents événements reliés à son règne ou à ses relations avec Castenada. C'est ce qui permet à la voix narrative d'impliquer Nikiema dans l'énonciation et lui procure l'occasion de s'expliquer sur ses rapports avec son ancien ami Castenada. Cette prise de parole posthume de Nikiema, qui se caractérise par le changement de graphie dans l'énonciation globale, apporte des informations pertinentes sur le récit et accompagne toute l'énonciation jusqu'à la fin du récit. C'est comme si l'ex-président n'avait plus rien à cacher et s'épanchait en confessions sur les secrets qui ont marqué son règne. Son énonciation se fait sur le mode épistolaire et est personnellement adressée à sa maîtresse Mumbi Awele, la mère de Kaveena. Dans la première lettre qu'il lui a écrite, le lecteur ressent le besoin de l'ex-président de se confier à Mumbi même si cette dernière choisit de ne pas les lire: *«Ces lettres, tu en feras ce que tu veux. Peut-être les déchireras-tu? Peut-être ne les liras-tu même pas? Il n'importe. Je n'éprouve aucune honte à te dire ce que tout le monde sait»* (K, 68). Ces lettres permettent à Nikiema de donner sa version des faits sur quelques points dont le narrateur n'est pas très sûr. Il revient ainsi sur ses rapports avec Castenada et sur les modalités d'octroi de l'indépendance de son pays (K, 69). Cette correspondance épistolaire jette la lumière sur l'aspect le plus sordide de son règne, sa faiblesse et le statut de marionnette qu'il joue dans la gestion politique. Castenada

lui dicte son comportement et lui écrit les discours qu'il doit prononcer (K, 69). Il revient sur les massacres opérés par son armée envers les populations et le rôle joué par Castenada et la France dans la répression des opposants:

Castenada avait réussi à infiltrer l'état major du maquis et à retourner plusieurs lieutenants de Murigande contre lui. Avec nos mercenaires, les soi-disant «instructeurs opérationnels» en fait de vrais chiens de guerre, nous avons causé pas mal de dégâts. Trois cent mille morts, à l'arrivée. Ta génération a tendance à oublier ceci : la première décennie d'après les indépendances africaines a été terrible. Ça avait été réglé comme du papier à musique, ces indépendances, et chaque fois que des gens, Um Nyobe, Lumumba ou quelques autres, ont essayé de troubler la symphonie, il y a eu des massacres à grande échelle, comme ici en pays bamiléké ou ailleurs. Je ne te parle pas de l'Algérie. Ne l'oublie jamais: le colonisateur a tué bien plus de gens pour ne pas quitter l'Afrique que pour la conquérir (K, 75).

L'énonciation de Nikiema devient par moment une réflexion sur les raisons de son échec à diriger le pays. C'est une sorte de *mea culpa* posthume qui pose les responsabilités de cette gestion et les raisons de son comportement durant son règne. De cette posture, il se donne aux regrets (K, 90) et tente aussi de laver son nom concernant la mort de Kaveena que certains lui ont attribuée (K, 85). Ayant été avec Castenada pendant des années, Nikiema fait son portrait dans ses lettres, il décrit une personne cruelle, sanguinaire, qui tue pour le plaisir de tuer (K, 108-109) et dont le seul intérêt réside dans l'exploitation économique de ce pays (K, 115). À la fin de son énonciation, n'ayant pas compris pourquoi il s'est laissé aller à tous ces souvenirs sur sa vie et celle de Castenada, l'ex-président pense que cette confession est due à son confinement et au contexte délétère dans lequel il se trouve (K, 232). C'est aussi ce contexte d'énonciation à proximité de la mort et du dégoût qui favorise le récit de Kroma, le narrateur principal. Son récit se fait dans un contexte

eschatologique et scatologique. Le lecteur peut y voir une corrélation sémantique entre la pourriture et l'atmosphère délétère et sinistre de cette gestion politique postcoloniale.

4.4.4. De l'énonciation scatologique comme mode de dénonciation

Kaveena est caractérisé par un récit où le stercoraire se mêle à une vulgarité ostensible qui semble nourrir le récit. La crudité du champ sémantique qui relève du scatologique, du discours sur le déchet et de la crasse, épouse les contours métaphoriques d'une révolte et d'une dénonciation de la politique telle que pratiquée par Nikiema et Castenada, comme elle est déclinée dans le récit. Les références excrémentielles ont toutes trait au cadavre de N'Zo Nikiema, à l'eschatologie. Elles renvoient aussi à une réflexion sur l'homme et sa finitude que le narrateur nous rappelle dès le début du récit: «Bien sûr, de voir cet homme naguère redouté réduit à une masse de chair inerte me fait penser à la vanité des passions humaines» (K, 13).

Le discours eschatologique et scatologique renvoie à un désir de conférer au récit et aux événements politiques dans le récit une dimension dégradante. La valeur métaphorique des motifs scatologiques remplit une fonction de correspondance entre le contexte énonciatif et les éléments de la diégèse. Une telle rhétorique scatologique est basée sur le principe du corps humain comme une métaphore du corps sociopolitique dont le dérèglement se manifeste par l'abondance des déchets et de la déjection comme signe de sa maladie et de sa perturbation. Dispersés tout le long du récit, ces éléments stercoraires tendent à construire une atmosphère de dégradation

où l'ancien président Nikiema, saisi au ras de son animalité, se vautrant dans ses déchets, est ravalé à ses déjections et à son cadavre. Cette scatologie se construit sur fond eschatologique.

En même temps l'usage de ce champ sémantique de la défécation et de la déjection n'est pas gratuit, il renvoie connotativement à la dégradation et à la régression de l'objet de ces éléments scatologiques d'abord, l'ancien président. Ensuite, par une extrapolation métaphorique, il peut être associé au pourrissement du corps sociopolitique. Le discours scatologique procède d'une volonté de l'auteur de conférer au texte une insistance renvoyant à la dégradation, à la saleté et éventuellement à la mort. La scatologie devient pour l'auteur le moyen de rabaisser la personne de Nikiema.

Ce spectacle scatologique qui répugne au narrateur et, peut-être, au lecteur aussi semble être la condition de possibilité du récit se nourrissant de ce contexte d'énonciation. Autant la scène est difficile à supporter pour le narrateur, autant il est de son ressort, comme témoin, d'affronter et de supporter ce contexte d'énonciation difficile pour que le récit puisse éclore (K, 13). Cette difficulté est mentionnée par le narrateur dès l'entame du récit:

Je suppose que je redoute de me lever et d'avoir sous les yeux un spectacle difficile à supporter. J'imagine des asticots se tortillant roses et répugnants, autour de N'Zo Nikiema. Il doit y en avoir partout sur son corps. Dans ses oreilles et le long de ses paupières. Dans sa bouche. Partout (K, 23).

Ces éléments scatologiques saturent l'énonciation et en rythment, comme un leitmotiv obsédant, la cadence comme pour rappeler au lecteur l'importance et la nécessité de rabaisser l'auteur de ses déchets. Ce leitmotiv peut aussi avoir une

efficacité cathartique qui permet au narrateur, dans ce climat invivable, de pouvoir construire son récit. Une analyse distributionnelle ou plutôt la cartographie excrémentielle dans le texte montre une régularité des mentions des déjections et de la crasse:

En se séchant, il feint de ne pas voir les taches – de la crasse lourde, noire – sur la serviette blanche. C’est d’ailleurs ce qui le dissuade de s’asperger de parfum. Il craint de ne pas pouvoir supporter ce mélange d’odeurs: excréments et urine dans les w-c et eau de Cologne sur ses habits (K, 236).

Cette accumulation scatologique continue, le refuge de Nikiema est envahi par des excréments et larves de toutes sortes:

Dès qu’il écarte le rideau du salon, il est violemment projeté en arrière par l’odeur de ses propres excréments montant des w-c. Il sait aussi qu’au sous-sol ses provisions sont en train de pourrir. En jetant un coup d’œil autour de lui, il s’aperçoit qu’il sera moins seul cette fois-ci dans son refuge. Il a suffi de quelques heures d’absences pour que les cafards, les vers de terre, de grosses mouches noires et vertes, et même des chenilles prennent possession des lieux (K, 261).

Ces déjections et la pourriture des aliments rendent son refuge invivable.

L’obsession de l’odeur et des déchets domine l’énonciation. Voici comment le narrateur nous rapporte cette situation:

Les aliments pourris et les déjections de N’Zo Nikiema débordant des toilettes dégageaient une odeur nauséabonde. En promenant ma torche sur les étagères, j’ai effrayé des essaims de mouches. Elles se sont dispersées dans un grand bourdonnement. Il ne faisait aucun doute que des reptiles et des rongeurs infestaient les lieux. Tant de désagréments empêchaient N’Zo Nikiema de fermer l’œil, de jour comme de nuit. Je suppose qu’à force de veilles il a senti la réalité lui échapper peu à peu. Il a alors dû se dire « Puisque c’est la fin, autant ne pas crever comme un vieux chien malade dans cette fange. » N’Zo Nikiema a quand même été le président de ce pays. Si vous avez vécu pendant près de trente années dans l’or et dans l’éclat du pouvoir, il y a des choses que vous ne pouvez tout simplement pas accepter (K, 271-272).

La situation délétère du pays ajoutée au contexte d'énonciation scatologique construisent le récit et en structurent les dimensions de contestation et de dénonciation. L'atmosphère de déjection est en parallèle avec le climat délétère du pays comme si l'une conditionne l'autre.

Au niveau du langage, le champ sémantique utilisé, le vocabulaire de la déjection et de la défécation, une expansion métonymique peut s'étendre tout ce processus de la pourriture et de la dégradation du corps sociopolitique dont les composantes sont assimilées aux déchets provenant du corps sans vie de Nikiema. La scatologie ici fonctionne comme une métonymie du monde romanesque duquel le récit se déploie. Ce champ sémantique de l'obscène fonctionne comme une des modalités de déconstruction des régimes postcoloniaux dont la violence et la domination demeurent les conditions d'exercice (Mbembe, 2000: 144).

Inséré dans le contexte énonciatif, l'usage du champ excrémental ne traduit pas seulement la décadence d'un ancien dictateur déchu, mais épouse les contours critiques d'une dénonciation d'un régime postcolonial dont les agissements traduisent les errements d'un leadership fantoche. Ce discours d'évocation devient un discours de négation aussi (Barthes, 1971: 140), c'est une énonciation qui traduit une dénonciation: « Le langage a cette faculté de dénier, d'oublier de dissocier le réel: écrite, la merde ne sent pas, [...] nous n'en recevons aucune effluve, seul le signe abstrait d'un désagrément» (Barthes, 1971: 140). L'écriture permet au lecteur de vivre le contexte sans les contraintes olfactives du stercoraire, mais comme le pense Laporte «encore faudrait-il que, pour ne recevoir aucun effluve de cette merde

dont le narrateur inonde ses partenaires, la langue elle-même se soit constituée classiquement de l'élimination de certain faix d'ordure» (Laporte, 2004: 18).

L'investissement du stercoraire dans le texte obéit à plusieurs préoccupations de l'auteur, d'abord la scatologie, au niveau primaire, permet de ravalier le président à son statut d'humain qui finalement ressemble à tous ses compatriotes, et ses actions, sa vie inéluctablement finira comme ses excréments (K, 13). Ensuite, cet usage du discours scatologique permet une correspondance sémantique, une métaphorisation entre les éléments excrémentiels et la situation politique du pays. Le stercoraire devient le lieu de l'articulation d'une énonciation critique qui peut se laisser appréhender comme une dénonciation des agissements fantoches de ces dirigeants postcoloniaux. Le message scatologique est d'autant plus puissant qu'il est associé à une dégradation de ce corps politique.

La position narrative est commandée par la nécessité de traverser cette merde dont l'abjection demeure la condition de la possibilité du récit. La permanence violente du déchet quasi obsessionnelle élève la conjoncture politique à un niveau où le récit devient narration du dégoût et de l'aversion, ce qui établit un parallélisme symétrique entre la conjoncture politique ambiante et le contexte énonciatif de Kroma Asante, le narrateur.

L'évocation des excréments de l'ancien président, comme la crasse dans laquelle il vit, comparé au luxe dans lequel il vivait, renvoie à la pourriture et au dégoût mais établit aussi une dégradation ontologique de la figure de Nikiema. Le contexte narratif est relié au récit global d'autant que toutes les informations utilisées

par le narrateur pour étoffer son récit se trouvent dans ce bunker où pourrit le corps de Nikiema.

Par ailleurs, le narrateur l'affirme à la fin de son récit, c'est le contexte scatologique qui féconde la possibilité du récit. La fin du récit correspond à la dissipation de l'odeur des excréments et de la pourriture du corps de Nikiema dans le bunker, c'est ce que nous rappelle le narrateur à la fin de son récit quand son contexte et sa posture énonciatifs changent :

Racontée à partir de chez moi, cette histoire n'est presque plus la même. Loin de la petite maison de Jinkoré, mon cœur bat bien moins fort. [...] Au moment où j'écris ces lignes, je ne sens plus autour de moi l'odeur de la mort. Nul sang pourri ne suinte désormais de mes mots et leur bruissement n'est plus le même. Oui ça fait une différence (K, 289).

L'usage du scatologique est une condamnation sans appel de la politique postcoloniale incarnée par les personnages de Nikiema et de Castenada. Le registre scatologique décline sa structure métaphorique dans le parallélisme symétrique que le lecteur peut faire aisément entre le contexte énonciatif et la structure diégétique. La merde se trouve prise dans les rets du récit et révèle la consubstantialité des rapports qui relient le corps au corps politique.

4.5. Conclusion

Il demeure problématique que le désarroi et l'incapacité de se définir des anciennes colonies par rapport à l'Occident constituent des vecteurs sémiotiques qui peuvent éclairer les stratégies d'écriture – et de lecture – déployées dans *Le temps de Tamango* et *Kaveena*. La peinture des relations postcoloniales de la Françafrique épouse, dans les deux textes, les contours d'une dénonciation de l'assujettissement

des dirigeants africains à la volonté de la France. Elle se décline aussi dans l'incompétence et l'incurie des dirigeants africains qui les placent dans cette situation de dépendance envers l'Occident en général et la France en particulier. L'écriture se déploie aussi dans la ruine systématique des procédés de composition littéraire qui caractérisent la narration classique.

L'expérimentation esthétique, dont parle Mongo Béti dans la préface (LTT, 5) de *Le temps de Tamango*, trouve aisément un terrain d'application dans ce premier roman où Diop construit un monde romanesque expérimental basé sur la dialectique du refus et de l'acceptation des conventions et des modes de composition littéraire. Le roman devient le lieu de réflexion et de projection d'une esthétique qui va se confirmer et se développer dans les textes ultérieurs de Diop. En esquissant cette nouvelle forme romanesque comme participant d'une quête esthétique et d'une prise de distance par rapport à la convention – qui du reste est toujours à définir – se dessine une poétique qui refuse l'univocité énonciative et qui procède d'une ambivalence généralisée. *Le temps de Tamango* s'inscrit dans une posture de défiance dont le leitmotiv demeure une ré-énonciation des paradigmes. L'histoire politique de l'Afrique et la mémoire littéraire deviennent cet «arrière-plan esthétique» sous l'impulsion duquel se construit cette «chambre d'échos» dont parle Barthes. Sans nier la fécondité du croisement intertextuel avec *Tamango*, la posture scripturale, qui s'inscrit dans des velléités déconstructivistes, pense la littérature comme un jeu de miroirs qui permet à Diop de pouvoir «rouvrir le passé sur l'avenir» (Ricoeur, 2003 : 495).

Dans *Kaveena* la dénonciation des relations postcoloniales sur fond d'une énonciation scatologique permet au lecteur de saisir la représentation des relations troubles qui lient la France à ses ex-colonies. Dans une narration circulaire qui fait débiter le roman avec un cadavre humain – celui de Nikiema – et le ferme avec un autre cadavre humain – celui de Castenada – l'écriture devient l'espace de l'expression de la mort et de la déjection comme des vecteurs sémiotiques qui participent à la structuration sémantique du récit. L'enjeu sémantique de ces catégories devient l'enjeu du récit qui fait correspondre les déchets du corps aux déchets du corps politique.

Au bout du compte il importe de souligner que la déconstruction des formes du roman s'inscrit dans cette volonté de renouvellement esthétique mentionné dans *Le temps de Tamango*. Ce renouvellement esthétique qui se déploie aussi dans une poétique de l'ambivalence et du «suspçon» sera plus flagrant dans les romans ultérieurs de Diop.

Chapitre V : Formes et enjeux de la mémoire dans *Les traces de la meute* et *Les tambours de la mémoire*

5.1. Introduction

Sur fond d'une exploration permanente des récits du passé dans l'espace discursif africain, le chapitre précédent a tenté de démontrer que le prétexte de l'usage de ces discours est protéiforme et est axée sur la critique des schémas de gestion des gouvernements postcoloniaux en Afrique. La configuration thématique des deux textes, en puisant son contenu dans une représentation de la gestion postcoloniale de deux pays africains, montre les apories et les travers qui sont mis à nu par une écriture dont les visées subversives et critiques sont déclamées dès le début des récits. La relecture du discours de la négritude, pensé comme un fonds mémoriel, participe de ce questionnement du roman sur les discours qui l'environnent. Par ailleurs, cette problématisation de ces différents discours trouve un écho dans ce dernier chapitre où il est question d'une revisitation critique des notions de mémoire et de mythe.

Cette analyse a pour objectif de replacer les modalités, le fonctionnement et les enjeux de l'insertion du discours de la mémoire et partant l'usage du mythe dans *Les tambours de la mémoire* et *Les traces de la meute*¹³. Le discours de la mémoire tient une place importante dans les deux romans où il apparaît respectivement comme le vecteur d'une contestation d'un ordre et la dynamique d'un déploiement d'une ipséité en construction. Dans leurs dispositifs narratifs, discursifs et axiologiques, les deux textes rendent compte d'un usage du discours de la mémoire qui contribue à construire une intrigue dont le fil conducteur demeure une «représentance»

modalisée des récits du passé qui sont souvent en position de conflit avec d'autres récits dans les espaces diégétiques. Dans *Les tambours de la mémoire*, le discours de la mémoire se déploie dans une (re)construction de l'histoire de la reine de Kabrousse, Aline Sitoé Diatta, reconstruction qui se fait au prix d'un effort d'anamnèse d'un sujet – Fadel – qui tente malgré l'opposition de son entourage de construire une mémoire comme point d'ancrage de sa quête identitaire. Dans *Les traces de la meute*, ce discours s'élabore sur le mode d'un refus de l'ordre de la mémoire de Dunya que le protagoniste principal, Kaïré, déconstruit par la convocation des fables qui mettent en doute la ruse de guerre et les hauts faits d'armes de l'ancêtre de la communauté. Cette démarche subversive est une réfutation cinglante du récit de la mémoire de Dunya. Comme fonction spécifique de l'accès au passé, la mémoire convoque souvent le mythe comme un référent qu'elle institue dans la structure des deux textes. Cette convocation mémorielle glisse ainsi progressivement vers un discours mythologique qui participe à la structuration des récits.

Dans *Les tambours de la mémoire*, l'hypertexte est un agencement de mythèmes qui reproduisent en filigrane le mythe de l'héroïne en la personne de Johanna Simentho. Fadel, le personnage principal, tente de reconstruire l'histoire de Johanna Simentho, histoire qui ressemble à s'y méprendre à l'histoire d'Aline Sitoé Diatta, une figure de Jeanne D'Arc sénégalaise résistante contre l'implantation coloniale en Casamance. Cette reconstitution littéraire de la vie de Johanna, est un

¹³ Vu que les sigles sont similaires, dorénavant nous allons utiliser respectivement LTM1 et LTM2

palimpseste du parcours biographique d'Aline Sitoë Diatta (Girard, 1969: 214-267), figure emblématique de la résistance casamançaise contre l'exploitation coloniale. La reine Johanna poursuit la même trajectoire narrative. Comme son double fictif, Johanna, Aline Sitoë Diatta sera déportée par les Français dans un endroit inconnu. Il s'agit là de la création d'un mythe littéraire à partir d'un événement historique. Dans le deuxième roman, les résonances du discours de la mémoire épousent les contours du mythe de fondation. Après avoir vaincu le monstre Dum-Tiébi, Saa-Ndéné a fondé la ville de Dunya et a créé une communauté. Après sa mort, la mise en récit mythique de ses exploits est perpétuée par ses descendants et les héritiers de son trône. Ce récit institue les exploits du maître comme l'acte fondateur autour duquel se construit la mise en récit du discours de la mémoire. Ce récit répété et ritualisé assure la continuité de hauts faits du maître. La mort du héros principal, Kairé, constitue un des paradigmes du mythe dans son ultime étape de ritualisation. Dans *Les traces de la meute*, la stature du mythe oriente le récit dans le sens d'un objet que le récit individuel déconstruit, notamment les récits de Kairé, tandis que dans *Les tambours de la mémoire*, le mythe sert à déconstruire une certaine conscience collective. Le mythe comme récit collectif, est individualisé par Fadel qui l'oriente dans le sens d'un moyen de déconstruction d'une rhétorique collective mais aussi dans une tentative de construction d'une ipséité. Ainsi Diop, jonglant entre mythe de création et mythe de l'héroïne, les associe doublement dans les axes paradigmatiques et syntagmatiques comme des vecteurs sémiotiques dans la construction du sens des textes.

Par ailleurs, dans les deux romans les personnages principaux tentent de trouver leur voix/voie par la médiation du discours de la mémoire. C'est la voix d'un énoncé individuel contre un énoncé collectif. La recherche d'ipséité d'un sujet qui refuse l'énoncé collectif en interrogeant son passé qu'il tente d'instituer comme contre-mémoire face aux rhétoriques collectives véhiculées par les autorités en place constitue, en toile de fond, la dynamique qui structure les textes. C'est la relation d'un «je» à l'altérité qui se fait sur un mode conflictuel. Ce conflit s'énonce dans les deux textes par une dialectique de mémoires qui oppose une mémoire individuelle à une mémoire collective. Aussi, cette convocation d'une mémoire des mythes de la création et de l'héroïne permet à Diop de revisiter les instances du mythe collectif, de le poser comme objet soumis à une déconstruction qui lui permet d'en modifier les modalités pour mieux s'en distancier.

Ainsi, trois parties majeures constituent la charpente de ce chapitre. En premier, nous tenterons de voir les modalités de l'écriture de la mémoire mythique, ensuite nous étudierons les rapports conflictuels des deux protagonistes – Fadel et Kaïré – avec les valeurs dans leurs sociétés respectives, leur quête d'ipséité face aux énoncés collectifs qui refusent les récits concurrents. La dernière partie du chapitre se penchera sur l'énonciation du récit d'autant que la mise à distance des récits collectifs s'accompagne aussi d'un regard de méfiance sur l'énonciation.

5.2. Discours mémoriel et palimpseste mythique

5.2.1 Modalités de la représentance: entre anamnèse et création poétique

Une démarche de représentance protéiforme traverse en filigrane *Les traces de la meute* et *Les tambours de la mémoire*. Le rapport des deux protagonistes à la mémoire est axé sur une démarche commune d'appel de mémoire qui épouse, dans *Les traces de la meute*, les contours de la création d'un musée et des recherches archéologiques pour conserver une certaine mémoire historique, tandis que, dans *Les tambours de la mémoire*, ce rapport s'élabore dans le cadre d'une construction d'un discours sur le passé de la reine de Wissombo par le protagoniste principal, Fadel.

Pour refuser le présent, Fadel se remémore des choses qu'il n'a pas vécues. Il se rappelle avoir vécu, dans son enfance, avec Johanna Simentho qui était leur femme de ménage. Pour donner crédit à son récit, il essaie de lier sa mémoire individuelle à une certaine mémoire collective dont Johanna constitue le référent fondamental. Ce rapport avec son passé motive et justifie sa quête qui le mènera à Wissombo pour retrouver Johanna.

La vacuité de son présent et la difficulté de s'intégrer au monde extérieur sont les symptômes d'un conflit intérieur installant progressivement un passé imaginaire dans sa conscience qui vient parasiter le présent. Impuissant à s'inscrire dans le présent, Fadel se réfugie dans un passé qu'il crée de toute pièce et qui vient se superposer au désordre de son présent. Son environnement est progressivement sapé par les assauts d'une représentance inopinée, ce qui l'éloigne davantage du quotidien et l'installe dans une inquiétude existentielle. Son refus de la réalité du présent et de contact avec le monde extérieur se manifeste dans sa claustration chez ses parents jusqu'à ce qu'il parte pour Wissombo. Cette claustration et ce déficit de

communication deviennent les bases d'une construction mémorielle dont Johanna devient le référent absolu.

La structure du discours mémoriel entre dans le cadre d'une reconstruction romanesque de la vie de l'héroïne de Kabrousse Aline Sitoë Diatta (Girard, 1969 : 214-267) à travers le personnage de la reine Johanna Simentho dont Fadel tente de ressusciter le parcours biographique sur le mode de l'anamnèse. Sa mise en scène se fait au détour d'une remémoration qui répond à un besoin de glorification de la reine mais aussi d'une figure identificatoire qui cristallise les aspirations de Fadel et, à travers lui, d'autres personnages en mal de héros, en réaction aux agissements du régime tyrannique du major Adelezo. Les résonances du discours de la mémoire sont donc perçues dans le sens d'une reconstitution littéraire du parcours d'Aline Sitoë Diatta. Le hors-texte effacé de son palimpseste par l'écran de la fiction est perceptible. La vie de Johanna, dans le cadre de la fiction, offre beaucoup de parallélismes avec celle de l'héroïne de la résistance casamançaise. Le récit se construisant sur les fresques de l'histoire sénégalaise adopte de temps en temps une perspective politique. Selon l'historiographie sénégalaise (Girard, 1969), Aline Sitoë Diatta, cette reine prêtresse de Kabrousse, en Casamance dans le sud du Sénégal, surnommée la Jeanne d'Arc de l'Afrique, était le symbole de la résistance contre l'implantation coloniale. Dès son jeune âge, elle quitte son village natal pour aller travailler à Dakar. Elle a sa première révélation à Dakar où elle travaille comme domestique dans une maison. Des voix lui auraient intimé de retourner dans sa ville natale pour aider son peuple contre l'occupation coloniale. Elle rentre à son village

où son audience s'accroît, on lui attribue des miracles. Elle élabore des stratégies de résistance contre la présence française au Sénégal, cette rébellion lui aura valu la prison et la déportation par l'administration coloniale. Dans *Les tambours de la mémoire*, le parallélisme symétrique entre Aline Sitoë Diatta et Johanna est patent : comme Aline Sitoë, la reine Johanna poursuit la même trajectoire narrative et figurative. Les indices convergents laissent penser qu'il s'agit bien d'elle d'autant que la comparaison s'échappe de la lecture de Fadel qui comprend que le personnage de Johanna était assimilé à la figure héroïque de la reine de Kabrousse (LTM1, 61). Cependant, même s'il existe une parenté structurelle entre le récit des deux héroïnes, il n'en demeure pas moins que les souvenirs de Fadel ne sont que les caprices de son imagination. Le rapport de Fadel à la mémoire est biaisé et se fait sur le mode de souvenirs d'événements qu'il n'a pas vécus.

Cette anamnèse s'articule sur une conjonction de l'imagination et de la mémoire qui forme une dialectique questionnant les limites de la dimension *véritative* de la mémoire. Cette confusion générique entraîne une ambiguïté et une ambivalence même dans le souvenir qui sape la dimension de fidélité et en même temps le régime de véridicité envers l'objet du souvenir. De cette posture énonciative, la mémoire cesse d'être autoréférentielle et s'articule sur une imagination débridée qui choisit le contenu de son imagination et engendre un discours oblique par rapport à la mémoire officielle. Son imagination devient l'ancrage de tous les possibles. Les mécanismes de la représentation de l'absente répondent à des modalités particulières qui n'ont pas besoin d'une connaissance

empirique pour que le sujet puisse s'en souvenir; la dialectique de l'imagination et de la mémoire fait primer la première au détriment de la mémoire. Le souvenir, selon Fadel, ne répond plus de la mémoire mais de l'imagination: « Qu'ont-ils donc tous à penser que pour se souvenir de la reine Johanna il est absolument nécessaire de l'avoir connue» (LTM1, 91). Cette imagination fertile arrimée à une mémoire «poétique et arbitraire» (LTM1, 96) préside aux destinées du processus d'anamnèse chez Fadel. Même si, sous l'écran de la fiction, le contenu de cette injonction mémorielle correspond à des faits réels, il n'est que le fruit de l'imagination de Fadel.

Si l'on en croit Ricœur (2000: 22) qui, à la suite de Platon sur la métaphore de la cire, affirme que le souvenir se fait toujours sur l'actualisation des «traces» et sur la représentance de quelque chose qui a été, il n'en demeure pas moins vrai que les souvenirs de Fadel empruntent une autre orientation parce qu'ils sont créés ex nihilo sans traces. Cette démarche subversive de Fadel déconstruit les cadres mentaux du souvenir. Se souvenir de quelque chose dont on n'a pas eu une connaissance empirique relève d'une prise de distance et d'une remise en cause du processus de la remémoration et sape la valeur même du souvenir d'autant que le sujet qui se souvient «de manière arbitraire et poétique» redéfinit les cadres et les modalités du souvenir qui ne répondent plus à un travail de convocation des «traces» mais de son imagination arbitraire. Le contenu du souvenir devient un objet construit, tributaire d'une posture de méfiance et de défiance du sujet par rapport à d'autres énoncés discursifs. Dès lors, le souvenir cesse d'être recherche ou actualisation de «traces»

pour devenir création poétique d'événements susceptibles d'orienter le sujet dans sa démarche de remaniement de soi ou d'une construction de l'altérité. Le discours de la mémoire devient délire poétique et ne répond que de l'imagination de Fadel. Cette démarche subversive et déconstructiviste crée une distance entre le sujet et l'objet de la mémoire, qui permet au sujet d'incorporer et d'utiliser son imagination comme bon lui semble en versant dans le «vagabondage métaphysique de la mémoire». N'ayant pas vécu les faits qu'il raconte, Fadel superpose son délire poétique au discours officiel de la mémoire en entretenant avec celle-ci un rapport distancié. Ce rapport à la mémoire se fait sur le mode de reconstruction d'un récit qui joue dans *Les Tambours de la mémoire* un rôle de *contre récit* qui s'oppose au récit silencieux de l'inconscient collectif – ce récit qui refuse l'existence de la reine Johanna – récit accepté et reformulé dans sa version consensuelle et conformiste. Une telle prolifération poétique et anamnésique fonde aussi la démarche de contestation de Kaïré. Dans *Doomi golo* (Diop, 2003) aussi, le discours de la mémoire trouve un écho parallèle où le narrateur, le vieux Ngiraan Fay, obsédé par la nécessité de transmettre aux générations futures une certaine mémoire, tente de relater à son petit-fils Badou Tall, qui vit à l'étranger, les différents événements qui jalonnent sa vie dans le quartier de Naarela où il vit. Au-delà du récit épistolaire, se dessine en filigrane une volonté inébranlable de conserver une mémoire par l'écrit pour les générations futures. C'est la raison pour laquelle le vieux Ngiraan tente de consigner les événements de sa vie dans un carnet qu'il destine à son petit-fils.

Dans *Les traces de la meute*, l'énoncé mémoriel épouse les contours d'une convocation des contes qui servent à déconstruire le discours de la mémoire de Dunya. Chez Fadel, ce discours se déploie dans l'élaboration d'un conte qui se pose en parallèle, dans l'espace du discours, au récit sur l'ancêtre de Dunya. Il se fait sur le mode d'une relecture parodique du discours de la mémoire officielle.

Après l'échec de sa tentative de construction d'un musée qu'il voulait à Dunya, Kaïré se met à faire des recherches archéologiques pour trouver des vestiges de la ville ancienne plus vieille que celle de Dunya. Cette démarche, jugée subversive par la communauté, constitue une remise en cause du fondement même du récit qui institue Dunya censé être transhistorique d'autant que cette ville ancienne se trouve dans le même emplacement géographique que la ville de Dunya. Ces fouilles archéologiques ne plaisent pas au maître de Dunya: « L'étranger cherche à présent une ville très ancienne sous la terre. Il a réussi à faire croire aux enfants que cette ville est antérieure à plusieurs milliers d'années à la fondation de Dunya» (LTM2, 205). Cette intrusion dans la mémoire de Dunya constitue une erreur de Kaïré selon Diéry Faye, son meurtrier:

La grande erreur de Kaïré fut de ne s'être pas aperçu qu'à la fin du vingtième siècle il était bien trop tard pour susciter des villes imaginaires, que la liste des fables était close sur toute l'étendue de notre planète et qu'il ne restait plus, pour chaque peuple, qu'à chercher des arrangements pour sa mémoire (LTM2, 211).

Parallèlement à ces fouilles archéologiques, pour amuser le groupe d'enfants qui s'est lié d'amitié avec lui, Kaïré crée un personnage fictif du nom de Baay-Gallay et situe «ses rocambolesques aventures dans un pays imaginaire curieusement

appelé Ville Ancienne» (LTM2, 12). Ses histoires se posent en parallèle avec le récit de l'ancêtre de Dunya qui a combattu le monstre Dum Tiébi. Le personnage de Baay-Gallay, dont les actions se déroulent dans la Ville Ancienne, partage beaucoup de caractéristiques avec la lignée des maîtres de Dunya qui se sont succédé sur le trône. Baay-Gallay est décrit comme un «quinquagénaire maigrichon et farfelu, amateur de bonne chair et à l'occasion voleur à la tire ou Guide éclairé de la nation» (LTM2, 12). Ces traits de caractère sont partagés par quelques descendants de l'ancêtre mythique du pays dont les différents narrateurs nous donnent quelques bribes de leur vie. La répression sanguinaire dont est capable Baay-Gallay trouve son écho dans la gestion du pouvoir de l'ancêtre Saa-Ndené où la violence fait partie de son exercice: «Ainsi, lorsqu'il lui fallut imposer son pouvoir, le Fondateur se montra sans pitié. Sa main de fer anéantit les tièdes et les récalcitrants ainsi que tous ceux qui pouvaient le devenir» (LTM2, 19). La démarche de Saa-Ndené trouve son écho macabre dans l'attitude de Baay-Gallay: «Malheur au faible qui se trouvait sur le chemin de Baay Gallay: il se faisait écraser sans pitié» (LTM2, 12). C'est cette même attitude sanguinaire de ses descendants, Birame Fassa Ndené, Khouredia Maar, Saër Ngoumba, qui a assuré la continuité de l'héritage de sang laissé par l'Ancêtre. Comme Baay Gallay, tous ces rois exerçaient le pouvoir de manière tyrannique et disposaient d'«un formidable appétit de vivre». Aussi partagent-ils ce goût de vivre qui caractérise Baay Gallay réputé amateur de bonne chair. Cette ressemblance est poussée d'autant plus loin que, selon l'un des narrateurs, Mansour Tall, ces personnages réels ou fictifs se ressemblent:

À travers les âges, les hommes de pouvoir se ressemblent tous étrangement et [il se demande] si leur obstination à rester à la surface des choses, loin de trahir une quelconque niaiserie n'est pas, au contraire, la condition même de leur funeste efficacité (LTM2, 267).

Cette prolifération créatrice fait grincer les dents des habitants de Dunya parce que Kaïré « ne parut jamais prendre au sérieux la haute idée que les gens de Dunya avaient d'eux-mêmes». Cette attitude de désinvolture lui avait valu une "quarantaine". L'étranger qu'il était n'avait pas de respect particulier pour les croyances de la communauté de Dunya qui « au cours des âges, [...] en était venue à s'empêtrer dans les méandres de sa jactance mythologique» (LTM2, 19). Et lui restait à «dompter l'éblouissement équivoque d'un passé dont elle portait les traces invisibles et profondes» (LTM2, 22). Progressivement, le discours de la mémoire épouse les contours mythologiques dont la constellation de mythèmes en donne, en palimpseste, de part et d'autre des récits, un mythe de fondation et un mythe de l'héroïne.

5.2.2. Palimpseste du mythe: entre mythe fondateur et mythe de l'héroïne

Par delà cette reconstruction fragmentaire de ces parcours, se pose en filigrane un recours au paradigme du mythe qui informe la structure des récits. Dans *Les traces de la meute*, l'usage du mythe entre dans le cadre d'un discours de légitimation d'un ordre sociopolitique qui préside aux destinées des habitants de Dunya. Ce discours «inaugural» régle la vie des descendants de Saa-Ndené, l'ancêtre de Dunya. Les contours mythologiques épousent la forme d'un mythe de fondation dans *Les traces de la meute* et d'une représentation littéraire du mythe d'Aline Sitoë Diatta dans *Les tambours de la mémoire*. Le mythe de l'héroïne

nationale se pose comme un contre-discours à rebours du discours du pouvoir du major Adelezo. La résurrection du mythe de Johanna dévoile le parcours biographique de la reine, mais elle se pose aussi comme un contre-récit subversif en contradiction avec un énoncé collectif que les autorités en place utilisent à des fins politiciennes.

5.2.3. Johanna, mythe d'une Jeanne-d'Arc sénégalaise

Dans *Les tambours de la mémoire*, la structure du mythe entre dans le cadre d'une reconstruction de l'héroïne de Kabrousse, Aline Sitoë Diatta (Girard, 1969: 214-267), à travers le personnage de la reine Johanna Simentho dont le personnage principal, Fadel, tente de ressusciter le parcours sur le mode de l'anamnèse. Sa mise en scène se fait au détour d'une convocation mémorielle qui répond à un besoin de glorification de la reine en réaction aux agissements du régime tyrannique du major Adelezo. Les résonances du mythe sont donc perçues dans le sens d'une reconstitution littéraire du mythe d'Aline Sitoë Diatta. Le roman se structure autour d'une remémoration d'événements que Fadel n'a pas vécus et qui débouchent sur une mythologisation de la figure de la reine Johanna Simentho.

La figure de Johanna reproduit les constantes du modèle de l'héroïne mythique, elle offre tous les éléments constitutifs d'une héroïne épique. La séquence mythique, qui répond plus ou moins à ce que Sellier (1970: 17) appelle l'alternance naissance-mort-naissance, correspond au parcours de Johanna à la seule différence que la mort équivaut à sa disparition dans des conditions mystérieuses. Son retour – sa renaissance – souhaité par son entourage en attente de signes, se fait sur le mode

de la ritualisation comme pour instituer et pérenniser son action. Comme la figure héroïque (Sellier, 1970 : 17), sa naissance a été précédée d'oracles et accompagnée de merveilles :

La nuit où elle vint au monde, il y eut un violent orage et la pluie tomba jusqu'au matin sur tout le royaume du Wissombo. Les anciens dirent que selon les signes elle serait une femme féconde et indomptable, qu'elle aurait des enfants et encore des enfants, qu'elle soumettrait des pays et encore des pays (LTM1, 54).

Le merveilleux épique, présent dès la naissance de Johanna (LTM1, 54), l'accompagne durant tout son parcours. Aussi est-elle menacée dès sa naissance (Sellier, 1970: 17) par un environnement hostile qui résulte de la mort de ses parents. Elle est élevée par une tante qui devint une sorte de marâtre qui lui mène la vie dure (LTM1, 54). À ces caractéristiques inhérentes à la stature de l'héroïne s'ajoute la notion de «solarité» (Sellier, 1970: 18) qui attribue au héros les traits empruntés au soleil: «Une grande jeune fille, belle, vigoureuse, à la peau claire et lisse, aux yeux purs» (LTM1, 94). Elle obéit aux injonctions des forces surnaturelles qui, sous forme de visions, lui enjoignent de retourner à Wissombo pour sauver son peuple. L'articulation de ses différents myèmes tend à octroyer à l'héroïne tous les attributs du mythe. De cette constellation de myèmes, on pourrait ajouter les difficultés qui lient l'héroïne au pouvoir en place. Aussi conteste-t-elle les pouvoirs politiques qui seront à l'origine de sa disparition. Même si elle ne tue pas le commissaire Niakoly, représentant du major Adelezo à Wissombo, il n'en demeure pas moins que l'humiliation de ce dernier constitue un acte symbolique dans la ritualisation du mythe de Johanna comme une épiphanie héroïque. Cette foison de

mythèmes hisse la reine Johanna Simentho au statut d'héroïne épique. Son règne est perçu comme une épopée mythique auréolée de luttes identitaires et de combats religieux contre les forces étrangères. À cela se greffe aussi l'attente de son retour qui ramènera la paix et la prospérité (LTM1, 190-191). Son message est libérateur: «Gens de Wissombo, je viens vous apporter la liberté et la joie de vivre. C'est la volonté des dieux et des ancêtres» (LTM1, 192). La relecture du passé politique en fonction d'une poétique de distanciation par rapport au présent s'accompagne d'un mythe de la rédemption par l'avènement de la venue de l'héroïne. Johanna Simentho symbolise, pour Fadel et pour le peuple sous le joug du major Adelezo, une figure identificatoire de ralliement qui cristallise les aspirations de toute une génération en attente de signes.

La démarche de Johanna, répercutée par les différents narrateurs, rappelle à bien des égards l'histoire de Jeanne d'Arc bien que les contextes et les époques soient différents. Les parcours parallèles de ces deux héroïnes, l'une au quinzième siècle et l'autre au vingtième siècle, ont beaucoup de similitudes. À l'image de la pucelle d'Orléans qui «commence par la gloire et finit sur le bûcher» (Brunel, 1988: 849), Johanna subit le même parcours de la grandeur à la décadence après sa capture par l'administration coloniale. Mais contrairement à Jeanne d'Arc, dont « le mythe existait avant le personnage» (Brunel, 1988: 849), la venue de Johanna est, selon Fadel, «le signe des temps» et son apparition délivre le peuple casamançais du joug colonial. Johanna est une paysanne dans la vingtaine et Jeanne d'Arc en a quinze. Toutes deux sont des paysannes. Aussi ont-elles des apparitions et des visions qui

leur enjoignent de sauver leurs peuples respectifs. C'est cette démarche de sauveurs qui a impulsé leur action et qui leur confère un statut légendaire même si elle les a menées à leur perte dans des conditions tragiques.

Mais au-delà de ce parallélisme, ce qui retient l'attention dans le parcours de cette Jeanne d'Arc africaine, c'est l'aura épique qui rappelle celui du sauveur que le peuple attend pour se libérer de l'oppression. L'histoire de l'héroïne de Wissombo nous est racontée sur fond d'une convocation de la figure l'héroïque d'Aline Sitoë Diatta, son double historique. Deux parcours identiques qui se recourent sur plusieurs plans. La rencontre de Johanna et du colonel Léonidas Vezelis fait écho à la rencontre d'Aline Sitoë Diatta avec le Colonel Sajous (Girard, 1969 : 225) quand celui-ci arrive à Kabrousse pour l'attraper :

Muni de ses jumelles, le colonel put la voir s'avancer sur la piste, accompagnée de ses fidèles. C'était une femme de constitution assez faible et boiteuse depuis un accident de jeunesse qui avait provoqué une luxation du genou droit. Elle était cependant fort jolie femme, âgée de vingt cinq ans environ, avait le teint clair, le geste élégant et la parole facile. Quand elle arriva près du colonel, ce dernier, la haine et la rage au cœur, excédé d'avoir été si longtemps défié par une femme infirme, se rua sur elle, la brutalisa si féroceusement que l'interprète lui-même ne put se retenir (LTM1, 60).

La version historique de Girard recoupe presque intégralement celle de Diop:

Muni de ses jumelles, le colonel put la voir s'avancer sur la piste, accompagnée de ses fidèles. C'était une femme de constitution assez faible et boiteuse depuis un accident de jeunesse qui avait provoqué une luxation du genou droit. Elle était cependant fort jolie femme, âgée de vingt cinq ans environ, avait le teint clair, le geste élégant et la parole facile. [...] Dès qu'elle fut auprès du colonel, celui-ci se jeta sur elle et la gifla avec violence. Elle tomba à terre. Le sang coulait le long de ses jambes. Tété Diédhiou [l'interprète] intervint pour faire cesser ces inutiles brimades (Girard, 1969:225).

La ressemblance est tellement patente que finalement Johanna se confond avec son double historique. Le parallélisme est d'autant plus poussé que, dans les archives consultées par Fadel, Johanna devient tout simplement Aliin Sitooye Jaata (LTM1, 61). Pour Diop, cette transposition du fictif au réel entre dans un cadre de légitimation d'une action exceptionnelle et d'un être extraordinaire.

Le discours de Johanna cache une démarche où les résonances du mythe sont perçues dans le sens d'une reconstitution littéraire de l'histoire d'Aline Sitoë Diatta. Cette reconstitution passe par une énonciation qui épouse les contours mythologiques : « Il était une fois une petite orpheline du nom de Johanna Simentho. La nuit où elle vint au monde, il y eut un violent orage et la pluie tomba jusqu'au matin sur tout le royaume de Wissombo» (LTM1, 54); « Et toi Johanna, tu seras reine et tu apporteras à ton peuple éprouvé la prospérité et la justice» (LTM1, 55). Le discours sur Johanna qui commence par une lutte identitaire et politique se glisse progressivement dans les méandres du discours et de l'épopée mythique.

Cette réactivation de l'héroïne épique passe par une ritualisation plurielle de la vie et de l'action de Johanna. Comme figure exemplaire sa démarche doit être connue et répercutée parce que, comme le pense Fadel: «Le propre des êtres exceptionnels n'était-il pas de pouvoir se réincarner à l'infini, traversant ainsi l'épaisseur des siècles avec des noms et des visages différents?» (LTM1,61).

Cette anamnèse nécessaire à la résurrection du mythe de Johanna est renforcée et ritualisée par une commémoration annuelle qui authentifie et institue les hauts faits de l'héroïne. Une telle ritualisation se fait sur le mode d'une théâtralisation de

la rencontre mémorable entre Johanna et le major Vezelis pour recréer un moment mémorable de sa vie, sa rencontre avec le major Vezelis et Niakoly. Contrairement aux faits réels (Girard, 1969: 225), le rituel qui théâtralise ce moment le double et prend le dessus sur l'histoire. C'est une ritualisation asymétrique qui s'inscrit dans une dynamique de valorisation de la reine mais aussi d'humiliation et de dénigrement des autorités politiques. La reine, qui avait disparu, revient pour sauver son peuple. Au mythe de l'héroïne se greffe celui de la rédemption du peuple: «Je suis revenue pour que la pluie ne passe plus au-dessus de vos champs sans s'arrêter. Je vous dis: ce sont les dieux qui m'envoient vous apporter le bonheur et la prospérité d'antan» (LTM1, 190). La répétition liturgique des hauts faits de la reine passe par une deuxième humiliation du personnage du chef Niakoly dans une ultime représentation rituelle du mythe de la reine, qui trouve son écho dans l'humiliation que Johanna avait fait subir à Niakoly fils. Cette scène culmine avec l'arrivée de Joseph Niakoly qui met fin à la représentation mais après avoir subi lui aussi une humiliation symbolique.

Cette humiliation répétée de la famille Niakoly dans la représentation rituelle et dans la réalité finit par créer une situation où fiction et réalité se confondent, où les personnages de la représentation se confondent avec les personnages du récit. Cette mise en abyme permet de revenir sur les faits qui ont marqué la vie de Johanna, mais aussi, elle permet une ritualisation du mythe tout en subvertissant les paradigmes de la fiction et de la réalité. Devant la foule, le commissaire est humilié plusieurs fois par Johanna, l'héroïne du peuple. La fiction rejoint la réalité et les

frontières entre les deux sont abolies, ce qui confond le chef Niakoly qui ne parvient pas à faire la différence entre la fiction et la réalité. Cette situation est d'autant plus confuse que Sinkelo, qui joue le personnage de la reine, se confond avec celle-ci et refuse d'enlever les habits de la reine. Ceci crée une ambivalence entre réalité et fiction, mais ce qui importe, selon Fadel, qui se confie à son frère Badou, c'est la conscience des acteurs qui participent à leur destin: « Qu'il y ait une part de jeu dans cette cérémonie est indéniable, mais je t'assure que [...] les acteurs sentent obscurément que dans leur texte et dans leurs gestes c'est la mémoire et donc le destin de leur communauté qui se joue» (LTM1, 159). Cette célébration ritualisée constitue un des paradigmes du mythe dans sa fonction de pérennisation des hauts faits de l'héroïne de Kabrousse tout en les posant comme exemplaire pour les autres.

Une telle ambivalence générique, paradigmatique et axiologique qui transpose le fictif dans le réel permet de confondre ces valeurs et de les diluer dans le roman tout en permettant d'«installer le mythe au cœur du réel» (LTM1, 90). Cette interférence de valeurs pose une indécidabilité générique qui trahit un refus d'adhérer à une conscience doxique manipulée par l'autorité. Pour Fadel: «L'essentiel lui paraît être moins l'ordinaire lucidité que le vagabondage métaphysique de la mémoire, ses roulements de tambours qu'il n'est pas donné à tous d'entendre» (LTM1, 91). Mais, elle cache aussi une position auctoriale qui tente de mettre à jour une histoire élaguée et éludée par une certaine doxa pour que «la vérité triomphe de tous les silences» (LTM1, 65).

La reconstruction littéraire du mythe de Johanna passe par une résurrection mémorielle qui, autant elle dévoile le parcours de la reine, autant elle se pose comme un contre-récit subversif en contradiction avec le discours officiel silencieux: «Ce silence, les gouvernants sénégalais actuels ne l'ont jamais vraiment rompu et dans la province de la basse Casamance, lorsqu'on évoque le nom de la prophétesse, l'autorité officielle semble avoir pour consigne de se taire» (Girard, 1969 : 238).

Le palimpseste mythique dans *Les tambours de la mémoire* trouve un écho dans *Les traces de la meute* où son usage se déploie dans l'institution d'un récit dont l'action sert d'acte fondateur qui structure le discours des habitants de Dunya.

5.2.4. Mythe de la fondation de Dunya

Dans *Les traces de la meute*, le discours mémoriel épouse les contours du mythe de fondation de la ville de Dunya. Ce mythe, sans nul doute inventé par l'auteur, répond cependant aux critères du mythe de fondation dont il présente les constantes (Dérive, 2005: 11-20), la venue de l'ancêtre mythique – Saa Ndéné – qui terrassa le monstre – Dum-Tiébi – et qui fonda la communauté – de Dunya – dont la cohésion se maintient par la valorisation permanente – par le récit et la ritualisation – des hauts faits de l'ancêtre fondateur. La cohésion et la prospérité doivent être maintenues par la descendance de l'ancêtre pour pérenniser le mythe. La prédiction de l'arrivée de l'ancêtre mythique dans des conditions particulières et de la fondation de son royaume octroient au symbolisme du mythe sa profondeur et en constituent un des éléments qui l'articulent. Cette dimension archétypale du mythe est perçue dans ce passage qui annonce l'arrivée de Saa-Ndéné: «Tu dois poursuivre ton

chemin. Tu es un brave, Saa-Ndéné, et tu vaincras Dum-Tiébi. Là où le monstre fera entendre son dernier râle tu fonderas un royaume puissant. Tu seras nommé Saa-Ndéné le Fondateur et le cercle de Lumière veillera sur ta gloire» (LTM2, 190). Un tel énoncé fait écho à la définition d'Eliade sur le mythe:

Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des «commencements». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment: une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création»: on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. Le mythe ne parle que de ce qui arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté. Les personnages des mythes sont des Êtres surnaturels. Ils sont connus surtout par ce qu'ils ont fait dans le temps prestigieux des « commencements». Les mythes révèlent donc leur activité créatrice et dévoilent la sacralité (ou simplement la «sur-naturalité») de leurs œuvres (Eliade, 1963: 15).

À cela s'ajoute la caractéristique des traits distinctifs du fondateur, puissant, beau, courageux, etc., traits de caractères qui peuvent être perçus dans la description qui est donnée du maître:

L'homme était dans la force de l'âge: râblé, le buste frêle, il avait des bras puissants. Parti à la recherche du Savoir, d'innombrables dangers le guettaient mais il n'avait jamais connu la peur. [...] Parfois des fauves s'arrêtaient à bonne distance de l'homme, l'observaient un moment avec perplexité et disparaissaient. Dans les buissons et au cœur des fourrés, des yeux effrayés accompagnaient chacun de ses pas (LTM2, 189).

L'une des fonctions du mythe est de satisfaire à des exigences religieuses et à des impératifs d'ordre social. Ainsi, la mort de Kairé revêt une double signification parce que scellant la mort de l'étranger qui s'immiscitait dans les affaires internes de Dunya par la dérision; elle symbolise aussi une sorte de réitération rituelle du mythe

de l'ancêtre de Saa Ndéné. Cette réactualisation du mythe permet au peuple de Dunya de:

Revivre ce temps, le réintégrer le plus souvent possible, assister de nouveau au spectacle des œuvres divines, retrouver les Êtres surnaturels et réapprendre leur leçon créatrice et le désir qu'on peut lire comme en filigrane dans toutes les répétitions rituelles du mythe (Eliade, 1963 : 31).

Ce rituel renouvelle l'acte premier de l'ancêtre pour mieux asseoir son autorité et sa permanence. Le meurtre de Kairé s'organise sur le mode d'une ritualisation dont il prend les contours par le sacrifice fondateur de puissance. À l'instar du rite, réitérant l'événement premier, à savoir l'acte de la création, le pouvoir de Saa Ndéné renforce son autorité en renouvelant et en pérennisant par le rituel l'acte premier dans la violence. Cet état de fait recoupe le mythe qui renvoie tout acte au temps primordial où la réalité a vu le jour. C'est le propre du mythe de ramener tout présent au passé fondateur qu'on essaie ici de refonder en sublimant les hauts faits et actions de Saa Ndéné. La violence mythique à l'origine de la fondation de Dunya doit être ritualisée pour conserver toute sa symbolique.

De part et d'autre des textes, l'inscription du mythe dans la trame du récit traduit une ambivalence générique d'autant que son usage ne répond pas aux mêmes préoccupations narratives. Comme vecteurs sémiotiques, l'usage du mythe et de la mémoire s'inscrit dans une dialectique de valeurs diffuse dans des oppositions et des antagonismes portés par des personnages et qui se perçoit dans les conflits qui opposent souvent une conscience individuelle à la conscience collective. Une telle ambivalence générique et axiologique entre dans le cadre d'une démarche globale

d'une ambivalence généralisée des paradigmes et des valeurs qui constitue, en toile de fond, l'esthétique hétérogène de Diop.

5.3. Le «Je» face à la meute: entre discours et contre-mémoire

Face à ces récits hégémoniques, se détachent deux héros qui refusent d'adhérer systématiquement à tout récit collectif. Cette distanciation axiologique et ce refus d'adhésion aux énoncés collectifs est perceptible dès le début du récit dans *Les tambours de la mémoire* lorsque Fadel établit cette dichotomie: «Pour moi, le monde se divise en deux, il y a ceux qui croient en Johanna et ceux qui n'y croient pas» (LTM1, 12). Cette posture de Fadel est emblématique d'un discours de défiance qui s'oppose au discours communément admis sur la vie de Johanna. C'est ce refus d'adhérer au discours officiel qui va causer sa mort. Dans *Les traces de la meute*, cette même confrontation se pose et oppose Kaïré au reste de «la meute». L'étranger qu'il était «ne parut jamais prendre au sérieux la haute idée que les gens de Dunya avaient d'eux-mêmes» (LTM2, 17). Le comportement de Kaïré finit par créer des relations tendues avec la population de Dunya. Cette attitude iconoclaste lui vaut l'exclusion puis sa mise à mort. Ainsi est-il tué par Diéry Faye, le «bras armé» de la communauté: « Comme il ne se décidait ni à souffrir de cette exclusion ni à quitter la ville, on recourut aux grands moyens, c'est-à-dire aux moyens les plus ignobles» (LTM2, 18). Pour les habitants de Dunya comme pour l'entourage de Fadel, ses deux personnages sont des enfants qui refusent de grandir: «La vérité de Kaïré n'était pas dans son enfance mais qu'elle était son enfance elle-même. Il avait toujours refusé, d'une manière délibérée et saine, de devenir adulte, de renoncer à

une certaine forme de pureté» (LTM2, 69). Ce jugement de l'attitude de Kaïré trouve un écho parallèle dans la perception que l'entourage de Fadel a de ce dernier et particulièrement son père El hadj Madické Sarr pour qui Fadel est un enfant qui doit mûrir:

Si Fadel avait choisi la solitude hautaine des grands incompris, prétendant au mépris de tout bon sens que cette Johanna avait été leur domestique avant d'aller diriger la résistance anticolonialiste à Wissombo, c'était uniquement parce qu'il ne voulait pas affronter les dures réalités de la vie. Facile de rester en enfance, de se bercer des récits mélodieux de sa propre mémoire (LTM1, 113).

Considérés comme des enfants, leur prise de parole n'a aucune importance. Ils sont exclus de la sphère socio-discursive, ce qui les place au ban de la société où ils vivent. Pour Fadel, il existe une volonté politique manifeste des autorités du major Adelezo de reléguer au second plan voire d'étouffer le discours sur la reine de Wissombo. Quiconque ose défier cette interdiction est traité de fou ou d'enfant et est forcé à se taire: « Lorsque le tyran pointe ses baïonnettes sur les poitrines nues et ordonne à la mémoire de se taire, il faut être bien peu raisonnable, oui, fou si tu veux [...] pour oser se souvenir» (LTM1, 119). Ceux qui se souviennent ou essaient de tenir un autre discours parallèle sont mis à mort comme Fadel. Ainsi, en est-il du sort de Kaïré, dans *Les traces de la meute*, qui a décidé de défier le mythe de l'ancêtre de la communauté en parodiant son contenu par l'usage du conte. Cette posture de Kaïré traduit une tentative de déconstruction du récit du mythe de Saa-Ndené.

5.3.1. Kaïré ou la déconstruction des énoncés collectifs

Dans *Les traces de la meute*, le protagoniste Kaïré entretient avec la mémoire officielle un rapport de conflit qui s'exerce dans son refus d'adhérer au récit sur l'ancêtre de cette communauté. Pour Kaïré, le discours de la mémoire qui institue Dunya est une rhétorique fallacieuse à laquelle il tente d'opposer un discours de réfutation. Ainsi élabore-t-il un contre-discours dont le noyau se déploie dans l'élaboration des contes qui reprennent en parodie l'histoire de la lignée de Saa-Ndéné, l'ancêtre de la communauté.

Kaïré vit à Dunya depuis quelques temps et a initié des recherches archéologiques dans le but de trouver un royaume ancien préexistant à Dunya. Il se démarque d'une certaine conscience de cohésion qui caractérise les habitants de Dunya, ce qui fait que les rapports avec la population de Dunya sont «constamment tendus». Dès lors, cette dissidence, ce refus de s'adapter aux mœurs et coutumes des sujets de Saa-Ndéné et de se subordonner au récit sur l'ancêtre de la communauté de Dunya va le mener à sa perte. Kaïré, jeune fonctionnaire affecté à Dunya, qui a débarqué dans ce village quelques années auparavant, s'était confié la mission de créer un musée. Montré du doigt à cause de son arrogance et de sa propension à secouer les préjugés, Kaïré réussit néanmoins à se faire aimer d'un groupe d'adolescents auxquels il relate les histoires fantaisistes d'un personnage imaginaire du nom de Baay Gallaay. Cette démarche de Kaïré dérange d'autant plus que les tribulations de ce personnage truculent se font sur le mode de la dérision et d'une certaine déconstruction des faits d'armes de l'ancêtre de Maître du pays. L'ordre qui légitime l'existence de Dunya se déploie dans un récit – «un discours inaugural» –

savamment orchestré, transmis de génération à génération sans souffrir de contradiction: «le récit de fondation en tant que archaios logos, est un récit unique sans concurrent possible, parce qu'ayant saturé tout l'espace du sens» (Diagne : 1994). Les aventures de Baay Gallay, qui sont antérieures aux faits d'armes de Saa-Ndené, se déroulent dans la Ville Ancienne, espace mythique symbole d'une certaine pureté originelle où l'ancêtre Saa-Ndéné a fait ses preuves d'armes. Pour le maître de Dunya, les récits inventés par Kaïré sont inacceptables parce que corrompant la jeunesse du pays. La dérision ne trouve pas sa place dans un espace mythique et c'est ce que Kaïré veut tenter de faire en initiant les adolescents au rire. Cette ville ancienne qui est à l'origine de ce *temps fabuleux des commencements* ne souffre pas les histoires fantaisistes de Baay Gallaay. Étant une « *histoire vraie*», le mythe de l'Ancêtre de Dunya se pose en contre récit des fables et contes de Kaïré qui sont «des histoires fausses». Pour la communauté de Dunya, cette posture mythoclaste de Kaïré qui superpose le conte au discours du mythe en substituant Baay Gallaay au Maître de Dunya est un affront auquel il faut trouver une solution d'autant que la transformation du mythe en conte remet en cause tous les fondements de l'énoncé mythique et de l'énonciation rituelle. L'aspect étiologique du mythe perd tout son sens confronté à un autre discours parodique qui veut se substituer au discours du mythe.

À la lisière du mythe fondateur de Dunya, Kaïré fait proliférer les récits profanes sans efficacité surnaturelle ou cosmogonique qui tentent de subvertir le mythe de son prestige ancestral. C'est le sens des contes de Kaïré. La démarche

subversive de Kaïré pose comme point de départ des aventures rocambolesques du héros dans la ville ancienne, emblématique des batailles épiques de l'Ancêtre de Dunya. Kaïré étant un des rares étrangers à être affecté à Dunya, sa présence n'est pas acceptée par tout le monde parce que le Maître de Dunya impose ses propres hommes comme fonctionnaires de Dunya (LTM2, 23). Ces hommes, par loyauté, obéissent au Maître du pays et, en contrepartie, celui-ci leur accorde sa protection. Kaïré qui n'incarne pas cette loyauté envers le souverain, rencontrera sur son chemin le bras armé de Dunya Diéry Faye et Yatma Ndoye. Ces gardes de corps, ces remparts de la mémoire de Dunya :

s'étaient donné pour mission de veiller sur la sécurité de cette localité, [...]. Ils parcouraient Dunya du matin au soir, attentifs à relever les signes avant-coureurs de quelque péril imminent et toujours prêts à organiser en cas de nécessité, une foudroyante riposte» (LTM2, 25).

5.3.2. Parodie et inversion mythique

La parodie comme une forme d'imitation soumise à une inversion ironique traverse tout le texte à travers les contes et le personnage de Baay-Gallaay. La teneur des contes de Kaïré est une parodisation du mythe de l'ancêtre. Comme parodie, – dans l'acception de Genette comme un « détournement de la lettre d'un texte ou d'un hypotexte au moyen d'une transformation minimale, ludique, non satirique» (Genette, 1982 : 33) – les contes de Kaïré se déploient dans un discours parallèle au mythe de Saa-Ndéné. Cette posture énonciative de Kaïré relève d'une double imposture si tant est que le mythe ne souffre pas de récits concurrents et que le conte constitue un avatar du mythe. Imposture d'abord du fait que le conte est hissé au niveau du mythe, ce qui tend à amalgamer les deux ordres de discours et

conséquemment désacraliser le mythe. Aussi au niveau des contenus du conte, Baay-Gallaay devient un condensé caractériel de toute la lignée des maîtres qui ont succédé à Saa-Ndéné l'ancêtre. Ainsi toutes les caractéristiques des différents rois de Dunya se retrouvent chez Baay-Gallaay. Ce nivellement par le bas traduit une volonté manifeste de déconstruire toute la symbolique et l'aura mythique dont sont pétris les descendants de Saa-Ndéné et de tourner en dérision «les alibis de conformisme» qui ne font que perpétuer une certaine mémoire passéiste et statique. Kairé s'est fixé comme tâche de sortir la communauté de Dunya de son solipsisme béat pour la faire entrer dans l'ère de la modernité et du récit pluriel en la sortant de sa «jactance mythologique».

5.3.3. Du mythe au conte

La prétendue altérité entre ces deux formes de narration du mythe et du conte pose ce dernier sinon comme un résidu du mythe du moins comme un discours apparenté au mythe dont les modalités de son déploiement et son évolution diachronique lui octroient une infériorité axiologique (Dérive, 2005 : 11-20). Le mythe est un récit métaphysique anonyme tandis que le conte porte la marque subjective de son énonciateur. Si l'on en croit André Jolles (1972: 173-195), le mythe et le conte constituent des formes simples que ne sous-tendent pas les mêmes valeurs génériques, paradigmatiques et axiologiques. Le conte serait une rémanence du mythe, et l'introduire dans l'espace discursif de ce dernier et le superposer au délire mythique relève d'une dégradation épistémique. La sacralité de l'action de l'ancêtre s'inscrit dans un temps immémorial des commencements, dans un temps

sacré tandis que l'action du conte se déroule dans un temps déterminé. Ce conflit entre le profane et le sacré, l'ordre mythique et le chaos humain, entre l'ordre poétique et le chaos prosaïque des contes de Kaïré, traduit une distance idéologique et axiologique entre l'univers de Kaïré et celui du maître.

La pureté mythique de récit fondateur de Dunya est subvertie par les récits de Baay-Gallaay. L'usage du conte par Kaïré traduit une tentative de déconstruction du récit mythique dans un double niveau thématique et formel. Introduire le conte dans la constellation discursive du récit mythique relève d'une volonté de poser le discours du conte, sinon en discours équivalent au discours mythique, du moins parallèle à ce discours. Hisser Baay-Gallaay au même niveau que le Maître de Dunya – qui finalement se confond avec son double fabuleux (LTM2, 214) – traduit une démarche subversive si tant est que l'espace du mythe épuise tout l'espace du discours et n'accepte aucun autre discours parallèle. Au niveau de la forme du conte perçu comme une création seconde et une forme «simple», il relève d'une dimension profane, contrairement au mythe qui garde un caractère sacré et fait l'objet d'une croyance. Ce qui n'est pas le cas du conte, qui est un avatar et une version dégradée du mythe (Walter, 2005). Le conte se dépouille de toute la symbolique qui entoure le mythe, il relève d'un récit subjectif tandis que le récit mythique est un énoncé métaphysique anonyme. Le conte n'a pas de soubassement ontologique ou existentiel et n'est pas un principe explicatif d'un quelconque «commencement». Ainsi, vouloir poser les récits fabuleux de Baay-Gallaay au même niveau que le récit fondateur du peuple de Dunya ou les poser en termes antithétiques revient à

amalgamer le mythe dans la fable ou à son allégorie, et cela revient à confondre le sacré et le profane et donc désacraliser le mythe; ce qui remet en cause le fondement même de la cohésion du peuple de Dunya. Cet affront au cœur de Dunya ne peut être lavé que dans le sang.

La création du musée entre en conflit avec cette mémoire mythique et transhistorique qui protège et véhicule les faits d'armes de l'ancêtre de Dunya. Toute reconstruction du passé, fût-elle sur le mode imaginaire, dès lors qu'elle se pose en parallèle au discours mémoriel ambiant ou déconstruit le discours de la mémoire présente, est perçue comme un contre-récit subversif, et donc réprimé dans le sang. Il existe une loyauté envers cette mémoire à laquelle tous les habitants de Dunya doivent être fidèles.

La démarche de Kaïré s'oppose à celle du maître qui veut avoir une emprise sur la mémoire mythique de Dunya sous la forme d'une ritualisation du mythe de l'ancêtre fondateur de Dunya tandis que Kaïré veut libérer la mémoire par la tentative de conserver la mémoire historique par un musée. Deux démarches qui s'opposent. L'enjeu est de taille, le musée comme un espace de dépôt officiel et de sauvegarde de la mémoire historique représente une contre-mémoire pour Dunya et ses habitants repliés dans leur raideur mythologique. La démarche de conservation de la mémoire de Dunya passe par une mise à mort de tout ce qui peut constituer une contre-mémoire, d'où la mort de Kaïré.

Même si personne n'avait la moindre preuve de l'existence de Saa Ndéné et de Dum-Thiébi, nul ne devait mettre en doute la possibilité qu'ils aient vécu et que

l'Ancêtre fondateur eût terrassé Dum-Thiébi (LTM2, 80). Aussi l'imposition d'un discours consensuel et aseptisé sur le passé de Dunya qui refuse la contradiction, traduit-elle la mainmise du maître sur l'espace discursif officiel. Ceux qui n'acceptent pas, comme Kairé et Khassim Fall, la version officielle et consensuelle seront punis. La sacralité de l'action de l'ancêtre s'inscrit dans un temps immémorial des commencements, dans un temps sacré tandis que l'action du conte se déroule dans un temps déterminé : « la non rencontre de Kairé et du Maître pose l'impossible accord dialectique du mouvement et de la mobilité, de l'ordre et du désordre » (Diagne, 1994). Cette distance axiologique et paradigmatique est symptomatique d'un refus des deux de s'aliéner dans des espaces imaginaires qui s'excluent mutuellement. Une telle distance traduit, au-delà d'une appréciation différente de la réalité, une dialectique de mémoires et une lutte à mort où la survie de l'un conditionne la mort de l'autre.

Parce que le mythe, dans son récit, est transhistorique, il s'accommode très mal de l'édification d'un musée, symbole même d'une mémoire et d'une chronologie historique. Aussi le discours parodique ne trouve pas sa place dans cette constellation discursive dont le mythe épuise le sens et l'essence. La dialectique des mémoires, pour ainsi dire, ne trouve sa synthèse apaisante que dans la destruction d'un terme de cette contradiction pour retrouver cette cohésion primitive qui permet au peuple de vivre perpétuellement dans le mythe.

5.3.4. La dérision comme forme d'insubordination

Le récit s'ouvre à Dunya sur la mort de Kaïré et le mobile est donné tout de suite: on le soupçonnait «de mépris et d'arrogance» (LTM2, 11) envers le récit mythique de l'ancêtre de la ville. Kaïré, décrit comme un conteur d'une «extraordinaire puissance de suggestion» (LTM2, 158), transforme par la dérision le mythe de Dunya en une allégorie et une épopée comique. À la permanence du mythe, Kaïré oppose la perspicacité du conte comme énonciation parodique et comme une inversion profane du mythe, qui fonctionne ici sur le mode de la dérision. L'aspect profane et risible des contes de Kaïré sape le discours mythique et invalide toute tentative d'unir les deux récits.

Kaïré, qui a horreur de la vacuité mythique, transforme le mythe en conte en le vidant de sa substance sacrée. Diéry Faye lui reproche d'avoir «créé une attente et donné une forme au vide» (LTM2, 194). Passé au crible de la dérision, le mythe devient objet du rire et est dépossédé de sa sacralité et de son sérieux. Investi par le régime ludique, il n'échappe pas à la juridiction de l'ironique. Se dégage de cette situation un déplacement sémantique rendant le mythe risible.

Les récits tonitruants de Kaïré «contre tous les usages en vigueur à Dunya depuis plusieurs siècles» (LTM2, 80), mettent en danger la cohésion sociale, comme l'avait fait le monstre Dum-Thiébi en son temps. Kaïré, considéré comme un «débile avatar» du monstre, ne peut pas échapper au sort réservé à l'étranger, bouc-émissaire et victime expiatoire de cet affront à la mémoire de Dunya. Kaïré, comme Khassim Fall (LTM2, 80), sont condamnés à subir le sort réservé à ceux qui mettent en doute

la «sublime et décisive ruse de guerre de l'Ancêtre fondateur» (LTM2, 80). Pour Kairé comme pour le commissaire Dia:

Rien ne [leur] paraissait plus choquant que d'obliger de braves gens à vénérer des êtres imaginaires sur la foi d'exploits tout aussi imaginaires. C'était en vérité se moquer du monde que de vouloir faire accroire qu'au septième jour d'une bataille qui n'eut jamais lieu, Saa-Ndéné s'était transformé en bulldozer jaune pour venir à bout de Dum-Tiébi. Personne n'avait la moindre preuve de l'existence de Saa-Ndéné et Dum Tiébi était, à l'évidence, une pure chimère. D'ailleurs c'était bien pour cette raison qu'on n'avait pas laissé Kairé ouvrir son musée (LTM2, 80-81).

La démarche mythoclaste de Kairé est une revisitation dégradante des hauts faits d'armes de Saa-Ndéné. L'ordre légitimant l'existence de Dunya passe, par la magie du conte de Kairé, dans la dérision: «Tourner en dérision tous les alibis de conformisme» (LTM2, 155), telle semble être la fonction des contes de Kairé, parce que «cela n'avait aucun sens de débiter la énième fois la même fable à l'intention d'un public plus ou moins blasé» (LTM2, 155-156).

Ce que le maître reproche à Kairé, c'est de remettre en cause toutes les pratiques et usages de Dunya en faisant rire les enfants par le biais du conte. Pour le maître de Dunya, les fabulations de Kairé sont inacceptables parce que la vérité des habitants de Dunya, inaccessible à l'étranger,

[se] trouve toute entière dans ce Cercle de Lumière. Hors de lui tout descendant de Saa-Ndéné est voué à l'errance et à une parole chaotique. En lui nul étranger ne peut échapper à un éblouissement néfaste. Le cercle de Lumière trace les limites et moi j'en assume la garde, je veille sur sa pérennité à l'exemple de mes ancêtres qui n'ont jamais failli. Notre monde a un ordre et il a un sens. En quoi nous importe la vérité des autres ? Leur angoisse n'est pas faite de la même substance que la nôtre. Nous ne prétendons pas enserrer le réel dans des mots, au contraire nous le voulons accueillant à toutes les déraisons, nous cherchons seulement à formuler des vérités qui nous sauvent. Nous n'écouterons pas ceux qui nous disent qu'il n'y a point de limites car eux-mêmes, nous le savons, craignent le tourbillon (LTM2, 65).

Comme Fadel, Kaïré pose des gestes qui, selon les autorités, mettent en danger la cohésion sociale de Dunya et de ce fait devait disparaître: «nous avons tué Kaïré parce qu'il était différent de nous et trouvait cela normal» (LTM2, 195). Cette démarche subversive de Kaïré parce que remettant tout en question crée chez les habitants de Dunya une instabilité psychologique. Aux certitudes sur le mythe de l'Ancêtre, se substitue le doute qui éprouve les certitudes et installe la confusion : «De cette subtile modification, il résulte que plus rien ne semble être à sa place normale» nous dit Diéry Faye (LTM2, 194). Et le maître a comme mission de veiller à pérenniser la vérité mythique du peuple de Dunya et partant sa mémoire. C'est pourquoi le maître considère Kaïré comme un étranger qui corrompt la jeunesse:

Quelqu'un nous est venu de loin. Il a dit à nos enfants: Moi, j'appartiens à la nation sans frontières des temps modernes, je sais rire et je vais vous apprendre à vous moquer de vos parents qui sont mélancoliques et insensés. [...] Avant le Fondateur il y avait des fondateurs et je vais vous les montrer. Creusez la terre avec moi et vous verrez (LTM2, 65).

À une mémoire stérile, Kaïré oppose une mémoire dynamique qui, comme la mémoire poétique et arbitraire qui préside aux destinées de la représentance chez Fadel, se déploie dans une prolifération créatrice qui se pose comme contre récit et qui tente de se faire une place dans l'espace discursif. Kaïré, comme Fadel, élabore un discours sur les ruines du récit collectif, ce qui aboutit à leur mort. On peut noter cependant que malgré l'hostilité dont il a été victime, Kaïré parvient à changer, comme le cas de Fadel, l'attitude de ses ennemis, à commencer par son bourreau qui trouve irrésistibles ses contes:

Avec le recul j'éprouve une si grande honte car de si innocentes plaisanteries ne justifiaient pas tant de fureur. En somme notre manque d'humour a été fatal à Kaïré. Nous avons tué l'étranger parce qu'il riait trop et il faisait rire nos enfants. Et pas eux seuls, [...] car moi aussi je ne tardai pas à succomber à la magie de la ville ancienne. Cela arriva le plus simplement du monde. Yatma Ndoye s'était absenté de Dunya sous le prétexte d'une importante mission secrète à Dakar. J'en profitai pour consacrer toutes mes soirées à suivre de loin, plus ou moins en cachette, les aventures du très réjouissant et désopilant Baay Gallaay. Kaïré était un conteur irrésistible. La fable fut un pur ravissement (LTM2, 215).

Au bout du compte, il importe, peut-être, de souligner que Kaïré et Fadel ont réussi le pari posthume de poser des gestes qui entrent dans le cadre d'un changement de mentalité. À l'image de Prométhée, leur démarche aura fait éclater le feu de la curiosité et du doute, propédeutique à toute prise de conscience qui permet de sortir de l'immobilisme atavique et de la connaissance du déjà-dit pour se fondre dans une dynamique constructive permettant un remaniement de soi individuel et collectif.

5.3.5. Fadel ou la mémoire poétique comme contre-mémoire

Dans *Les Tambours de la mémoire*, le récit débute sur la mort de Fadel qui était à Wissombo à la recherche de la reine Johanna Simentho dont on dit qu'elle fut une résistante contre l'exploitation coloniale. Fadel dont on raconte, au cours du récit, qu'il avait quitté Dakar depuis des années à la recherche de Johanna Simentho à Wissombo, (LTM1, 8) y était allé pour découvrir la vérité sur la reine. Sept ans après son départ de Dakar son cadavre est ramené de Wissombo. Le lecteur apprend au cours du récit que sa mort découle de ses prises de distance par rapport au discours manipulé par les autorités locales sur la vie et l'action de la reine de Wissombo.

La prise de distance par rapport à l'énoncé collectif de l'historiographie sur Johanna est objectivée et remise en question par une recherche bibliographique et documentaire menée par Fadel qui prend le contre-pied du discours établi sur Johanna. La reconstitution du mythe de Johanna, présentée sous forme d'élucubration d'un esprit dérangé, se fait sur le mode de l'anamnèse. Fadel se souvient de la vie de Johanna sur le mode de faits qu'il n'a pas vécus :

Personne ne sait à quel moment précis ni d'où est venue à Fadel, avec une ravageuse brutalité, la certitude que la reine Johanna Simentho avait jadis était leur femme de ménage. Apparemment aucun membre de sa famille n'a gardé le moindre souvenir d'une domestique du nom de Johanna (LTM1, 90).

Pour le pouvoir en place, Johanna n'est que le prétexte des ennemis de la république pour troubler l'«ordre républicain», une tentative d'intoxication qui vise à déstabiliser les institutions de la république (LTM1, 115). Le contre-discours de Fadel s'élabore sur une réfutation cinglante du silence qui entoure l'héroïne de Wissombo, silence imposé par les autorités du major Adelezo. Se croyant investi, par devoir d'histoire (LTM1, 63-64), d'une mission de vulgarisation pédagogique sur la vie et l'action de Johanna, Fadel s'inscrit dans une dynamique de contestation du discours ambiant sur la reine. Pour déconstruire ce récit orchestré par les autorités politiques, il s'adonne à des recherches sur la biographie de la reine. Ces recherches historiographiques aux archives nationales vont lui permettre de trouver des réponses aux questions qu'il se pose et de découvrir la vérité sur Johanna pour pouvoir: «hurler à la face du monde l'existence exemplaire de la reine Johanna Simentho» (LTM1, 74). Une telle démarche scientifique lui permet aussi de se démarquer de toute une rhétorique articulée sur des non-dits et des faussetés

historiographiques concernant Johanna mais aussi sur l'histoire politique du Sénégal. Pour donner plus de crédibilité à ses recherches, Fadel incorpore des passages (LTM1, 60-61) de l'ouvrage de l'historien Jean Girard consacré à la vie politique en Basse Casamance pendant la période coloniale (Girard, 1969 : 225). Une telle quête de vérité sur Johanna est une conséquence des élucubrations révolutionnaires de Badou, le frère de Fadel, qui vont déclencher chez ce dernier toute cette prolifération anamnésique et cet élan intellectuel pour rétablir la vérité historique sur la reine. Dès lors, il commence à «douter pour mieux croire» (LTM1, 72) et à se poser des questions sur ce personnage historique : «Comment se fait que personne ne parle jamais de cette femme» (LTM1, 54). Cette question fondamentale va constituer la dynamique de toute sa quête pour retrouver la reine. Aussi refuse-t-il de se soumettre au silence imposé par le «gouvernement réactionnaire du Sénégal» qui entoure d'une chape de plomb les « hauts faits» sur cette figure résistante (LTM1, 60).

Refusant de se soumettre à l'interdiction qui frappe la remémoration de l'action de la reine, il est catégorisé comme fou (LTM1, 119). Il se défend d'être fou d'autant que sa motivation lucide demeure la recherche de la vérité (LTM1, 70). Se sentant incompris comme son héros, «l'homme» de «The beautiful ones are not yet born» du romancier ghanéen Ayi Kwei Armah (LTM1, 73), sa quête de vérité est d'autant plus sérieuse qu'«il était incroyablement facile pour les grands de ce monde de faire disparaître jusqu'à la moindre trace de ceux qui les gênaient» (LTM1, 74). Ainsi, sa mission devient pédagogique (LTM1, 74). Et, il a l'intention de «croiser le

fer avec ces raisonneurs crispés, rivés à la terre étroite» (LTM1, 94) avec une volonté ferme de ne pas vaciller et aller jusqu'au bout de sa démarche.

Une telle démarche justifie sa volonté d'aller à Wissombo pour y poursuivre ses recherches sur Johanna. Pour Madické Sarr, le père de Fadel, il fallait «secouer énergiquement le jeune homme avant qu'il ne soit trop tard» (LTM1, 113) pour «l'aider à mûrir». Son père l'accuse de «ne respecter rien ni personne» (LTM1, 115) et tente de lui faire comprendre que «Johanna n'est que le dernier prétexte que les ennemis du major Adelezo, Bienfaiteur de la patrie, ont trouvé pour troubler l'ordre républicain» (LTM1, 115). Son ami, Ismaïla Ndiaye, pense qu'« il ne faisait aucun doute que Fadel avait imaginé toute cette histoire compliquée pour justifier ses somptueux états d'âme de fils de milliardaire oisif et pas trop bête» (LTM1, 19). Pour son ex-fiancée, Ndella, « La reine Johanna, c'est Badou et ses camarades qui ont trouvé ça pour ammerder le major Adelezo. [...] C'est une reine de légende pour gosse de riche» (LTM1, 18-19). Ces considérations sont partagées par Badou qui pense que Fadel «raconte des conneries» (LTM1, 96) et qu'« il a froidement décidé d'installer le mythe au cœur du réel» (LTM1, 90) et que «Johanna est un moyen de faire de la reine le précaire alibi de ses délectations d'esthète morose et oisif» (LTM1, 99).

Sa détermination lui vaut l'ostracisme auquel il est voué et qui est bien exprimé par la métaphore végétale de l'herbe sèche dont Thiémoko, un des personnages, fait mention et qui caractérise la relation conflictuelle qui oppose Fadel à son entourage: «L'herbe sèche et le feu. Si tu n'es pas le feu, ils le seront et Fadel

sera l'herbe que vite ils réduiront en cendres. Flammes. Cendres. Vent. Néant» (LTM1, 85). Cette métaphore traduit la contradiction fondamentale que vit Fadel, contradiction qui découle de ses prises de positions paradoxales sur la reine de Wissombo et sur sa volonté prométhéenne de ressusciter le récit de la reine enfoui sous les décombres d'un interdit officiel même s'il doit être dévoré par ce «feu» de la doxa. Cette métaphore végétale trouve un écho parallèle dans les *Traces de la meute* où elle devient animale puisque Kaïré est opposé à la meute :

Kaïré avait choisi de s'installer à Dunya, cette ville hautaine et dangereuse où la stupidité tenait lieu de principe de gouvernement. L'agneau avait eu tort de s'aventurer parmi la meute des hyènes affamées. [...] À Dunya un étranger du nom de Kaïré risquait d'être tué à tout moment pour avoir persisté dans une attitude qui signifiait: « Je suis venu à Dunya pour ouvrir ce musée et je ferai mon travail, n'en déplaise à votre vieux gaga qui se fait appeler Maître du pays. » En clair il jouait au Héros, promenant partout son sourire désarmant et faisant à une bande de gamins, les Bambaata Boys, de curieux récits à propos d'un certain Baay Gallaay, récits qui leur arrachaient, contre tous les usages en vigueur à Dunya depuis plusieurs siècles, des rires tonitruants et d'une parfaite vulgarité. Comme il fallait s'y attendre le bras de fer lui avait été fatal (LTM2, 79-80).

Ainsi, à l'amnésie collective, Fadel oppose une anamnèse opératoire qui lui permet non seulement d'«installer le mythe au cœur du réel» mais aussi d'entendre des «roulements de tambours qu'il n'est pas donné à tous d'entendre» (LTM1, 91), ces roulements qui éveillent la mémoire de la vérité et en même temps la vérité de sa mémoire ballottée entre les agissements du major Adelezo et une population volontairement amnésique. Une quête approfondie de presque deux ans sur Johanna (LTM1, 97) l'a conforté dans ses certitudes sur la reine dont la présence ou l'absence relève d'une vérité historique exprimée par une mémoire formatée à l'arbitraire. Pour Fadel: «L'essentiel lui paraît être moins l'ordinaire lucidité que le vagabondage

métaphysique de la mémoire, ses roulements de tambours qu'il n'est pas donné à tous d'entendre» (LTM1, 91). Mais elle cache aussi une position auctoriale qui tente de mettre à jour une histoire élaguée et éludée par une certaine doxa et dont l'intention polémique traduit une motivation esthétique mais surtout politique pour que « la vérité triomphe de tous les silences» (LTM1, 65). Ainsi après sa mort, sa quête individuelle de vérité devient un cri de ralliement et son entourage, à commencer par Ismaïla Ndiaye, l'ami qui a décidé de mettre sa vie en récit, se rallie à sa cause. Le lettre écrite par Fadel à son frère quand il était à Wissombo constitue un cinglant démenti sur sa présumée folie:

Ce brouillon de lettre vient malmener un peu la légende. Mais surtout il réduit à néant toutes les supputations qui avaient tendu (sur la foi de ses comportements bizarres) à présenter Fadel comme un déséquilibré. Sur ce point précis je suis le premier à reconnaître mon erreur. Il reste à espérer que les autres, lorsqu'ils reconnaîtront la vérité, auront le courage d'en faire autant (LTM1, 194).

La démarche de Fadel, comme celle de Kairé, a jeté les bases d'un doute dans leurs entourages respectifs. Elle commence à porter fruit d'autant que c'est une démarche qui ébranle certaines certitudes dans leurs communautés respectives, à commencer par les nombreux narrateurs qui ont décidé de témoigner pour que ces récits ne passent pas aux caveaux de l'oubli et à la périphérie de la mémoire historique. Cette démarche des deux protagonistes s'inscrit dans une double perspective, d'abord, comme le disent les deux protagonistes respectifs, «crier à la face du monde l'existence de Johanna» et «passer au crible de la dérision tous les alibis de conformisme». Cette démarche iconoclaste cache, en toile de fond, une volonté de défaire tous les discours officiels institués par l'autorité pour s'en

distancier. Ensuite refuser cette volonté manipulatrice des autorités d'inscrire dans le discours un sceau officiel qui l'institue comme le discours principal épuisant l'espace de sens. S'érigeant contre l'oubli et la rhétorique fallacieuse d'une manipulation orchestrée de la mémoire, leur démarche apporte une vision différente de la version officielle institutionnalisée du passé.

Les deux personnages aux parcours figuratifs similaires refusent tous les deux d'être réduits à un énoncé auquel ils ne s'identifient pas et contre lequel ils s'opposent. De ces parcours, il ressort deux configurations thématiques identiques. Ils sont morts parce qu'ils ont refusé de s'identifier, dans le cas de Kaïré, à une représentation édulcorée du passé et, dans le cas de Fadel, à une image erronée de l'histoire de Johanna. En voulant s'ériger contre les manipulations du discours de l'histoire et les abus de la mémoire, leur position iconoclaste les place dans une posture d'opposition et d'exclusion qui mène à leur perte. Une telle ambivalence paradigmatique et partant axiologique trouve un écho dans l'énonciation où aucun énonciateur ne semble maîtriser ou détenir les ficelles de la narration encore moins toute la vérité sur les protagonistes.

5.4. Le récit ambivalent: de la polyphonie narrative au métadiscours critique

L'objectivation des énoncés collectifs s'accompagne chez Diop d'une prise de distance sur l'énonciation. Le refus systématique des récits collectifs est envisagé aussi dans l'économie de la narration par la multiplication des instances narratives pour refuser un seul récit et aussi par la prise de distance des différents narrateurs par rapport à l'énonciation globale. Les romans de Diop adoptent une narration

multifocale, distribuant la construction du récit entre différents personnages qui se relaient l'énonciation dans un régime de doute, de remise en question, d'humilité et parfois de fantaisies. Il n'existe jamais un récit consensuel unique auquel tout le monde doit se conformer. L'articulation de l'énonciation ainsi envisagée permet à différents narrateurs de se relayer dans l'espace du récit mais aussi d'exprimer leur part de vérité. Cette démarche multiplie les instances narratives mais aussi déstabilise la chronologie des événements, ce qui sape la cohérence diégétique et la continuité narrative.

Pas moins de trois narrateurs – Diéry Faye, Mansour Tall et Raki – se disputent l'espace du récit dans *Les traces de la meute* tandis que Ismaïla Ndiaye et Ndella son épouse se relaient dans l'espace narratif des *tambours de la mémoire*. La superposition des réseaux narratifs illustre la vision plurielle de l'histoire qui refuse toute vérité apodictique. Tous les narrateurs refusent l'omniscience parce qu'ils ne pensent pas détenir la totalité. Aussi élaborent-ils des témoignages sur leurs co-narrateurs – comme le font Raki et Mansour Tall – dans le but d'éclairer le contexte énonciatif (LTM2, 93-104). Différentes instances narratives assument le récit, refusant d'être des énonciateurs d'une quelconque certitude, et doutent même de leurs pouvoirs énonciatifs à l'instar d'Ismaïla et de Raki. Aussi les narrateurs prennent-ils la liberté d'apporter des explications sur leur énonciation en doublant le récit de leurs commentaires dans le but de mieux éclairer le contexte narratif.

Les deux romans découlent d'une tentative de ressuscitation, par des narrateurs reliés plus ou moins aux deux protagonistes, – Kairé et Fadel – des actions et

trajectoires de vie d'individus dont la vision diffère de la vision doxique de leurs concitoyens. Cette démarche iconoclaste des deux héros va les conduire à leur mort dans des conditions toujours mystérieuses. Ainsi, leurs histoires respectives nous sont racontées par leurs proches à travers une énonciation très polyphonique et fragmentaire à laquelle chaque narrateur tente d'apporter un énoncé complémentaire. La démarche de reconstitution d'une histoire passe par l'enchâssement de plusieurs récits qui refusent une narration omnisciente pour mieux faire triompher la vérité.

5.4.1. Absence d'instance narrative stable

Dans *Les tambours de la mémoire*, le récit se construit sur un espace qui s'étale de Dakar à Wissombo. Construit sur trois parties distinctes, le récit commence avec la mort de Fadel, que nous relate le premier narrateur, Ismaïlia Ndiaye, ami de Fadel. Dans la première partie du récit, le décor est campé avec l'annonce de la mort de Fadel et une sombre présentation de son entourage, son père, El hadji Madické, son frère Badou, le révolutionnaire, et les autres membres de sa famille. Cette partie dure une année dans l'économie générale du récit. Au fil de la lecture, on nous apprend que Fadel était parti à Wissombo depuis sept ans dans le but de retrouver Johanna Simentho. La fin de cette partie coïncide avec l'arrivée d'un colis destiné à Ismaïlia Ndiaye en provenance de Wissombo qui contenait les affaires de Fadel. Ce colis, qui contient toutes les recherches et les notes de Fadel sur la reine, va devenir, par la mise en récit des narrateurs, le contenu du roman que nous avons sous les yeux. La deuxième partie commence avec le récit de la rencontre de Fadel avec le mythe de Johanna et le devoir du narrateur «de mettre en forme les cahiers posthumes de

Fadel» (LTM1, 49). Le récit devient un témoignage posthume pour «donner à travers la vie de Fadel une idée de l'âpre lutte menée par la reine Johanna pour une véritable indépendance» (LTM1, 50). Ismaïla, l'ami de Fadel, et Ndella, une ex-copine de Fadel, ont pour mission de reconstituer la vie de Fadel et partant la vie de Johanna Simentho. La troisième partie montre les différentes péripéties qui ont amené Fadel à la décision de partir à Wissombo à la recherche de son héroïne, Johanna. Cette partie nous donne aussi des indications sur les sept ans de vie de Fadel à Wissombo et ses différentes activités qui vont mener à sa mort.

Dans *Les traces de la meute*, le récit se construit entre la ville de Dunya et Dakar et s'étale sur trois parties. La première partie de la narration est prise en charge par Raki qui relaie une partie de la narration – chapitre 13 – à Mansour Tall. Cette première partie revient sur la mort et les différentes péripéties de la vie de Kaïré à Dunya. Dans cette partie, Raki relate aussi les rapports que Kaïré entretenait avec la population de Dunya. La deuxième partie du récit commence par la narration de Mansour Tall qui relate la sortie de prison de Diéry Faye, l'auteur du meurtre de Kaïré. Cette partie s'adresse directement à Raki. Toute la narration dans la deuxième partie est déléguée à Mansour Tall qui relate les différentes étapes de la vie de Diéry Faye à sa petite-fille Raki. Dans la troisième partie, Mansour Tall relaie le récit à Diéry Faye qui revient sur les circonstances de la mort de Kaïré et relate aussi la vie de Kaïré à Dunya. Il apporte beaucoup d'éclairages complémentaires sur la mort et la vie de Kaïré. Incidemment la voix narrative est déléguée à Kaïré par le truchement de son bourreau, ce qui lui permet de relater les aventures de Baay-Gallaay. Cette

partie apporte aussi une nouvelle dimension sur l'origine du mythe de Saa-Ndené et de sa victoire sur le monstre de Dum-Tiebi (chapitre 4, troisième partie).

Le projet auctorial, dans *Les traces de la meute*, est assumé par plusieurs énonciateurs tous plus ou moins reliés au personnage principal, Kaïré. Après la mort de Kaïré, Mansour Tall, journaliste à *Le progrès*, ami d'enfance de Kaïré qu'il avait perdu de vue depuis longtemps, avait été envoyé à Dunya pour couvrir cet assassinat. Cinquante ans après, sur son lit de mort, il relate les faits à Raki Mbengue, la petite-fille de Diéry Faye, l'assassin de Kaïré. La narration de Raki, qui cherche à mieux connaître son grand-père décédé, est enchâssée dans plusieurs récits de son grand-père et de Mansour Tall qui se relaient dans l'espace narratif. Raki, comme Ismaïla, se donne comme mission de livrer sa part de vérité (LTM2, 20), ce qui, avec les autres récits, va donner lieu au roman.

Les différents narrateurs qui se partagent l'espace narratif du récit finissent par créer plusieurs récits enchâssés. Raki Mbengue raconte l'histoire de son grand-père par le truchement de la vie de Kaïré. Elle reçoit des témoignages de Mansour Tall, l'ami de son grand-père et ancien ami de Kaïré, qui lui aussi s'approprie le récit, par moments, pour mieux éclairer la vie de Kaïré. Mansour Tall relaie lui aussi les témoignages que lui a livrés Diéry Faye, qui s'invite dans l'espace de la narration pour témoigner des récits de Kaïré. Ce dernier aussi incidemment s'approprie l'espace du récit, par moments, pour relater ces fables sur Baay Gallaay. Plusieurs versions complémentaires des mêmes faits nous sont présentées concernant la vie de Kaïré à travers plusieurs éclairages différents pour mieux éclairer la vie et le meurtre

de ce dernier. La présence de narrateurs multiples permet la mise en place d'une certaine forme de polyphonie qui se déploie sur la plurivocalité et les différentes idéologies qui structurent le texte. Le roman devient l'espace où se disputent plusieurs voix narratives, mais aussi plusieurs vérités antagoniques et complémentaires, qui traduisent en même temps l'ambivalence des énoncés et partant le refus d'une seule énonciation. Cette démarche auctoriale des narrateurs qui font parler des absents évacue toute tentative d'imposer une quelconque vérité:

Il ne s'agit pas seulement de plusieurs narrations, mais, en même temps, de plusieurs récits concurrentiels qui en résultent : des versions multiples d'interprétation de l'histoire et de la mémoire sous-jacente aux protagonistes en quête de vérités enfouies sous les discours de la mémoire officielle. Ainsi la polyphonie des instances narratives témoigne des perceptions nuancées ou opposées du monde qui mettent en lumière les ruptures et clivages à l'intérieur de la société représentée (Gehrmann, 2004: 148-149).

Dans *Les tambours de la mémoire* ces mêmes techniques d'enchâssement se déploient qui donnent au récit des allures polyphoniques. Le récit par la voix d'Ismaïla Ndiaye, le narrateur, débute sur la mort de Fadel, le héros et personnage principal. Au fil de la lecture, on nous apprend qu'il était parti à Wissombo depuis sept ans dans le but de rencontrer Johanna Simentho. Comme dans *Les traces de la meute*, le récit est une tentative de résurrection, par la voix des différents narrateurs, de la vie de Fadel Sarr, le héros principal. L'espace narratif est partagé par Ismaïla Ndiaye, Ndella, son épouse et ex-copine de Fadel. À ces récits s'ajoutent les lettres de Fadel lues par les narrateurs, ce qui lui attribue la voix narrative par moments. D'autres voix narratives s'approprient l'espace narratif à l'instar de Badou, le frère de Fadel, qui relate à sa sœur l'histoire de Johanna (LTM1, 53-57).

Ismaïla Ndiaye et Ndella, son épouse, ont comme mission de reconstruire l'histoire de leur ami Fadel. Ils sont aidés en cela par le colis volumineux qu'Ismaïla a reçu provenant de Wissombo et qui contenait les affaires de Fadel. Dans ses affaires se trouvent des papiers intimes et des notes écrites par Fadel relatant les sept années qu'il a passées à Wissombo mais aussi ses réflexions et ses recherches sur la reine de Wissombo, Johanna Simentho. Le projet du couple qui découvre dans les notes de Fadel «le réel pouvoir d'évocation de l'écrit» (LTM1, 44) est une tentative de mettre en forme les «cahiers posthumes» sur la vie de Fadel (LTM1, 43) par ce témoignage qui devient le roman. Le récit qui se veut un éclairage sur la vie de Fadel glisse lentement sur la vie de Johanna Simentho parce que les notes intimes sur sa vie le reliaient directement à la reine : «Ma vie et celle de Johanna sont désormais si étroitement confondues que je ne sais plus à quel moment je parle d'elle et à quel moment de moi-même. Or, j'ai tout à dire sur la reine et rien sur moi» (LTM1, 47).

Dans les récits, les différents narrateurs qui se relaient sur l'espace du récit n'essaient pas d'apporter une parole unique ou une vérité absolue. Certains narrateurs doutent de leurs capacités énonciatives à l'instar d'Ismaïla Ndiaye qui reconnaît avoir été aidé par son épouse dans l'élaboration du récit (LTM1, 50). Et ils n'hésitent pas à montrer leurs limites auctoriales: «Ndella et moi avons pris le ferme parti de nous en tenir à la vérité toute nue. Quand nous ne savons pas, nous disons: nous ne savons pas! Pas question d'inventer des trucs poétiques! » (LTM1, 112-113)

Cette instabilité narrative et ce doute sont présents dans *Les traces de la meute* aussi où les narrateurs émettent souvent des réserves sur leur énonciation comme le

lecteur peut le percevoir chez Raki, la co-narratrice qui, pour étoffer son récit, a souvent recours à différents autres personnages qui, par moments, prennent en compte le récit. Pour Raki, qui définit ici les modalités de son énonciation à travers cette mise en garde préliminaire: «[s]on seul credo est la stricte relation des faits et des propos qu'il [lui] a été donné de recueillir», ce qui importe c'est livrer sa part de vérité d'autant que, parmi les narrateurs, personne ne se réclame détenteur de cette vérité improbable et insaisissable (LTM2, 20).

Cette posture dubitative en face de leur énoncé permet d'avoir une multitude de points de vue mais elle traduit aussi un refus d'assumer pleinement le récit. Leur mission, comme le reconnaît Mansour Tall, est de «donner à voir, en toute innocence et si possible avec drôlerie, quelques pans du réel» (LTM2, 72) Personne n'est sûr de détenir toutes les ficelles de l'histoire. À l'image de Mansour Tall qui bute sur plusieurs obstacles devant le récit auquel il essaie de donner forme, les différents narrateurs baignent dans l'incertitude:

Incapable de prendre une décision, Mansour Talla avait préféré comme d'habitude oublier le manuscrit au fond du tiroir. Il présentait sans plaisir que dès qu'il aurait opté pour une des trois solutions l'histoire ne serait plus tout à fait la sienne et qu'il allait devoir, pour respecter une certaine logique interne, prescrire plus ou moins subtilement de prétendus remèdes aux maux de la société. Or, il avait juste envie de donner à voir, en toute innocence et si possible avec drôlerie quelques pans du réel. Apparemment la tâche était loin d'être facile mais il n'était pas question qu'il essaie de se tirer d'embarras en distribuant des conseils à gauche et à droite. Il se considérait comme un type irresponsable et donc particulièrement mal placé pour inciter qui que ce soit à la sagesse. Les gens savaient sûrement mieux que lui ce qu'il convenait de faire pour rendre le monde meilleur (LTM2, 72).

Cette même attitude de doute s'installe chez Ismaïla Ndiaye dans *Les tambours de la mémoire*. Dès le début du récit, les stratégies narratives adoptées pour cette

reconstruction sont bien définies par Ismaïla pour rendre crédibles les événements qui jalonnent le récit:

Ndella et moi ne pouvons certes pas prétendre au statut de romanciers, n'ayant rien inventé, ni une histoire ni des personnages. Malgré le soin que nous avons mis parfois à brouiller les pistes, il serait hautement grotesque de faire insérer au début du récit un «Avertissement» dans le genre: «Tous les personnages étant le fruit de l'imagination des auteurs, etc». Ce serait tout à fait comique parce que nous avons conservé tous les noms, à commencer par les nôtres [...] Voici donc le résultat de notre modeste reconstitution. Nous avons voulu proposer un sens, promener un rayon d'amicale lumière à travers la vie obscure de Fadel, ce labyrinthe hostile et presque illisible, enchevêtrement d'hallucinants hasards et de fantasmes péremptoires (LTM1, 50).

Une telle démarche énonciative peut aussi se percevoir dans *Doomi Golo* où le narrateur, Ngirane Faye, qui tente de relater à son petit-fils qui est à l'étranger la vie à Ñarelaa, doute de ses capacités énonciatives en refusant de se comparer aux grands écrivains célèbres :

Ñu bare bu ñu gisee may binde, dinañu ne sama yaram nexul. Waaye faalewuma leen tey, falewuma leen ëllëg ! Man bokkuma ci bindkat yi ñuy soow. Doore ca Musaa Ka ba agsi ci Séex Aliyu Ndaw, jaar ci ñoomin Sëriñ Mbay Jaxate ak Maabo Gise, ñu ma gën a aay fuuf ñoo saxal seeni kàddu yu rafet ci biir xolu askan wi, jëmbët leen ci xeli doomi Aadama yi. Man nag, damay jéem rekk. Mën naa ni sax li may bind, séentuwuma ci leneen lu dul sama bannexu bopp¹⁴.

Il existe toujours ce doute et cette humilité qui frisent parfois le manque de confiance de la part des narrateurs même s'ils sont convaincus qu'ils ont des choses à dire, à l'image de Raki qui pense que, finalement, ce qui importe, c'est d'assumer

¹⁴ [Quand beaucoup de gens me voient écrire, ils diront que je suis fou. Mais cela ne me dérange pas du tout! Moi je ne fais pas partie de ces écrivains dont tout le monde parle. Des écrivains comme Mussa Kaba en passant par Cheikh Aliou Ndao ou même Serigne Mbaye Diakhaté et Maabo Guissé, qui sont beaucoup meilleurs que moi, ont semé de bonnes paroles dans le cœur de leurs semblables et les ont incrustées dans la mémoire des descendants d'Adam. Moi je ne fais qu'essayer. Je peux même affirmer que j'écris par pur plaisir personnel] (Diop, 2003:18-19).

sa part de vérité. Cette même posture dubitative est perceptible chez Ndongu dans *Le temps de Tamango* ou chez Cornelius dans *Murambi le livre des ossements*. Ces mêmes difficultés sont perçues dans l'énonciation dans *Le cavalier et son ombre*.

Cette narration polyphonique tend cependant à disloquer la temporalité de la narration d'autant que, dans les deux récits, le temps de la narration et le temps de la fiction sont superposés. Aussi les différents narrateurs qui se partagent l'espace du récit ne respectent pas toujours la chronologie des événements et utilisent souvent l'analepse et la métalepse dans l'économie du récit.

5.4.2. Ambivalence chronologique et dislocation narrative

Dans *Les traces de la meute*, l'ambiguïté chronologique des régimes temporels du mythe et de la fiction influe sur le traitement du temps. La chronologie interne du récit bute sur l'atemporalité du récit mythique, ce qui fait que la narration joue sur une double temporalité. La chronologie des événements s'étale sur des décennies même si le récit commence sur une précision temporelle: «le lundi 17 septembre» qui marque déjà une dislocation chronologique de la narration. La distorsion entre le temps de la fiction et le temps de la narration résulte du fait que le récit est construit à partir de la mort de Kaïré, ce qui crée un récit anisochronique, selon la terminologie de Genette, qui permet à la narration de se déployer dans des variations entre la durée de l'histoire racontée et celle du texte. Ce même procédé narratif est perceptible dans *Les tambours de la mémoire* dont le récit commence par la mort de Fadel suivie de beaucoup de retours analeptiques. La narration, dans les deux récits,

déconstruit la temporalité traditionnelle comme mimésis de la temporalité réelle et joue sur des analepses et des concentrations temporelles. Une telle temporisation est d'autant plus ambiguë qu'elle repose sur une superposition de différents temps de la fiction, de la narration et parfois du mythe, surtout dans *Les traces de la meute* où l'atemporalité du récit mythique est très présente. Le chronotope repose ainsi sur une dualité temporelle qui efface la chronologie linéaire et installe un récit disloqué. Dans *Les tambours de la mémoire*, le récit se construit à partir de la mort de Fadel. Ismaïla, l'un des co-narrateurs, qui vient d'apprendre la mort de Fadel, hésite à le dire à son épouse. Ce moment d'hésitation lui permet de convoquer sa mémoire par des analepses, sur ses relations passées avec Fadel.

Le temps mythique, dans *Les traces de la meute*, se superpose au temps matériel souvent disloqué par la narration. La configuration temporelle joue sur l'atemporalité du mythe et la temporalité matérielle et chronologique des faits racontés qui s'inscrivent dans un temps linéaire. Le dispositif narratif très complexe se déploie dans un va-et-vient entre le temps de la fiction, qui inclut le temps mythique, et le temps de l'écriture, en passant par le relais narratif fourni par différents protagonistes. Le champ temporel couvert par la fiction couvre autant le temps chronologique des événements antérieur au 17 septembre 1978 que le temps mythologique «des commencements». Le temps de la narration se déroule cinquante ans après les faits racontés tandis que le temps du mythe renvoie à l'usage des déictiques dont l'énonciateur est collectif, tels que : «en des temps reculés murmuraient, les Anciens..., les fauves venaient rôder le soir autour des cases. Alors

Saa-Ndéné l’Ancêtre-Fondateur qui avait vaincu le monstre Dum-Tiébi illumina la nuit de hautes flammes. La vue du feu effraya lions et panthères et les hommes et le bétail purent dormir paisiblement» (LTM2, 19). Les expressions déictiques et anaphoriques, les dates des événements proposent un ancrage chronologique quand il s’agit du temps linéaire tandis que le temps mythique est marqué, dans la narration, par des expressions telles que: «en des temps reculés», « au cours des âges», «au cours des siècles» qui traduisent l’imprécision temporelle. Le temps mythique est généralement traduit par le passé simple ou l’imparfait: « le premier matin de la nuit des temps, l’ancêtre du maître du pays mit hors de combat Dum-Tiébi» (LTM2, 21).

Il est aisé de repérer les différents mouvements par lesquels l’instance narratrice passe des événements contemporains aux événements de «ce temps fabuleux des commencements». La narratrice Raki, qui ne se montre qu’à la page 20, transporte le lecteur d’une époque à l’autre par une apostrophe souvent impromptue à celle-ci: «laissons cela momentanément et revenons à l’année 1978 où débute cette histoire» (LTM2, 21). Ces deux temps cohabitent et sont intercalées dans la narration. À ces deux temps du récit, s’ajoute le temps de la narration qui commence plus de cinquante ans après la mort de Kaïré, histoire que Raki, la petite fille de Diéry Faye, tente de reconstituer selon les informations qu’elle a recueillies du journaliste Mansour Tall, l’ancien ami de Kaïré et ancien confident de Diéry Faye. En effet, la narratrice, instance maîtresse du jeu temporel, glisse d’une époque à une autre, ce qui déplace la narration à un autre niveau temporel. Ainsi les

différentes couches temporelles traduisent les différents mouvements du récit qui oscille entre les différentes époques. Cette démarche narrative tend à créer un récit très décousu et, par moments, le temps de la narration et le temps du récit s'entremêlent, ce qui mêle l'itinéraire du récit à l'itinéraire individuel de la narratrice, et les deux temps narratifs diégétiques du récit et de la narration se recourent. Cette stratégie de la narratrice contextualise la narration pour permettre au lecteur, perdu dans les méandres du récit, de suivre et de se donner des repères pour comprendre les différentes ficelles de la narration. C'est le cas de la fin du chapitre 11 de la première partie qui finit avec le rapport de police que le commissaire Dia doit écrire après l'arrestation de Diéry Faye : « Lorsque toute sa famille se fut mis au lit – on se couchait tôt à G..., vers minuit il n'y avait presque plus âme qui vive dans les rues – le commissaire Dia s'installa devant la grande table d'acajou du salon et commença à rédiger son rapport» (LTM2, 83). Le contraste cependant est évident avec le début du chapitre suivant, où c'est la narratrice Raki qui parle de ce rapport cinquante ans après: « Le voici sous mes yeux, ce rapport, un peu plus de quarante ans après qu'il eût éveillé toute la nuit le commissaire El hadji Malick Dia» (LTM2, 85). Ce début de chapitre entremêle, dans une narration intradiégétique décalée de cinquante ans, une fenêtre ouverte sur la situation de la narratrice tout en éclairant la situation narrative. Les deux niveaux narratifs, avec différentes couches temporelles, se séparent de cinquante ans. Ainsi la fin de la première partie du livre est caractérisée par une césure temporelle dans la narration d'autant plus explicite qu'elle clarifie et précise la période écoulée entre les

événements de Dunya et le récit de ces événements, donc de l'énonciation, de son contexte et de faits énoncés. Cette rupture se caractérise par l'entrée impromptue de la narratrice dans la diégèse, elle se présente laconiquement avec des informations plus ou moins éparses qui permettent au lecteur de la situer. On sait qu'elle habite à Dakar, qu'elle est la petite fille de Diéry Faye. Sa narration est enchâssée dans la narration de Mansour Tall qui fait irruption de temps en temps dans le récit et apporte des clarifications factuelles sur la vie de Kaïré. Au chapitre 13, le récit est pris en charge par Mansour Tall qui reprend le relais de la narration, donne un contexte au cadre narratif et éclaire le lecteur sur la démarche de la narratrice Raki. L'élaboration de la polyphonie narrative permet aux différents narrateurs de sortir de leur récit pour mieux rationaliser celui-ci par des métalepses et des commentaires métatextuels.

5.4.3. Métadiscours critique

Comme pour conjurer les difficultés auxquelles font face les différents narrateurs devant leur énoncé, la narration bascule souvent vers une tentative de rationaliser l'énonciation en y projetant un discours qui met en perspective le travail de la narration. C'est une construction narrative qui se fait sur le mode critique où le narrateur élabore un métadiscours critique sur son travail de narrateur et sur la narration qui se déploie. Ce discours critique s'accompagne souvent d'apostrophes au lecteur, surtout dans *Les tambours de la mémoire*, ce qui permet au narrateur d'interpeller le lecteur et d'intervenir sur son propre travail narratif. Ce processus s'oppose à la neutralité du récit et conteste même l'énonciation traditionnelle.

La métanarration, comme une tentative de rationaliser la narration, se déploie de part et d'autre des récits. Dans *Les traces de la meute*, cette incursion métadiscursive dans le récit donne généralement des indications sur l'état psychologique de Raki et lui permet de baliser le cadre de la narration, comme dans ce passage où elle jette un clin d'œil critique au comportement du maître de Dunya: « Ah! Voilà que je me laisse entraîner par la colère, je ferais bien de garder le ton de neutralité qui sied à mon souci d'objectivité» (LTM2, 87). La réflexion métanarrative lui permet de recentrer les modalités de la narration. On observe, dans un autre passage, cette volonté de ne pas sortir des cadres du récit qui pousse Mansour Tall à revenir sur le récit qu'il relate à Raki sur son grand-père :« Mais il me semble que je m'égare. J'essayais de te faire sentir ce qui pouvait se passer dans la tête de ton grand-père à sa sortie de prison et pourquoi ses semblables lui faisaient tous peur » (LTM2, 112). En effet, le narrateur, par des apostrophes directes à Raki, lui présente les détails de la sortie de prison de son grand-père :« Je vais pourtant essayer de te faire comprendre son état d'esprit une heure à peine sorti de prison» (LTM2, 111); ou bien dans ce passage: « Je vais à présent te dire une chose assez inattendue pour toi, Raki [...]» (LTM2, 152). Cette démarche, qui permet à Mansour Tall de focaliser la narration sur Kaïré, lui permet aussi de changer la perspective du récit et réorienter la narration sous un autre angle en changeant d'observatoire.

Ces différentes intrusions métanarratives sont présentes dans *Les tambours de la mémoire* où elles se manifestent différemment par des apostrophes directes au lecteur dans une perspective de garder le contact avec celui-ci, mais aussi de saper la

neutralité du récit comme dans ces passages où le narrateur s'adresse directement au lecteur: « Le nom de Fadel ne vous dira probablement rien. Mais vous ne pouvez pas ne pas avoir entendu parler de son père El Hadj Madické Sarr» (LTM1, 7); ou bien : « Comme je vous l'ai dit tout à l'heure, j'ai reçu un colis de Wissombo», etc. La métalepse dans *Les tambours de la mémoire* permet aux différents narrateurs de penser les modalités de la narration, d'interpeller le lecteur dans la construction du récit pour mieux partager cette situation de communication entre narrateur et lecteur ou narrataire. Une telle démarche inclut le lecteur dans l'élaboration du récit. Ces métalepses définies, au sens de Genette, comme une intrusion du narrateur dans l'univers diégétique (Genette, 1972: 244), sapent l'illusion référentielle et créent une relation de proximité et de complicité entre le narrateur et le lecteur comme dans ces passages où Ismaïla Ndiaye interpelle directement le lecteur : « Comment j'en suis arrivé à épouser une telle fille, vous le saurez peut-être plus tard» (LTM1, 7). Ou bien, dans un autre passage:

Je dois avouer, au risque de vous faire bondir d'indignation, que je n'ai pu réprimer un vague sentiment de soulagement. Entendons nous bien : je ne souhaitais pas du tout la mort de Fadel, je suis comme vous à peu près sain de corps et d'esprit je ne souhaite en principe la mort de personne (LTM1, 10).

D'autres intrusions métanarratives qui entrent dans le cadre de la reconstitution de l'histoire de Fadel s'ajoutent aux commentaires critiques sur la narration. Le narrateur intervient directement dans le récit pour faire des rajouts textuels dans le but de commenter son contenu. Quand il pense qu'il y a des éléments matériels qui manquent pour l'objectivité du récit, le narrateur se transforme en pédagogue pour

faire ces rappels historiques. C'est dans ce sens que se perçoit cette intrusion du narrateur qui rectifie certaines données:

Ismâïla fait remarquer à ce propos: « Fadel manque ici de précision: il serait plus exact de dire que le roi Sihalébé s'est laissé volontairement mourir de faim. En effet, Jean Girard, un spécialiste de renom, décrit ainsi cet épisode : Les militaires français l'emmenèrent (le roi Sihalébé) à Kanobeul puis, par la suite, à Sédhiou et Kolda. Ils avaient non seulement pris des otages parmi les adeptes du Kahat mais également parmi ceux du Bukut. À tous, ils firent passer la nuit en commun avec le roi. C'était là une première violation de l'interdit selon lequel on ne peut voir dormir le souverain. [...] Après ce rappel de ces faits historiques absolument authentiques, il faut ajouter pour une information plus complète que cela se passait en 1903 et que le squelette du roi Sihalébé est exposé au musée de l'homme à Paris sous le n° 19822 : taille 1m 68, musculature moyenne. C'est ainsi que le présente le Dr Maclaud qui selon L.V. Thomas s'est intéressé aux caractères somatiques de Sihalébé (LTM1, 89-90).

Aussi quand le narrateur ne détient pas toutes les informations, ce sont des suppositions qui prennent la place des certitudes pour étoffer le récit : « Il est permis de supposer que le fait d'avoir frôlé la mort de si près a poussé Fadel à se lancer précipitamment à la recherche de la reine Johanna Simentho» (LTM1, 112). Ce même procédé narratif est perçu dans *Kaveena* où le narrateur, Kroma, utilise très régulièrement ce procédé quand il n'est pas sûr de certains éléments de son énoncé. La narration critique (Papa Gueye : 2000) permet d'accroître le crédit de la reconstitution de l'Histoire en palliant les failles énonciatives inhérentes à la reconstitution d'une histoire posthume dont les acteurs ne sont pas présents et que le narrateur voudrait, par devoir d'histoire, léguer à la postérité pour faire éclater la vérité au grand jour. Les intrusions métanarratives remplissent aussi des fonctions conatives d'autant qu'elles permettent de maintenir et de développer la relation du narrateur au narrataire par l'interpellation et l'apostrophe.

5.5. Conclusion

Il était question d'analyser l'enjeu et les formes de l'insertion des discours mémoriels dans *Les tambours de la mémoire* et *Les traces de la meute* et de voir les modalités de leur intégration dans le récit. Au bout du compte, on peut inférer que l'écriture se forge à l'interface de ces énoncés collectifs de la mémoire et du mythe dont elle se détache et s'autonomise dans le régime de fiction. Dans *Les tambours de la mémoire*, le mythe sert de contre discours au récit collectif sur l'histoire sociopolitique du Sénégal, dans *Les traces de la meute*, la subversion du mythe par le conte populaire, par le discours que Kaïré propose, participe de cette déconstruction du mythe. Le recours au mythe a pour fonction, entre autres, de glorifier des figures de type héroïque, il prend la forme d'une résurrection des personnages historiques et de leurs accomplissements. Il peut aussi s'inscrire dans un discours de déconstruction, comme dans *Les traces de la meute*, qui se pose en récit parallèle dans l'espace discursif.

La résistance de l'élément mythique et du discours mémoriel, aussi patente soit-elle, leur souplesse d'adaptation et leurs modulations infléchies par la systématisme du récit romanesque, n'échappent pas à la juridiction de l'acte narratif qui l'institue. Le texte romanesque, arrimé au discours du mythe et de la mémoire, devient une activité esthétique qui édicte ses propres lois. Les différents discours du mythe et de la mémoire envahissent l'espace textuel sous l'autorité duquel ils s'investissent et se soumettent à ses modalités.

En tant que vecteurs sémiotiques, ces différents ordres de discours du mythe et de la mémoire fournissent des principes d'intelligibilité de la construction du récit.

L'usage du mythe enchevêtré dans la trame du récit institue sa déconstruction et sa réappropriation mais révèle aussi un croisement intertextuel très dense traduisant une esthétique de récupération et de recyclage qui traverse en filigrane l'écriture de Boubacar Boris Diop. Autant l'intertextualité ruine le récit mythique dans les *Traces de la meute*, autant, dans *Les tambours de la mémoire* le mythe est valorisé au détriment d'une manipulation de la mémoire orchestrée par les hommes du major Adelezo. Cette démarche esthétique traduit une certaine ambivalence paradigmatique et axiologique cachant peut-être une esthétique de «suspçon» qui traverse en filigrane l'œuvre de Boubacar Boris Diop.

La présence de l'imaginaire mythique traverse les deux récits et en donne une dimension structurelle perceptible dans les deux œuvres. Les récits sacrés du mythe et l'énoncé mémoriel se déconstruisent et s'adaptent au roman qui les fait revivre de manière parodique.

Conclusion générale

Tout au long de ce parcours réflexif sur la relation ternaire entre la fiction, l'histoire et la mémoire, il a été question de voir les différentes occurrences de ces notions dans l'élaboration de la fiction. Les différents chapitres de la thèse ont montré la complexité et l'aspect protéiforme de l'inscription de ces discours. La fiction, en position de surplomb, crée un espace d'exploration – l'histoire et la mémoire – à partir duquel elle réinvestit et s'inscrit dans une démarche de relecture critique de ces grands récits. Par conséquent, les romans de Diop sont irradiés en permanence par la prégnance quasi-obsessionnelle de ces discours. Les paradigmes de la mémoire et de l'histoire sont perpétuellement resémantisés selon les besoins de la fiction qui en définit les contours sémiotiques. Ces notions, malgré les différences épistémologiques qui les séparent, ne sont pas mutuellement exclusives et entretiennent des relations convergentes pour la fiction sous l'autorité de laquelle elles s'inscrivent. Il apparaît, globalement, que l'étanchéité de ces paradigmes est éprouvée par la fiction.

Si dans *Murambi: Le livre des ossements*, l'histoire fictive s'élabore à l'interface de l'histoire récente du génocide rwandais, dans *Les traces de la meute* et *Les tambours de la mémoire*, l'usage de la mémoire et de l'histoire répond davantage à des velléités déconstructivistes de ses discours dont le contenu ambivalent en structure les dimensions sémiotiques. *Le Cavalier et son ombre* n'est pas en reste, qui joue sur la flexibilité du conte oral pour revisiter l'histoire africaine. La lecture faite de *Kaveena* et du *temps de Tamango* nous a montré, sur fond d'une mimésis de l'histoire politique africaine, une autre dimension différente dans

l'écriture de Diop. En prenant comme référent l'histoire politique africaine postcoloniale dans *Le temps de Tamango*, Diop crée une fiction dont les modalités discursives se déploient sur la reprise de *Tamango* (1829), la nouvelle de Prosper Mérimée. *Kaveena* est une représentation de l'univers postcolonial d'un pays qui aurait pu être n'importe quel pays africain francophone et qui permet à Diop de revisiter les relations postcoloniales que certains pays africains entretiennent avec la France. Dans le sillage de cette diatribe violente de la gestion postcoloniale des dirigeants africains, se perçoit, également, une dénonciation cinglante des dictateurs africains à l'image de Nikiema et Castenada.

Concernant les modalités d'inscription de ces discours dans la fiction, on est en droit d'inférer que la fiction garde une posture ambivalente envers ces discours. Elle en légitime certains au détriment d'autres qu'elle déconstruit dans les récits. Par ailleurs, il appert que la liberté de la fiction, pour redéfinir constamment le romanesque, participe des discours proposés et valorisés par la fiction; ce qui place l'écriture dans une posture privilégiée par rapport aux récits mémoriels et historiques. Même si la fiction se construit à l'interface de ces discours, elle les redistribue dans le récit selon des critères arbitraires qui se redéfinissent dans chaque texte. La valeur scientifique de l'histoire comme rationalisation des faits du passé, et de la mémoire comme un énoncé de fidélité, se trouvent dévoyées par la fiction qui institue l'ambivalence comme critère de son déploiement. Par ailleurs, la position de la fiction envers ces paradigmes demeure problématique si tant est que la fiction permet de faire tomber le verrou de la distinction entre histoire et mémoire en

conjoignant indistinctement leurs discours. Au bout du compte, il nous apparaît clairement qu'assigner l'histoire et la mémoire dans des espaces de définition fermés, dans la fiction, relève d'une gageure, si tant est que ces catégories débordent ou s'échappent à se fixer des lieux dans l'espace du discours romanesque.

Comme l'a dit Kundera, les notions d'histoire et de mémoire demeurent des matériaux de la fiction; l'histoire demeure ce vivier fécond d'événements qui projettent leurs lueurs sur le roman dont le but n'est cependant pas de copier l'histoire mais de l'inscrire dans une démarche parodique pour mieux la penser :

L'histoire, avec ses mouvements, ses guerres, ses révolutions et contre révolutions, ses humiliations nationales, n'intéresse le romancier pour elle-même, en tant qu'objet à peindre, à dénoncer, à interpréter ; le romancier n'est pas le valet des historiens ; si l'Histoire le fascine, c'est qu'elle est comme un projecteur qui tourne autour de l'existence humaine et jette une lumière sur elle, sur ses possibilités inattendues qui, dans les temps paisibles, quand l'histoire est immobile, ne se réalisent pas, restent invisibles et inconnues (Kundera, 2005 :85).

Dans le premier chapitre, qui traite du cadre théorique de la thèse, nous avons essayé de répondre à nos questionnements de départ concernant la relation problématique entre la fiction, l'histoire et la mémoire. Dans une perspective heuristique, nous avons circonscrit leurs modalités définitoires et opératoires tout en montrant leurs différentes relations. Nous avons aussi montré que la contradiction apparente qui découle de leur conjonction dans l'espace du discours romanesque n'est pas irréductible; elle peut, en effet, être résolue par les notions de transtextualité et d'interdiscursivité qui permettent à la fiction romanesque de puiser dans ces métarécits en les revisitant parodiquement.

Il a aussi été question, dans ce chapitre théorique, du rapport de la fiction avec les discours de la mémoire et de l'histoire dans la littérature africaine francophone. Cette relecture de la critique littéraire africaine, dans l'optique qui est la nôtre, permet de mieux situer l'écriture de Boubacar Boris Diop dans le champ littéraire africain. Cela a permis, également, de voir l'orientation de la fiction et, subséquemment, de la critique littéraire dans la genèse de cette littérature. Globalement, l'inscription des paradigmes de la mémoire et de l'histoire dans la fiction littéraire africaine a épousé des contours ambivalents qui oscillaient avec les nécessités politiques du moment. La naissance de la littérature écrite a coïncidé avec la colonisation; les auteurs africains ont puisé naturellement dans l'histoire précoloniale qu'ils ont opposée aux difficultés de la colonisation. C'est dans ce contexte que le discours de la négritude s'est inscrit dans une logique de réhabilitation d'une mémoire précoloniale. Après les indépendances, qui coïncident avec la séquence du désenchantement, les écrivains ont défié cette histoire dans laquelle ils ne se reconnaissaient plus, parce que ne traduisant pas les préoccupations du moment. Après cette période, les rapports de la fiction et de ces paradigmes sont demeurés distants; les écrivains ne se sentent plus sous le diktat d'une reprise de l'histoire devenue morcelée et multiple. L'écriture de Boubacar Boris Diop s'inscrit, par ailleurs, dans cette dynamique de «soupon» des discours de la mémoire et de l'histoire.

Dans le deuxième chapitre, il était question d'analyser la difficulté de dire l'indicible du génocide et de voir les modalités discursives mises en place par

l'écriture pour pallier ce manque expressif. Nous avons tenté de montrer la difficulté pour l'écrivain d'écrire un roman qui s'énonce par le manque de mots. Les stratégies discursives et énonciatives mises en exergue dans *Murambi le livre des ossements* tentent, par une énonciation très originale, de contourner l'écueil de l'indicible en puisant dans la plurivocalité comme moyen de transcender cette difficulté énonciative. Cette polyphonie permet à l'énonciation de démultiplier ses possibles en inscrivant dans le roman différentes postures narratives qui transcendent la difficulté d'exprimer cette situation limite. Également, l'une des constantes de l'écriture dans *Murambi* est la réflexion parallèle se déployant dans le récit et qui tente d'expliquer le drame en alternant la narration et la réflexion.

Par ailleurs, l'écriture se dote aussi d'un cadre énonciatif spéculaire qui permet au récit global de se mirer dans un récit second pour mieux se penser. Ces stratégies discursives se déploient dans la démultiplication des effets de réel, la plurivocalité de la narration et la démarche spéculaire du récit, qui, pour appréhender ses limites, se met dans une position de dédoublement. Une telle position de l'écriture permet de résoudre l'aporie de la représentation romanesque face à des situations-limites qui dépassent l'entendement. Malgré les injonctions de Lanzmann (2004) et d'Adorno (1986), cette difficulté linguistique et sémantique est posée dans le roman; et l'écriture élargit le débat sur la posture testimoniale de la fiction en assumant la réflexion sur la difficulté d'exprimer l'indicible.

Nous avons aussi montré, dans ce chapitre, qu'écrire une fiction sur le génocide, c'est, aussi, pour l'écrivain, s'inscrire dans une posture d'authenticité qui

permet d'inscrire le drame dans un espace-temps vraisemblable et mimétique de l'histoire. Également, nous avons montré que la fiction du génocide, qui s'inscrit dans le cadre de « *Rwanda, écrire par devoir de mémoire* », se substitue au discours de la mémoire, dans une dynamique de conservation et de réactualisation du drame.

Dans le troisième chapitre, l'écriture revisite le conte oral. La configuration structurelle et thématique reprend le paradigme du conte dont la dynamique énonciative se déploie dans l'inscription d'une narration asymétrique en rupture avec l'énonciation du conte oral. Après avoir revu la critique de cette littérature orale dont certains pensent qu'elle entretient un lien organique avec la fiction romanesque dans le champ littéraire africain, nous avons tenté de montrer qu'il existe, au-delà de ce rapport mimétique forcé par la critique, une analogie entre les structures narratives et discursives du conte et du roman. Par conséquent, ceci tend à invalider toute manœuvre critique tentant d'y voir un élan naturel des écrivains africains qui tend spontanément vers l'usage des genres oraux et une africanité immuable véhiculée par la tradition orale que l'écriture romanesque se doit d'exprimer (Jahn, 1974 : 16). En définitive, dans ce chapitre, l'autorité de la fiction est mise en relief, ce qui lui permet d'instituer une déconstruction impertinente des modalités énonciatives du conte oral.

Nous avons aussi montré que l'élasticité formelle du conte oral, qu'elle partage avec le roman, lui permet d'englober, dans son sein, différentes modalités discursives. C'est dans cette perspective que le conte phagocyte le récit de l'histoire politique africaine qu'il déstructure, dans le cadre de la fiction, pour construire des

savoirs parallèles au savoir proposé par l'histoire. Par ailleurs, la construction de la figure héroïque dans le conte se fait en opposition aux figures héroïques du récit de l'histoire. Cette dimension conflictuelle du récit du roman et du discours de l'histoire permet de les confronter et, éventuellement, d'invalider le discours de l'histoire au profit de celui du roman.

Cette flexibilité du conte oral dans la fiction permet à l'écriture romanesque de poser une métaphore, sur fond d'une lecture autoréférentielle, des modalités du travail de l'écrivain africain face à un public souvent frivole et difficile à saisir. Les différents discours et les réflexions sur la situation énonciative de Khadija posent, par un glissement de référence, le travail de création de l'écrivain et ses états d'âme de sujet d'énonciation face à son lectorat. Un tel glissement analogique est facilement établi entre le sort de Khadija face à son énonciation littéraire et les tribulations de l'écrivain africain. Cette position délicate de Khadija reflète magistralement le sort ingrat de l'écrivain africain face à ce lectorat insaisissable. Cette métaphorisation des principes de fonctionnement de l'écriture romanesque, qui caractérise l'énonciation des contes de Khadija, traduit la posture du romancier écartelé entre le bouillonnement esthétique et la volonté de produire pour un public à conquérir.

Dans le quatrième chapitre, la fiction revisite les relations postcoloniales entre les anciennes colonies et la France. Dans *Le temps de Tamango* et *Kaveena* la stigmatisation des élites politiques africaines est inscrite dans l'écriture comme une dimension esthétique que Diop exploite pour exposer les travers de la gestion

politique de certains dirigeants africains mais aussi les relations multilatérales nébuleuses qui caractérisent la *Françafrique*. *Le temps de Tamango* s'inscrit aussi, dans une reprise polémique de *Tamango* de Mérimée (1829), en tentant d'en détourner le contenu par la survalorisation du héros considéré dans la nouvelle éponyme comme un simple esclavage. Les opérations narratives et figuratives déstructurent le référent intertextuel en ravalant la figure de Tamango à un personnage dévoré par la mythologie. Ainsi, la lecture critique de la nouvelle opère une rupture de paradigme qui participe à cette tentative de ré-énonciation des discours véhiculés par l'occident. Ces postures postcoloniales se manifestent aussi dans le traitement romanesque qui est fait de l'histoire du massacre de Thiaroye. Cette représentation établit une relation intertextuelle et intratextuelle entre la pièce et le roman. Le récit opère aussi une mise en relief permanente entre la fiction et les procédés de la composition littéraire pour mettre en demeure une certaine forme de littérature.

Dans *Kaveena*, la narration se fait sur fond scatologique et eschatologique. Le champ sémantique du stercoraire et du déchet épouse les contours métaphoriques d'un parallélisme entre le champ politique et le contexte énonciatif, comme pour montrer qu'il existe une corrélation sémantique entre le corps physique et le corps sociopolitique. L'énonciation romanesque se fait dénonciation de la politique pratiquée par Nikiema et Castenada. Les références excrémentielles et le cadavre de Nikiema construisent le cadre du récit dont la fin correspond à l'assèchement du cadavre comme si ce face-à-face stercoraire engendrait le récit. La narration,

rythmée par ce dispositif scatologique, est ponctuée, dans sa continuité, par l'énonciation quasi-obsessionnelle de l'abjection.

Une autre remarque concerne le traitement de l'idéologie de la négritude dans les récits qui se trouve dévoyée et déconstruite selon des modalités ludiques. Dans *Kaveena*, sa revisitation épouse les contours d'une diatribe du président Nikiema, qui s'insurge contre cette caractéristique des Africains, qui, pour montrer leur «être-dans-le-monde-du-noir», s'adonnent systématiquement à la danse et la culture du rythme. C'est ce même constat que fait son ennemi Castenada qui, dans une verve très caustique, critique cette idéologie creuse qui ne parvient pas à sortir les peuples noirs de l'ornière. Cette même prise de distance, par rapport à la négritude, se perçoit, dans *Le temps de Tamango*, dans la dénonciation de la figure du président, qui représente ici le Président Senghor, le théoricien de la négritude. L'orientation de la critique s'inscrit dans une remise en cause du discours de ce président «négro-africain» qui considère son africanité comme une thériaque régulatrice des problèmes politiques auxquels son gouvernement est confronté. La mise en scène de l'idéologie de la négritude se perçoit, aussi, dans les poncifs qui rythment le discours du président. Toute cette revisitation critique de ces discours peut s'inscrire dans cette proposition de Laurent Jenny : « Ré-énoncer de façon décisive des discours dont le poids est devenu tyrannique. [...] Redire pour cerner, clore dans un autre discours, plus puissant, donc. Parler pour oblitérer. Ou bien patiemment, dénier pour dépasser» (Jenny, 1976: 279).

Dans le cinquième chapitre, il était question de répertorier l'inscription et les modalités de l'usage de la mémoire dans *Les tambours de la mémoire* et *Les traces de la meute*. Cette partie a tenté de faire ressortir de façon générale le rapport entre les différents discours mémoriels dans l'espace de la fiction. Les conclusions auxquelles nous avons abouti permettent d'appréhender la souveraineté de la fiction qui fait usage de ces discours librement. Elle procède d'une ambivalence systématique généralisée de ces paradigmes. Les récits sacrés du mythe et l'énoncé mémoriel se déconstruisent et s'adaptent au roman qui les fait revivre de manière parodique. La subversion de l'épopée mythique en conte populaire participe de cette mise à distance.

Dans *Les tambours de la mémoire*, c'est le mythe de Johanna qui est valorisé au détriment d'une histoire nationale que les autorités politiques tentent de dissimuler. Dans *Les traces de la meute*, le mythe qui s'inscrit dans une mémoire transgénérationnelle entre en conflit avec le discours mémoriel que propose Kaïré. Ce sont les fables de Kaïré qui déconstruisent la mémoire mythique de Dunya que les habitants de cette ville tentent de sauvegarder. Cette mémoire du mythe, caractérisée par un discours statique, est revisitée et mise à distance par une mémoire dynamique incarnée par Kaïré. Par ailleurs, le discours de la mémoire que Kaïré propose transforme le mythe en conte et remet en question les fondements de l'énoncé mythique. Autant le discours de la mémoire est valorisé dans *Les tambours de la mémoire*, autant ce même discours est dévalorisé par la fiction dans *Les traces de la meute*.

Globalement, la démarche générale de l'esthétique de Diop institue l'autorité du romanesque et lui octroie une souveraineté qui lui permet de poser les discours du savoir comme objets romanesques ou objets de «soupon» soumis à la juridiction esthétique. Par ailleurs, ce retour dans les profondeurs de l'histoire africaine en général cache des motivations variées qui participent à un renouvellement du genre romanesque en Afrique parce que se démarquant de formes d'énonciation du roman privilégiées jusque-là.

Au bout du compte, les remarques qui se posent, par rapport aux trois paradigmes articulateurs de notre thèse – la fiction, la mémoire et l'histoire – dans le corpus de Boubacar Boris Diop, peuvent conforter notre hypothèse de départ ; ces différents paradigmes sont tous tenus à distance par une écriture qui, souvent, les suspecte et défie leurs postulats. Généralement, dans les différents textes, la fidélité de la mémoire se trouve dévoyée et déconstruite par l'écriture qui les redéfinit au besoin, comme dans *Les traces de la meute*. Le discours de l'histoire, souvent réputé proche de la réalité du passé, épouse sous la plume de Boubacar Boris Diop des contours différents qui peuvent être aux antipodes de la vérité ; c'est le cas de *Les tambours de la mémoire*. La mémoire coloniale et précoloniale se trouve revisitée dans *Kaveena* et *Le temps de Tamango* où elle est critiquée par Diop dans une écriture alliant la déconstruction des conventions du roman réaliste et, la construction et la promotion de l'écriture romanesque.

Nous pouvons aussi inférer que la fiction fonctionne comme une mémoire parce qu'elle réactualise, remémore le passé selon des modalités souvent subjectives.

Elle choisit les séquences historiques qu'elle réactualise sans pour autant s'inscrire dans une perspective historiciste. Ces séquences revisitées sont souvent posées en rapport avec le présent dans une dynamique oppositionnelle. La fiction de Boubacar Boris Diop ne valide pas systématiquement tous ces discours excepté celui de la fiction, qui demeure difficile à circonscrire à cause de sa frivolité et de son caractère élastique. Même si certains discours des personnages sont mis en valeur pour les magnifier, – comme l'exemple de Siméon Habineza dans *Murambi* – l'ambivalence généralisée demeure l'une des constantes de son écriture.

Cette démarche de la littérature, qui l'inscrit dans un espace intertextuel, est remarqué par Barthes lorsqu'il affirme: «La littérature fait tourner les savoirs, elle n'en fixe, elle n'en fétichise aucun; elle leur donne une place, et cet indirect est précieux» (Barthes, 1978: 18). Le discours du roman n'inscrit pas, dans sa démarche, le pouvoir de dire la vérité. C'est toujours une vision du monde pluriel et complexe qui est inscrite dans les récits dans l'écriture de Diop. Le discours qui émane des romans n'est jamais apodictique et s'inscrit toujours dans une perspective de déconstruction des discours univoques et absolutistes qui restreignent la complexité du monde à un discours. Ce constat est souvent corroboré par le discours des narrateurs, qui généralement n'assument pas une vérité absolue. La présence de multiples narrateurs permet la mise en place d'une polyphonie qui se déploie sous forme de différentes idéologies structurant le texte. Le roman devient le lieu de la pluridiscursivité où s'inscrit un conflit de plusieurs voix narratives incarnant différentes vérités. Ce refus d'assumer le projet auctorial est perceptible chez

différents narrateurs dans les différents textes – Mansour Tall et Raki dans *Les traces de la meute*; Ismaïla Ndiaye et Ndella dans *Les tambours de la mémoire*; Asante Kroma et le président N’Zo Nikiema dans *Kaveena*; la multiplicité des narrateurs dans *Murambi, le livre des ossements*; les différents narrateurs dans *Le temps de Tamango*; et Khadidja et Lat-Sukabé dans *Le Cavalier et son ombre*. Cette attitude de refus d’une seule vérité s’inscrit, aussi, dans une démarche dubitative de la part des narrateurs en face de leur énoncé.

Au niveau pragmatique, cette forme d’écriture chez Diop implique des enjeux littéraires qu’il faut analyser dans cette dernière partie de la conclusion. Ces différentes considérations dans l’écriture de Diop entraînent des conséquences au niveau heuristique et herméneutique. La relecture permanente des discours historiques et mémoriels, qui octroie un statut prépondérant du social dans le texte littéraire, opère-t-elle un travail particulier sur ce discours social. Quelle est la fonction du travail du texte de Diop sur ce «ce hors-texte» historique (Angenot, 1992 : 11). Quels sont les rapports discursifs des romans de Diop avec le discours social, au-delà de l’inscription des discours mémoriel et historique dans les romans?

En définitive, au-delà de l’inscription de ces notions et de l’amalgame permanent qu’opère l’écriture, il importe d’ouvrir et d’approfondir le débat sur un horizon discursif plus large, à savoir la position et la fonction du discours littéraire par rapport à d’autres espaces discursifs. En travaillant sur ce «dispositif problématologique» (Angenot, 1992 : 16), la littérature qui, par ailleurs, refuse la

monosémie et les sommations apodictiques, à défaut de donner des réponses, peut problématiser le discours social en l'absorbant, la décomposant et en la reconstituant.

Si l'on en croit Marc Angenot (1992), il existe une dialectique dense entre le texte littéraire et le discours social, qui sont deux pôles discursifs qui s'influencent mutuellement. Pour autant qu'ils interagissent dialectiquement, ce rapport n'est jamais mimétique et peut même être subversif :

Prélevé sur le discours social, produit selon «des codes» sociaux, le texte peut certes reconduire du doxique, de l'acceptable, des préconstruits, mais il peut aussi transgresser, déplacer, confronter ironiquement, excéder l'acceptabilité établie. Dans le premier cas, le texte s'assure d'une lisibilité immédiate, mais il n'est qu'une composante de la production doxique. Par la même [...], il est aussi voué à devenir à brève échéance « illisible », incroyable à mesure que la connivence avec la doxa qu'il portait et qui le portait s'estompe ou se rompt brutalement. En revanche, les textes qui altèrent et déplacent le doxique hégémonique sont de ceux qui inscrivent de l'indétermination – ce qui les rend difficilement lisibles dans l'immédiat, mais leur assure une potentialité, plus ou moins durable, de lisibilité «autre» (Angenot, 1992 : 11).

Ce continuum discursif entre le texte de Diop et le hors-texte historique et mémoriel traduit un nœud gordien d'intertextes et d'interdiscours qu'il faudrait replacer dans le champ littéraire africain. Pour Jean Sob, qui a analysé l'œuvre de Diop sous l'angle de la parodie (2007), il s'est toujours agit, chez ce dernier, de « dévoiler, de libérer le roman de sa gangue idéaliste et académique pour en faire un lieu d'expression de l'intuition subjective, de la singularité comme produit de la mémoire collective, c'est-à-dire de tout ce qui constitue la vie sociale en Afrique dans sa dimension passée, présente et future » (Sob, 2007 : 235).

Par ailleurs, même si la littérature est prélevée du discours social, comme un supplément, elle intervient après coup, à l'image de la chouette de Minerve de

G.W.F. Hegel (1821), saturée de discours social de la journée, qui prend son vol à la tombée de la nuit.

Chez Diop, ce «déplacement du doxique hégémonique» reste une constante dans son écriture. L'histoire «comme brouhaha d'explications exclusives et spécieuses» (Angenot, 1992 : 19) est au crible de l'écriture romanesque; elle demeure un espace de doutes et de blancs susceptibles d'être remis en cause par les différents personnages et les narrateurs :

Ils [Les personnages] sont tous les voyants et les greffiers de leur temps respectif, ils ont le don de voir que la réalité que les signes et les symboles dominants affichent est un leurre ou un simple spectacle. Ils ont décidé d'enregistrer tout ce qu'ils ont vu, de dépoussiérer les archives et les livres de toutes disciplines (littérature, histoire, ethnologie, etc....) pour donner à comprendre (Sob, 2007 : 235).

En instaurant une démarche de doute méthodique sur ces catégories de la doxa, Diop s'inscrit dans un procès de réarticulation du discours social en montrant une faille gnoséologique des autres discours sociaux qui ne parviennent pas à appréhender le monde. Partant du principe de la faillibilité des autres discours à rendre le monde intelligible, il demeure possible pour la littérature de se hisser au niveau d'interprétant sémiotique pour poser le monde comme objet de son discours :

C'est au fond bien simple : si nous croyions que les discours qui parlent assertivement du monde le connaissent adéquatement ou avaient le potentiel pour le faire dans les meilleures conditions, la littérature serait, en effet, bien «inutile». Mais la littérature ne connaît pas le monde mieux que ne parviennent à le faire les autres discours, elle connaît seulement, ou plutôt elle *montre* que les discours qui prétendent le connaître et les humains qui humblement ou glorieusement s'y efforcent ne le connaissent pas vraiment (Angenot, 1992 : 19).

En explorant le discours social, avec une liberté que les autres sciences n'ont pas, le discours du roman propose une forme de savoir, une connaissance différente sur le monde. Cette connaissance proprement romanesque demeure irréductible à d'autres systèmes sémiotiques de représentation, elle véhicule un potentiel sémiotique autre et des isotopies variables qui défont et remanient les configurations de sens.

Par ailleurs, dans le champ littéraire africain, cette manière originale d'écrire procure un capital littéraire à Boubacar Boris Diop. Les notions de mémoire et d'histoire, qui travaillent en sourdine dans l'élaboration romanesque, cessent d'être des valeurs-refuges et ne répondent plus d'un mimétisme ou d'une posture de conformité avec la réalité historique, elles se déploient dans une dynamique de questionnement de ces référents sémantiques pour leur procurer une meilleure intelligibilité. La délégitimation du discours de l'histoire, comme le seul vecteur sémiotique qui puisse éclairer le présent et le passé, offre au roman la possibilité de se poser dans l'espace discursif, non pas comme porteur de connaissance ou de valeurs, mais comme moyen de questionner le monde et les discours qui le portent. En refusant de reconduire du doxique, l'écriture romanesque de Diop tente souvent de se déprendre de l'hégémonie doxique et des métarécits pour les confronter. Ce faisant ces romans n'offrent pas de réponse. En inscrivant la doxa dans leurs discours, ils permettent également d'objectiver les idées reçues en pointant du doigt leur «étrangeté».

Bibliographie

Œuvres de Boubacar Boris Diop

Corpus principal

Romans

Le Temps de Tamango, Paris: l'Harmattan, 1981, Coll. Encres noires. Réédition :

Paris: Le Serpent à Plumes, 2002, Coll. Motifs

Les Tambours de la mémoire, Paris: l'Harmattan, 1990; Coll. Encres noires

Les Traces de la meute, Paris: l'Harmattan, 1993, Coll. Encres noires

Le Cavalier et son ombre, Paris: Stock, 1997

Murambi: le livre des ossements, Paris: Stock, 2000

Doomi Golo, Dakar: Papyrus, 2003 (en wolof)

Kaveena: L'impossible innocence, Paris : Philippe Rey, 2007

Les petits de la guenon, Paris: Philippe Rey, 2009 (traduction libre de *Doomi Golo* assurée par Boubacar Boris Diop lui-même)

Théâtre

Thiaroye, terre rouge, Paris: L'Harmattan, 1990

Essais

Nérophobie, avec Odile Tobner et François-Xavier Verschave, Paris : Les arènes, 2005

L'Afrique au-delà du miroir, Paris: Philippe Rey, 2007

Corpus secondaire

BÉTI, Mongo, *Ville cruelle*, Paris : Présence Africaine, 1954.

- BÉTI, Mongo, *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris : Présence Africaine, 1956.
- BONI, Nazi, *Crépuscule des temps anciens*, Paris : Présence Africaine, 1962.
- DADIÉ, Bernard, *Climbié*, Paris : Seghers, 1956.
- HAZOUMÉ, Paul, *Doguicimi*, Paris : Larose, 1938.
- KANE, Cheikh Hamidou, *L'aventure ambiguë*, Paris : Julliard, 1961.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Monnè, outrages et défis*, Paris : Seuil, 1990.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris : Seuil, 2000.
- KOUROUMA, Amadou, *Les soleils des indépendances*, Paris : Seuil, 1968.
- MARAN, René, *Batouala*, Paris : Albin Michel, 1921.
- MATIBA, Jean Ikele, *Cette Afrique-là*, Paris : Présence Africaine, 1963.
- MOFOLO, Thomas, *Chaka une épopée bantoue*, Paris : Gallimard, 1940.
- NIANE, Djibril Tamsir, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris : Présence africaine, 1960.
- OYONO, Ferdinand, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris : 10/18, 1956.
- OYONO, Ferdinand, *Une vie de boy*, Paris : Pocket, 1960.
- SEMBENE, Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, Paris : Livre contemporain, 1960.
- TADJO, Véronique, *L'ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda*, Arles : Actes Sud, 2000.
- WABERI, Abdourahman A. *Moisson de crânes: Textes pour le Rwanda*, Paris : Le Serpent à Plumes, 2000.

Études sur l'œuvre de Boubacar Boris Diop

- AMABIAMINA, Flora, «Visages et représentations de femmes dans les situations de conflit: L'Exemple de Murambi le livre des ossements de Boris Boubacar Diop et d'Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma», *LittéRéalité*, vol. 19, no. 2, pp. 33-54, 2007.

BAZIÉ, Isaac, «Au seuil du chaos: Devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire», *Présence Francophone*, vol. 63, pp. 29-45, 2004.

COQUIO, Catherine, Rwanda, *Témoignages et Littératures*; dossier rassemblé par Coquio Catherine avec la collaboration d'Aurélia Kalisky, *Lendemain* N°112, Mars 2004.

DIA, Hamidou, «Boubacar Boris Diop: Le Mendiant du souvenir»; *Éthiopiennes*, vol. 6, pp. 112-34, 1990.

DIOP, Papa Samba, «Voyages entre les langues: Pratiques plurilingues chez Patrice Nganang et Boubacar Boris Diop»; *Notre Librairie: Revue des Littératures du Sud*, vol. 159, pp. 90-97; Juillet, 2005.

-----, «Boubacar Boris Diop, entre langue de cérémonie et langue maternelle»; *Notre Librairie: Revue des Littératures du Sud*, vol. 155-156, Juillet 2004.

FAVRE, Isabelle, «Hannah Arendt, Boris Diop et le Rwanda: Correspondances et commencements»; *Présence Francophone*, vol. 66, pp. 111-133, 2006.

GEHRMANN, Susanne, «Face à la meute : Narration et folie dans les romans de Boubacar Boris Diop» ; *Présence francophone*, vol. 63, pp. 145-159, 2004.

-----, «Written orature in Senegal: From the Traditionalistic Tales of Birago Diop to the Subversive Novels of Boubacar Boris Diop»; *Matatu: Journal for African Culture and Society*, vol. 31-32, pp.157-180, 2005.

GODIN, Jean-Cléo, «Le "Je" narrateur et la meute du pays», *Études Françaises*, vol. 31, no. 1, pp. 39-50, 1995.

GUEYE, Papa «L'Histoire comme fiction et la fiction comme histoire: Récit contestataire et contestation du récit dans les romans de Boubacar Boris Diop»; Godin, Jean Cléo (ed. and introd.) dans *Nouvelles écritures francophones: Vers un nouveau baroque?*, Montréal, QC: PU de Montréal, pp. 242-253, 2001.

KING, Adèle, «Le Temps de Tamango: Eighteen Hundred Years of Solitude», *Komparatistische Hefte*, vol. 12, pp. 77-89, 1985.

LANG, George, «Deux non-classiques de la littérature africaine: V. Y. Mudimbe, L'Ecart et Boris Boubacar Diop, Le Temps de Tamango» dans *The Growth of African Literature: Twenty-Five Years after Dakar and Fourah Bay*. Trenton, NJ: Africa World, pp. 105-113, 1998.

LE CARVENNEC, Ernest, « Figures et fiction dans Le Temps de Tamango de Boubacar Boris Diop », dans *Mythologie de l'écriture et roman*, Études romanesques N°3 (dir. Jean Bessière), 1995, Paris : Lettres Mo-dernes, 1999.

MACADAMS, Alison Joyce, *Secretly Numinous: The Role of Joseph Campbell's Monomyth in James Joyce's 'Ulysses', Mário de Andrade's 'Macunaíma', and Boubacar Boris Diop's 'Le Cavalier et son ombre'*; Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences, vol. 65, no. 7, pp. 2593, janvier 2005.

MICHELMAN, Fredric, «From Tamango to Thiaroye: The Revolution Back on Course? », dans *The Growth of African Literature: Twenty-Five Years after Dakar and Fourah Bay*, Trenton, NJ; Africa World, 314, 1998, pp. 97-105.

MUDIMBE-BOYI, Elisabeth, «The State, the Writer, and the Politics of Memory»; *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 23, no. 1, pp. 143-61, 1999.

NDIAYE, Christiane, «De l'authenticité des mensonges chez Boubacar Boris Diop», dans *Nouvelles écritures francophones: Vers un nouveau baroque?* Sous la direction de Jean Cléo Godin, Montréal, QC: PU de Montréal, 2001, pp. 319-337.

SARR, Bacary, «Boubacar Boris Diop et Henry Bauchau: Revisiter le mythe pour guérir de l'histoire?» *Études de Lettres*, vol. 1, 2008, pp. 71-83.

-----, «Murambi et Moisson de crânes ou comment la fiction raconte un génocide», *Présence francophone*, vol. 67, pp. 92-113, 2006.

SOB, Jean, *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, Ivry-sur-Seine; A3, 2007.

-----, «Fiction et savoir dans l'œuvre romanesque de Boubacar Boris Diop», dans *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société: Mélanges offerts à V. Y. Mudimbe*, Paris : L'Harmattan, 2003, pp. 429-439.

SUGNET, Charles, «Dances with Wolofs: A Conversation with Boubacar Boris Diop», *Transition: An International Review*, vol. 10, no. 3, [87], 2001, pp. 138-59.

Cadre théorique général : études sur le roman, l'histoire et la mémoire

ADORNO, Theodor W. *Prismes : critique de la culture et de la société* ; traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris : Payot & Rivages, 1986.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer. III, Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris : Payot&Rivages, 1999.

ANGENOT, Marc, «Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social», dans *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*. Volume d'hommage à Claude Duchet, textes réunis et présentés par Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars, Presses Universitaires de Lille, pp. 9-27, 1992.

ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris : Seuil, coll. «Poétique», 1980.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard, 1978.

BARTHES, Roland *Leçons*, Paris : Seuil, 1978.

-----, *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1984.

-----, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Paris: Seuil, 1977.

-----, *Poétique du récit*, Paris : Seuil, 1977.

-----, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Seuil, 1975.

-----, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris : Seuil, 1971.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris : L'aventurine, 2000.

BEDARIDA, François, *Histoire, critique et responsabilité*, Paris : Complexes, 2003.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard, 1974.

BERGUINIUX, Pierre, *La puissance du souvenir dans l'écriture*, Nantes : Pleins feux, 2000.

BONNET, Véronique, *Conflits de mémoire*, (sous la direction de Véronique Bonnet), Paris : Karthala, 2004.

BOUCHINDHOMME, Christian et ROCHLITZ, Rainer, *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*, Paris: Éditions du Cerf, 1990.

BRADY, Patrick, *Memory and history as fiction: an archetypal approach to the historical novel*, Knoxville, Tennessee, New Paradigm Press, 1993.

BRAECKMAN, Colette, *Rwanda, Histoire d'un génocide*, Éditions Fayard, 1994.

BREMOND, Claude *Logique du récit*, Paris: Seuil, 1973.

BRUNEL, Pierre, *Mythes et littérature / textes réunis par Pierre Brunel*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994.

-----, *Mythocritique: théorie et parcours*, Paris : Presses universitaires de France, 1992.

----- (dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco : Éditions du Rocher, 1988.

BRUNEL, Pierre et CHEVRIER, Yves, *Précis de littérature comparée*, Paris : PUF, 1989.

CAMPBELL, Joseph, *The hero with a thousand faces*, New York: Pantheon books, Bollingen series, 1961.

CHARTIER, Émile (Alain), *Système des beaux-arts*, Paris : Gallimard, 1920.

CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André, WALTER, Philippe (dir.), *Questions de mythocritique : dictionnaire*, Paris: Imago, 2005.

CHEVREL, Yves et DUMOULIÉ, Camille, *Le mythe en littérature : essais offerts à Pierre Brunel à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Paris : Presses universitaires de France, Collection(s): Écriture, 2000.

CHRÉTIEN, Jean Pierre «Un génocide africain : de l'idéologie à la propagande», dans *Rwanda Un génocide du XXe siècle*, R. Verdier, E. Decaux, J.-P. Chrétien, Paris : l'Harmattan, pp, 45-55, 1995.

COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris: Seuil, 2001.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, 1977.

DE CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris: Gallimard, 1975.

DESTEXHE, Alain, *Rwanda : essai sur le génocide*, Bruxelles : Complexe, 1994.

DOSSE, François, *Paul Ricœur et Michel de Certeau: l'histoire, entre le dire et le faire / Paris: L'Herne, 2006.*

-----, (dir.) *La mémoire, pour quoi faire?* Paris : Éditions de l'Atelier, 2006.

-----, *L'histoire*, Paris : A. Colin, 2000.

DUCROT, Oswald / TODOROV, Tzvetan *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil, 1972.

ECO, Umberto *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris: Grasset, 1979.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris: Gallimard, 1963.

EASSON, Angus, *History and the novel*, Cambridge, Eng.: D.S. Brewer, 1991.

FRIEDEMANN, Joë, *Langages du désastre : Robert Antelme, Anna Langfus, André Schwarz-Bart, Jorge Semprun, Elie Wiesel*, Saint-Genouph : Nizet, 2007.

GENETTE, Gérard et Todorov, Tzvetan (dir.), *Théorie des genres*, Paris : Seuil, collection Poétique, 1986.

GENETTE, Gérard, *Figures V*, Paris: Seuil, 2002.

-----, *Figure IV*, Paris: Seuil, 1999.

-----, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris : Seuil, [1982], 2003.

-----, *Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil, collection Poétique, 1979

-----, *Figures III* Paris: Seuil, 1972.

-----, *Figures II*, Paris : Seuil, 1969.

-----, *Figures I*, Paris: Seuil, 1966

HAMMON, Phillip, «Un discours contraint», dans *Collections et Réalités*, Paris : Seuil, collections «Points», 1982.

HÉRODOTE de Thourioi, *Histoires*, Livre premier, Clio, Paris: Les Belles Lettres, Collection : Classiques en poche, 1997.

JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, pp. 257-281.

JOLLES, André, *Formes Simples*, Paris: Seuil, 1972.

JURGENSON, Luba, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?* Monaco: du Rocher, 2003.

KRELL, David Farrell, *Of Memory, Reminiscence and Writing. On the verge*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

KUNDERA, Milan, *Le rideau: essai en sept parties*, Paris: Gallimard, 2005.

-----, *L'art du roman*, Paris: Gallimard, 1986.

LANZMANN, Claude, «Holocauste, la représentation impossible», *Temps modernes*, juin 1979, n° 395; repris dans *Le Monde* du 3 mars 1994.

LAPORTE, Dominique, *Histoire de la merde*, Paris : Prologue, 2004.

MASS, Edgard (dir.), *Représentations de l'histoire*, Actes du colloque franco-allemand de Cologne, 17-18 juin 1977, Gérard Laudin et Edgar Mass, Cologne: Janus-Verl. – Ges, 1993.

MÉRIMÉE, Prosper, *Nouvelles de Mérimée* / édition présentée par Jean Mistler, Paris: Librairie générale française, 1980. [1829]

MERTENS, Pierre, *Écrire après Auschwitz : Semprun, Levi, Cayrol, Kertész*, Tournai : La Renaissance du livre, 2003.

MÜLLER, Bertrand, *L'histoire entre mémoire et épistémologie : autour de Paul Ricœur* / publié sous la direction de Bertrand Müller ; Paris : Payot, 2005.

MURA-BRUNEL, Aline, COGARD, Karl (dir.), *Limites du langage : indicible ou silence*, Paris : L'Harmattan, c2002.

NORA, Pierre, « Entre mémoire et histoire », dans *Les Lieux de mémoire*, t. 1, Paris : Gallimard, 1984.

PIEGAY-GRO, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Dunod, 1996.

PIPET, Linda, *L'indicible en littérature*, Paris : L'Harmattan, 2000.

POMIAN, Krzysztof, *Sur l'histoire*, Paris : Gallimard, Collection(s): Folio, 1999.

QUENEAU, Raymond, *Histoire des littératures*, Paris: La Pléiade, 1955.

RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris : Flammarion, 2002.

REY, Pierre-Louis *Roman et histoire*, Paris, Hachette, 1992.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil, coll. « Points Essais», 2000.

-----, *Temps et récit, Tome III, (le temps raconté)*, Paris : Seuil, 1985.

-----, *Temps et récits. Tome II, (La configuration dans le récit de fiction)*, Paris: Seuil, 1984.

-----, *Temps et récit, Tome I*, Paris: Seuil, 1983.

RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris: Seuil, 1983.

RINN, Michael, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne : Delachaux et Nestlé, 1998.

ROBIN, Régine, *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Québec : Le Préambule, 1989.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris : Nathan, 2005.

SARTRE, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris : Gallimard, coll. «Folio Essais», 1948.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction*, Paris : Seuil, 1999.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris: Seuil, 1989

SCHAEFFER, Jean Marie *Théorie des genres*, Paris : Seuil, 1986.

SELLIER, Pierre, *Le mythe du héros ou le désir d'être dieu*, Paris : Bordas, «Collection Thématique», 1970.

SIGANOS, André, *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*, Paris : Presses universitaires de France, 1999.

SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris : Gallimard, 1994.

STEINER, George, *Langage et silence*, Paris : Seuil, 1969.

STENDHAL, Henry Beyle, *Le rouge et le noir*, Paris: Garnier-Flammarion, [1964].

TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris : Arléa, 1995.

-----, *Les genres du discours*, Paris: Seuil, 1978.

-----, *Poétique*, Paris: Seuil, 1973.

TRAVERSO, Enzo, *Le Passé, Mode D'emploi - Histoire, Mémoire, Politique*, Paris: La Fabrique, 2005.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'Histoire?* Paris: Seuil, 1971.

WARDI, Charlotte dans *Le génocide dans la fiction romanesque*, Paris, PUF, 1986.

WIESEL, Elie, *Against Silence: The Voice and Vision of Elie Wiesel*, Ed., Irving Abrahamson; 3 vols, New York: Schocken, 1984.

WHITE, Hayden, *The content and the form, Narrative discourse and historical representation*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987.

WHITE, John J., *Mythology in the modern novel*, New-Jersey: Princeton University Press, 1971.

Critique africaine

ADOTEVI, Stanislas Speros, *Négritude et négrologues*, Paris : Éditions Le Castor Astral, 1972.

CALAME-GRIAULE, Geneviève, *Des Cauris au marché: essais sur des contes africains*, Paris, Société des africanistes, Collection(s): Mémoires de la Société des africanistes, 1987.

CHEVRIER, Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Paris : Edisud, 2006.

DABLA, Sewanou, *Nouvelles écritures africaines : romanciers de la seconde génération*, Paris : L'Harmattan, 1986.

DERIVE, Jean, «L'Afrique: mythes et littérature», dans *Questions de mythocritique : dictionnaire* / sous la direction de CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André, WALTER A., Philippe, Paris : Imago, pp.11-20, 2005.

DIAGNE, Mame Moussé, *Critique de la raison orale: Les pratiques discursives en Afrique noire*, Paris : L'Harmattan, 2005.

DIOP, Boubacar Boris, «Écrire dans l'odeur de la mort, Des auteurs africains au Rwanda», dans *Littérature africaine et génocide : de l'engagement au témoignage*», Revue *Lendemain*, revue trimestrielle, pp. 73-81, 2004.

DIOP, Momar Coumba et DIOUF, Mamadou, *Le Sénégal sous Abdou Diouf*, Paris : Karthala, 1990.

FANON, Frantz, *Peau noire masques blancs*, Paris : Seuil, 1952.

GASENGAYIRE, Monique, *L'écriture du génocide dans le roman africain : comment témoigner de l'indicible?* / Thèse présentée à la faculté des études supérieures de l'Université de Montréal en vue de l'obtention de grade de Ph. D en études françaises, 2006.

GASSAMA, Makhily (dir.), *L'Afrique répond à Sarkozy: Contre le discours de Dakar*, Paris : Philippe Rey, 2008.

GIRARD, Jean, *Genèse du pouvoir charismatique en basse Casamance*, Dakar : IFAN, 1969.

GODIN, Jean Cléo (dir.), *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque?* Montréal : Presse de l'Université de Montréal, 2001.

JAHN, Jahnheinz, *Muntu : l'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris : Seuil, 1958.

JULIEN, Eileen, *African novels and the question of orality*, Bloomington: Indiana University Press, 1992.

KANE, Mouhamadou, «Sur la critique de la littérature Africaine moderne», dans «*Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation*», Actes du colloque de Yaoundé du 16 au 20 avril 1973, Paris : Présence africaine, pp.257-275, 1973.

-----, «Sur les formes traditionnelles du roman africain», *Revue de littérature comparée*, XLVIII, n°34, juillet-décembre 1974, pp.536-568, 1974

-----, *Roman africain et traditions*, Dakar : NÉA, 1982.

-----, *Essai sur les Contes d'Amadou Coumba: du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, Abidjan : NÉA, 1981.

KAZI-TANI, Nora-Alexandra, *Le Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral: Afrique noire et Maghreb*, Paris: L'Harmattan, 1996.

KONÉ, Amadou, *Des Textes oraux au roman moderne : étude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt : IKO Verlag, 1993.

-----, «Les Mythes dans le récit héroïque traditionnel et leur survivance dans le roman africain moderne», *L'Afrique Littéraire et Artistique*, vol. 54-55, 1979, pp. 53-55.

MAALU-BUNGI, Crispin, *La littérature orale, Nature, genres, caractéristiques et fonctions*, Bruxelles: Peter Lang, 2006.

MAKOUTA MBOUKOU, Jean-Pierre, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française, problèmes culturels et littéraires*, Dakar : NEA, 1980.

MATESO, Locha, *La littérature africaine et sa critique*, Paris : Karthala, 1986.

MBEMBE, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris : Karthala, 2000.

MOUDELINÉ, Lydie, *Littératures africaines francophones des années 1980-1990*, Dakar: CODESRIA, 2003.

MUDIMBE, Valentin-Yves, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

NDAGIJIMANA, Etienne, *La mémoire de la violence dans le roman africain contemporain*, Thèse présentée à la faculté des études supérieures de l'Université de Montréal en vue de l'obtention de grade de Ph. D en études françaises, 2007.

NDIAYE, Christiane (dir.), *Parcours figuratifs et configurations discursives du roman africain*, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, Collection Paragraphes, 2006.

-----, «De l'écrit à l'oral: La Transformation des classiques du roman africain», *Études Françaises*, vol. 37, no. 2, 2001, pp. 45-61.

NGAL, George, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris: L'Harmattan, 1994.

NGALASSO-MWATHA, Musanji, « *Le dilemme des langues africaines*», dans *Notre Librairie*, 100, 1990, pp.6-10

NKASHAMA, Pius Ngandu, (1993), *Les années littéraires en Afrique (1912-1987)* Paris, L'Harmattan.

NKASHAMA, Pius Ngandu, *Écritures et discours littéraires: Études sur le roman africain*, Paris: L'Harmattan, 1989.

NKASHAMA, Pius Ngandu, *Littératures africaines: de 1930 à nos jours*, Paris: Silex, 1984.

PAULME, Denise, *La mère dévorante, Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris: Gallimard, 1976.

-----, « Le thème des échanges successifs dans la littérature africaine » dans *L'homme*, IX, 1, 1969, pp.5-22.

SEMUJANGA, Josias, *Le génocide, sujet de fiction?* Québec: Nota Bene, 2008.

SEMUJANGA, Josias, «La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal», *Tangences* n° 75, 2004, p.15-39.

----- (dir.), «La littérature africaine et ses discours critiques», *Études Françaises* n° 2, Volume 37, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2001, pp.7-11.

-----, *Dynamique des genres dans le roman africain : éléments de poétique transculturelle*, Paris: L'Harmattan, 1999.

SENGHOR, Léopold Sedar, *Liberté 3*, Paris: Seuil, 1977.

SERPOS, Noureini Tidjani, *Aspects de la critique africaine*, Paris : Silex, 1987.

SCHUERKENS, Ulrike, *La colonisation dans la littérature africaine*, Paris : L'Harmattan, 1994.

TOWA, Marcien, *Léopold Sédar Senghor, négritude ou servitude?* Yaounde : CLE, 1971.

VERSCHAVE, François-Xavier, *De la Françafrique à la Mafiafrique*, Paris : Tribord, 2004.

-----, *La Françafrique: le plus long scandale de la République*, Paris: Stock, 1999.

VIGNONDÉ, Jean-Norbert (dir.), *Discours critique négro-africain de langue française*, Ivry : Nouvelles du Sud, 1995.

