

Études littéraires africaines

Introduction à l'oeuvre littéraire de Boubacar Boris Diop : du français au wolof

Papa Samba Diop



Numéro 46, 2018

Qui a peur de la littérature wolof ?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1062264ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1062264ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Diop, P. S. (2018). Introduction à l'oeuvre littéraire de Boubacar Boris Diop : du français au wolof. *Études littéraires africaines*, (46), 19–29.
<https://doi.org/10.7202/1062264ar>

Résumé de l'article

Boubacar Boris Diop est l'auteur d'une riche oeuvre littéraire réalisée en deux langues : le français et le wolof. Le français est la langue héritée de la colonisation, et le wolof sa langue maternelle. Toutefois, il n'y a pas de conflits entre ces deux moyens d'expression, parce que tous les deux véhiculent le même message : celui de la priorité accordée à l'imaginaire wolof sur tout autre imaginaire, à commencer par celui du pays colonisateur : la France. Le présent article introduit à cette oeuvre bilingue, où l'auteur, un créateur puissant à l'esprit fertile touchant à l'essentiel des relations interculturelles entre l'Afrique et l'Occident, est aussi un auto-traducteur.

Dans les deux langues, Boubacar Boris Diop est un auteur militant pour la conservation de la mémoire culturelle sénégalaise (*Doomi Golo* et *Bammeelu Kocc Bqarma*), voire de la mémoire culturelle africaine (*Murambi*), voire encore de la mémoire négro-africaine avec la traduction en wolof d'*Une saison au Congo* d'Aimé Césaire : *Nawetu deret*.

INTRODUCTION À L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE BOUBACAR BORIS DIOP : DU FRANÇAIS AU WOLOF

RÉSUMÉ

Boubacar Boris Diop est l'auteur d'une riche œuvre littéraire réalisée en deux langues : le français et le wolof. Le français est la langue héritée de la colonisation, et le wolof sa langue maternelle. Toutefois, il n'y a pas de conflits entre ces deux moyens d'expression, parce que tous les deux véhiculent le même message : celui de la priorité accordée à l'imaginaire wolof sur tout autre imaginaire, à commencer par celui du pays colonisateur : la France. Le présent article introduit à cette œuvre bilingue, où l'auteur, un créateur puissant à l'esprit fertile touchant à l'essentiel des relations interculturelles entre l'Afrique et l'Occident, est aussi un auto-traducteur.

Dans les deux langues, Boubacar Boris Diop est un auteur militant pour la conservation de la mémoire culturelle sénégalaise (*Doomi Golo* et *Bammeelu Kocc Bqarma*), voire de la mémoire culturelle africaine (*Murambi*), voire encore de la mémoire négro-africaine avec la traduction en wolof d'*Une saison au Congo* d'Aimé Césaire : *Nawetu deret*.

ABSTRACT

Boubacar Boris Diop is the author of a rich literary work in two languages : French and Wolof. French is the language he inherited from colonization, and Wolof his mother tongue. There are, however, no conflicts between these two modes of expression because both convey the same message : the fact that it is his Wolof imagination which is given pride of place before all others, including the one which comes from the former colonizing country, France. This article presents itself as an introduction to the bilingual work of an author, a powerful creator, who also translates his own writing, which thereby tackles the main issues around the intercultural relations between Africa and the West.

In both languages, Boubacar Boris Diop fights for the preservation of the Senegalese cultural memory (Doomi Golo and Bammeelu Kocc Barma), even the African cultural memory (Murambi), and beyond, the Afro-Caribbean memory with the translation into Wolof of Aimé Césaire's Une saison au Congo under the title Nawetu deret.

Préfaçant en 1981 le premier roman de Boubacar Boris Diop, *Le Temps de Tamango*, Mongo Beti salue en son auteur un écrivain « engagé », perçoit dans sa démarche un « combat », et discerne dans la tension de son écriture la voie opportune devant conduire à sa « libération »¹ de tutelles idéologiques multiples. Plus de trois décennies après *Le Temps de Tamango*, récit placé sous le signe de la mémoire de la domination coloniale, Boris Diop fait paraître *Bàmmeelu Kocc Barma* (2017), texte wolof axé lui aussi sur le souvenir et la fidélité à des valeurs morales et communautaires. Aussi remarque-t-on, au-delà de la variété linguistique, que la caractéristique majeure de cette œuvre littéraire demeure une quête constante d'un « centre » à partir duquel lire et dire le monde, cette « centralité culturelle »² se concevant en termes de restauration d'un imaginaire wolof dont l'expression en langue française, pis aller vers sa formulation la plus authentique, devait, aux yeux de l'auteur, être interrogée.

Qu'il s'agisse, à la suite du *Temps de Tamango*, des *Tambours de la mémoire* (1990), ou encore de *Thiaroye, terre rouge* (1990) où le théâtre sert de relais au roman, l'écrivain ne cesse d'interroger les relations Nord-Sud. Les textes suivants, *Les Traces de la meute* (1993), *Le Cavalier et son ombre* (1997), comme *Murambi, le livre des ossements* (2000), utopiques dans leur quête ou leur enquête, ou dressés contre les méfaits de la crispation identitaire, semblent préparer à leur manière le premier roman de l'auteur en langue wolof : *Doomi Golo*, paru à Dakar chez Papyrus en 2003. Deux années plus tard, Boubacar Boris Diop traite du racisme dans *Négrophobie*, essai cosigné avec Odile Tobner et François-Xavier Verschave (2005).

Alternant ensuite romans, essais, traductions et écriture en wolof, il publie *Kaveena* en 2006, puis *L'Afrique au-delà du miroir* en 2007. Ces ouvrages seront suivis en 2009 par une auto-traduction : *Les Petits de la guenon*, version française de *Doomi Golo* ; en 2014, par *La Gloire des impôtiers*, essai co-publié avec Aminata Dramane Traoré ; et en 2016, par *Nawetu deret*, titre par lequel l'auteur traduit en wolof *Une saison au Congo* (1966) d'Aimé Césaire. Quant à

¹ « Puissent d'autres œuvres d'auteurs africains nous apporter autant de motifs de poursuivre le combat millénaire de l'homme noir pour sa libération » – Mongo Beti, « Préface », dans *Le Temps de Tamango* [1981]. Paris : Le Serpent à Plumes, 2002, p. 16.

² Voir : DIAGNE (Souleymane Bachir), *Léopold Sédar Senghor, l'art africain comme philosophie*. Paris : Riveneuve, 2007, 166 p. À une vision universalisante, Senghor oppose, fondée sur l'esthétique sérère et wolof comme « centralité culturelle », une réévaluation de l'art africain.

*Bàmmeelu Kocc Barma*³ (le tombeau de Kotch Barma) en 2017, en dépit de son titre, il ne porte pas sur la vie du philosophe wolof Kotch Barma, mais sur le naufrage en 2002 du *Joolaa*, ferry assurant la navette entre Dakar et Ziguinchor en Casamance.

Un cheminement

Soucieux, au-delà de leur correction formelle, de la portée idéologique de ses textes et de leur « centralité culturelle », entendue comme une réinsertion morale et spirituelle dans le monde par un retour aux langues nationales, Boris Diop explicite, dans un entretien accordé à Liana Nissim en 2010⁴, les circonstances qui ont présidé à sa double vocation d'écrivain francophone et wolofophone.

Pour avoir constaté que nombre d'écrivains africains francophones trouvent « naturelle » la graphie française de leurs textes, il considère ce fait comme symptomatique d'une « anomalie ». Aussi, à rebours d'une tendance générale, est-il animé de la volonté de briser un carcan : celui d'une langue et d'une culture « imposées, il est vrai, par l'histoire ». Du *Temps de Tamango* en 1981 à *Bàmmeelu Kocc Barma* en 2017, le cheminement qui mène à cette prise de position a d'abord été inspiré par le milieu familial, il a été ensuite encouragé par la rencontre du marxisme, et enfin parachevé par le modèle que constitue le travail accompli en wolof par Cheikh Anta Diop (1923-1986).

Le père de l'auteur, né sur l'île de Gorée, était fonctionnaire au service du système colonial français ; c'était un « fervent admirateur de la France », qui, ainsi que l'écrit Boris Diop, « a tout naturellement orienté ses enfants vers ce qu'il croyait être une éducation réussie », en mettant à leur disposition sa riche bibliothèque d'auteurs français.

Boubacar Boris Diop y découvre – et lit avec avidité – les auteurs du XIX^e siècle, Victor Hugo en particulier. Toutefois, en dehors de la bibliothèque familiale, il parcourt des ouvrages marxistes et milite contre l'impérialisme et l'aliénation culturelle, engagement politique qui innerve ses deux premiers romans : *Le Temps de Tamango* et *Les Tambours de la mémoire*. Lecteur assidu d'auteurs français « progressistes », et lui-même marxiste fasciné par les intellectuels de

³ JÓOB (Bubakar Bóris), *Bàmmeelu Kocc Barma*. Dakar : Éditions EJO Sàttumbar, 2017, 235 p.

⁴ « "Aller au cœur du réel" : entretien », *Interculturel francophonies*, (Lecce : Alliance Française), n°18 (*Boubacar Boris Diop*. Textes réunis par Liana Nissim), nov.-déc. 2010, 348 p. ; p. 43 ; les citations qui suivent sont tirées de cet entretien.

« gauche » et les univers romanesques qu'ils échafaudent, Boubacar Diop est à ce point conquis que c'est à un personnage des *Chemins de la liberté* (1945-1949) de Jean-Paul Sartre, le jeune anarchiste Boris Serguine, qu'il emprunte son pseudonyme : « Boris ». Malgré tout, sa voie ne semble pas être trouvée, la fréquentation de la littérature révolutionnaire le laissant insatisfait.

Pour que son cheminement aboutisse à une prise de position claire en faveur de la « centralité culturelle » que peut lui assurer l'écriture en wolof, l'exemple donné par Cheikh Anta Diop, auteur de textes en wolof et traducteur d'écrits scientifiques vers cette langue, constitue un jalon essentiel. L'écriture de Boubacar Boris Diop, qui s'était réalisée pendant plus de trois décennies dans des romans écrits en français (*lakku tubaab*), connaît un tournant décisif avec deux titres marquants : *Doomi Golo (Les Petits de la guenon)* en 2003 et *Bàmmeelu Kocc Barma* (le tombeau de Kotch Barma) en 2017, le romancier spécifiant avoir été « préparé » à ce « passage du français au wolof », auquel il pense depuis son premier roman, par Cheikh Anta Diop.

Dénonciation d'une domination culturelle

La « centralité » de son univers culturel originel étant une préoccupation centrale dans son écriture, Boris Diop explique sa démarche en disant : « Le français est pour moi une langue de cérémonie, ma langue du dimanche en quelque sorte ». Se décrivant dès lors comme un auteur qui « bégaie » en français, il se tourne vers le wolof, car, écrit-il, les mots qu'il utilise pour écrire dans sa langue maternelle « ne viennent pas de l'école ou du dictionnaire, mais de la vie réelle » ; ils lui « remontent du passé le plus lointain », cette inspiration l'amenant à affirmer qu'il « appartient par toutes les fibres de son être à une culture de l'oralité »⁵.

La distinction entre « langue de cérémonie » et « langue maternelle » est ici d'autant plus digne d'attention que Boubacar Boris Diop l'arrime à l'idée de « résistance culturelle », qu'il trouve incarnée dans les personnalités et les œuvres de quatre écrivains africains dont il se considère comme un héritier : Mongo Beti, Ousmane Sembène, Cheikh Anta Diop et Ayi Kwei Armah ; ceux-ci, souligne-t-il, « n'écrivent pas couchés »⁶, leurs discours étant, au-delà du *medium* linguistique qui les porte, au service d'une

⁵ DIOP (B.B.), *L'Afrique au-delà du miroir*. Paris : Philippe Rey, 2007, 215 p. ; p. 171-172.

⁶ DIOP (B.B.), *L'Afrique au-delà du miroir*, *op. cit.*, p. 180.

émancipation à l'égard des modèles et des thématiques dictés depuis l'extérieur, sans rapport avec la vie réelle et les aspirations de leurs peuples.

Abondantes dans l'œuvre, dès *Le Temps de Tamango*⁷, les références historiques nourrissent une satire sociale omniprésente⁸. D'autre part, la recherche documentaire y tourne à l'obsession, au point qu'on trouve des notations comme celle-ci : « Le lecteur curieux pourra cependant consulter cette liste à la section "histoire contemporaine" des archives où tous les papiers du Narrateur ont été déposés depuis sa mort il y a deux ans – Référence HL 901/3. Archives Nationales »⁹. Tout aussi insistante est la célébration de lieux de mémoire tels que Thiaroye, la trame romanesque cédant par moments le pas à la chronique journalistique soucieuse de détails dans l'information :

Sur les événements de Thiaroye, le Narrateur a rassemblé une très riche documentation. On trouve un « Plan de situation du cimetière militaire » et un « Plan de détail des tombes ». Également un ouvrage dédié « aux hommes du 1^{er} décembre 1944 mitraillés par le colonialisme français, aux hommes du 24 mai, à tous les martyrs du Sénégal victimes de la répression... »¹⁰.

Outre l'évocation de croyances superstitieuses – *topos* d'un univers où apparaît Maam Kumba Bang, génie des eaux à Saint-Louis, auquel des sacrifices sont offerts, aussi bien par les natifs de la ville (*Doomi Ndar*) que par des étrangers désirant s'y établir –, les personnages historiques, hommes politiques ou leaders syndicaux, célébrés ou vilipendés – Senghor, Mandela ou Sékou Touré –, sont très nombreux dans les romans de Boris Diop, car le point de vue politique des narrateurs n'y est jamais neutre. Là est sans doute le sens du rapprochement insolite que nous trouvons dans l'œuvre entre les situations sociales et politiques du Sénégal et du Rwanda, la dénonciation vigoureuse des dissensions ethniques – dès *Les Tambours de la*

⁷ Le personnage du chef de la Police fait ainsi remarquer, sur un ton sarcastique, que la défense de cette nouvelle ligne Maginot va soulever à nouveau les problèmes stratégiques rencontrés au IX^e siècle, durant la guerre civile révolutionnaire qui déchira l'Empire mandingue et qui vit, selon Ibn Bathouta, la première utilisation massive des fusées à tête chercheuse – *Le Temps de Tamango*, *op. cit.*, p. 24.

⁸ Avec le personnage du Général François Navarro, sergent en France, puis Conseiller militaire de l'État : « François Navarro était l'homme qui convenait à la situation : une poigne impitoyable, un assez beau fleuron de la race blanche, pas trop malin et tout à fait antipathique » – *Le Temps de Tamango*, *op. cit.*, p. 29.

⁹ *Le Temps de Tamango*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰ *Le Temps de Tamango*, *op. cit.*, p. 130.

*mémoire*¹¹, et surtout dans *Murambi, le livre des ossements* (2000), où sont révélés les exactions et les crimes liés à la haine intercommunautaire en Afrique, ainsi que l'option d'écrire en wolof.

Les références historiques aussi bien que la célébration de lieux de mémoire, l'évocation de croyances superstitieuses ou encore les figures d'hommes politiques et de syndicalistes sont autant de manifestations, dans le roman, d'une rébellion contre l'aliénation sociale, l'écriture se concevant comme participation à l'histoire en train de se faire, et allant jusqu'à désigner les responsables occidentaux de certaines tragédies africaines¹². En français ou en wolof, elle est marquée par la dénonciation de la domination culturelle ; la vigilance de l'auteur quant à l'exacte réception des messages culturels et politiques contenus dans son œuvre l'a ainsi amené jusqu'à l'auto-traduction.

Enjeux esthétiques et éthiques d'une auto-traduction

Rappelons ce qu'est *Doomi Golo*. Ce titre, traduisible par « Petits de la guenon », ou encore « Fils de singe », évoque, au moyen d'une métaphore saisissante, le refus de l'héritage ancestral et de la transmission du savoir. L'énonciateur principal, Ngiraan Fay, est un vieil homme de soixante-dix-huit ans, lettré en wolof et en arabe, habitant Dakar, dans le quartier de Ñarelaa. Modestement, il se présente comme inapte à écrire de grands textes dans la lignée des grands auteurs wolof que sont Muusa Ka, Sëriñ Mbay Jaxate ou Maabo Gise. Toutefois, il voudrait jouer, auprès de son petit-fils, Al-yuun Badara, dit Badou, un rôle de guide spirituel.

Mais Badou, fils aîné de Asan Fay Taal et Biige Sàmb, réside outre-mer et nul, dans le quartier de Ñarelaa, ne sait précisément où. Cette absence du pays trouble le grand-père qui, en dépit de sa peine – il est persuadé qu'il ne reverra plus son petit-fils –, va entreprendre de mettre à sa disposition des écrits dans lesquels il lui relate tout ce qui se passe dans le quartier, tout ou presque sur l'existence d'Asan Fay Taal, mort en France, et de Biige Sàmb – les père et mère de Badou –, tout sur ses ancêtres, dans sept ouvrages : *Téereb Dóom* (le livre des cendres), *Téereb Ngelaw* (le livre des vents), *Téereb Lëndëmtu* (le livre des vérités masquées), *Téereb Fent* (le livre du visionnaire), *Téere bu Ñuul bi* (le livre noir), *Téereb Wis* (le livre des eaux) et *Téereb Ndéey* (le livre du secret). Parle-t-il du Dammel

¹¹ *Les Tambours de la mémoire*, op. cit., p. 60.

¹² « Colonel Perrin, nous sommes dans le même sac. Ce qui est arrivé au Rwanda est, que cela vous plaise ou non, un moment de l'histoire de France au vingtième siècle » – *Murambi*, op. cit., p. 166.

Sàmba Lawbe Faal et de Makoddu son père, que Ngiraan explique à son petit-fils toute l'histoire des royaumes traditionnels¹³, allant parfois jusqu'à des détails concernant les circonstances précises du « Mardi de Ndeer » (*Talaatay Ndeer*)¹⁴.

À la mort de Ngiraan, c'est un personnage que tout le quartier de Ñarelaa prend pour un fou, Aali Këbóoy, qui prend le relais de l'énonciation. C'est lui qui relatera à Badou, outre les derniers moments de son grand-père, comment des soldats ont fait le siège de la maison de ce dernier pour en déloger une dame blanche. Ici le récit devient fantastique. En fait, la dame blanche recherchée au nom de l'Ambassade de France par des militaires français, et que la rumeur locale décrit comme venue d'Europe pour enlever deux enfants noirs, n'est autre que Yaasin Njaay, une épouse d'Asan Fay Tall (le père de Badou), que sa rivale, Biïge Sàmb (la mère de Badou) a fait transfigurer en une personne de race blanche par un marabout-féticheur nommé Sinkum Tiggide Kamara.

De ce texte qui fait de Ñarelaa¹⁵, un quartier de Dakar, le « centre » d'où s'écrivent les livres fixant la mémoire familiale de Badou,

¹³ Voir BOULÈGUE (Jean), *Les Anciens Royaumes wolof (Sénégal). Vol. 1 : Le Grand Jolof (XIII^e-XVI^e siècle)*. Paris : Éditions Façades (diffusion Karthala), 1987, 207 p.

¹⁴ Le 19 février 1820, Ndeer, capitale du royaume du Waalo, est attaquée par des troupes halpulaaren et maures commanditées par l'Administration française du Sénégal qui veut soumettre cette partie du pays à son autorité. Pendant cette période, le *Barak* (roi) du Waalo, Amaar Faatim Borso (1812-1821), est absent de Ndeer pour des soins à l'hôpital de Saint-Louis. Le *Jawdin* Majaw Xor Yaasin, chargé de la surveillance de la ville, est inapte aux exercices militaires en raison d'une fracture du tibia. Quant au *Bëkk-Néek* (chef de la garde royale) Njurbel Biram Kura, il se trouve à Saint-Louis, au chevet du souverain malade. La résistance est toutefois organisée par la *Lingeer* (première Dame du royaume) Faati Yamar, secondée par sa confidente, Mbarka Ja. À la tête d'une armée constituée pour l'essentiel de femmes, elles mettent en déroute les assaillants lors d'un premier affrontement. Ces derniers réussissent cependant à savoir que leurs vainqueurs ne disposent plus de munitions en suffisance. Le mardi 22 février 1820, ils renouvellent leur assaut. La *Lingeer* Faati Yamar et Mbarka Ja, sa confidente devenue son aide de camp, décident, plutôt que de se rendre à leurs agresseurs, de se brûler vives, avec l'ensemble des femmes de Ndeer. Mais elles tiennent à l'écart du drame deux filles, deux enfants de la *Lingeer* Faati Yamar : Njëmbët et Ndaate Yàlla, respectivement âgées de six et quatre ans. Voir : DIOP (Papa Samba), *Archéologie du roman sénégalais. 1 : Glossaire socio-linguistique du roman sénégalais 1920-1986 : géographie, histoire, langues. La lettre*. Frankfurt a.M. : IKO Verlag, Studien zu den frankophonen Literaturen außerhalb Europas, n°14-15, 1995, 2 vol., 752 p. ; p. 441-442.

¹⁵ Ici, comme pour nombre d'autres personnages, l'onomastique joue de paronymes : Ñarelaa consonnant avec ñaareel la (c'est un deuxième), ñaar la (il y en a deux), l'auteur suggérant par la paronomase que le Ñarelaa du roman est de son

il existe désormais deux versions d'auteur : l'original wolof et sa traduction française, *Les Petits de la guenon* (2009). Cette dernière n'est pas une traduction littérale, et elle est plus longue d'une quarantaine de pages par rapport au texte originel, ce qui est dû à la multiplicité des périphrases pour rendre en français des idiotismes wolof, et aux développements d'idées non formulées dans le roman-source. Toutefois, cette licence vis-à-vis de la première création n'enlève rien aux messages culturels et à l'arrière-plan didactique de *Doomi Golo*, Boubacar Boris Diop veillant à ce que les enjeux esthétiques et éthiques de son discours romanesque demeurent inchangés.

Ainsi passe-t-on d'un texte wolof au style soutenu à un texte français classique dans son vocabulaire comme dans sa syntaxe, le romancier ne cherchant pas à adapter la syntaxe française au phrasé de ses locuteurs wolofs. L'auteur ne suit donc pas la voie ouverte par Ahmadou Kourouma qui, dès *Les Soleils des indépendances* (1968 ; 1970), avait montré combien le français peut être modelé par une langue africaine, le malinké en l'occurrence, en recourant aux particularités lexicales d'une langue française acculturée à un terroir africain. Boubacar Boris Diop semble ne pas adhérer à cette forme de créolisation, et lui a préféré un parfait bilinguisme dans la création, avec une œuvre écrite en français classique et une autre en wolof, sans hybridation¹⁶ entre les deux modes d'expression.

Passer d'une écriture française, qu'on pourrait qualifier de « décentrée » parce qu'elle est portée par une langue non native, à la « centralité culturelle » du wolof constitue un tournant significatif dans l'histoire littéraire francophone. Ainsi Boubacar Boris Diop met-il à la disposition des générations futures, d'une part, de précieuses informations touchant à la vie et à la morale dans une société wolof donnée¹⁷, et, d'autre part, une langue d'une telle perfection – du point de vue de ce que Saussure appelle les « divisions traditionnelles », à savoir le lexique, la morphologie et la syntaxe –, qu'elle peut servir d'objet d'étude à la fois aux grammairiens, aux sociologues et aux philosophes.

La méditation sur le sort des cultures et des traditions africaines à laquelle l'écrivain se livre de roman en roman, et d'une langue à

invention, et qu'il se distingue de cet autre *Narelaa*, bien réel, situé dans la capitale malienne, Bamako.

¹⁶ Voir DUMONT (Pierre), *Le Français et les langues africaines au Sénégal*. Avec une préface de L.S. Senghor. Paris : ACCT-Karthala, coll. Hommes et société. Linguistique, n°1, 1983, 380 p.

¹⁷ Voir DIOP (Abdoulaye Bara), *La Société wolof. Tradition et changement. Les systèmes d'inégalité et de domination*. Paris : Karthala, coll. Hommes et sociétés, 1981, 355 p.

l'autre, fait de cet auteur exigeant l'une des voix africaines les plus originales. Et si, selon Édouard Glissant, « tout homme est créé pour dire la vérité de sa terre » (*La Lézarde*), la terre dite par Boris Diop, en français ou en wolof, n'est ni le seul Sénégal, ni le seul continent africain, mais un vaste territoire romanesque où la fable politique et le récit intimiste capturent et transmutent en une joyeuse allégorisation le pays d'origine et l'Afrique (*nekkim Afrig tey, ak it illégam*).

Boubacar Boris Diop auto-traducteur n'est comparable ni à Beckett ni à Kundera, pour prendre de grands exemples d'auteurs bilingues dont l'œuvre s'est réalisée dans deux langues et deux cultures. Les rapports conflictuels que Beckett entretenait avec sa langue maternelle¹⁸ n'ont rien d'équivalent chez Boris Diop. Si, dans le cas de Beckett, il y a eu « conversion » au français – et par conséquent une importance plus grande accordée à cette langue d'adoption qui lui a permis de prendre une plus grande distance par rapport à son *hypoculture*, et d'exprimer avec plus de netteté sa vision du monde –, dans celui de Boris Diop le français fait partie d'un héritage colonial avec lequel, bon gré mal gré, l'auteur compte, dans un pays souverain¹⁹. Ici, il n'y a pas de conflits signalés. Il y a en revanche le refus d'un héritage qui voue l'héritier à la marginalité, à une « périphérie » perpétuellement en mal de reconnaissance par le « centre ». D'où la tension qui caractérise l'écriture de Boris Diop romancier en langue française. Tension et non souffrance²⁰.

Son œuvre littéraire, dont *Doomi Golo* et *Bàmmeelu Kocc Barma* constituent des points culminants, éclaire d'une lumière particulière le dialogue des imaginaires prôné par les tenants d'une « littérature-monde ». Cette interlocution entre créateurs de tous horizons doit, selon l'auteur, commencer par « faire palabrer les imaginaires africains »²¹. Cela suppose le refus d'une centralité autre que celle de

¹⁸ Voir MONTINI (Chiara), *La Bataille du soliloque : genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett, 1929-1946*. Préface de Bruno Clément. Amsterdam : Rodopi, coll. Faux titre, n°294, 2007, 327 p.

¹⁹ Voir CHAMOISEAU (Patrick), *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard, 1997, 316 p.

²⁰ Voir CHANCÉ (Dominique), *L'Auteur en souffrance : essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992)*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. Écriture francophone, 2000, 220 p.

²¹ Titre d'un article de l'auteur publié dans *Courrier international* (n°1049, du 10 décembre 2010, p. 66-67) : « Faire palabrer nos imaginaires » : « Entre les créateurs africains eux-mêmes, le fossé n'a cessé de s'agrandir au cours de ces cinquante années d'indépendance. [...] Les grands auteurs – Achebe, Kwei Armah ou Kane – sont devenus des classiques sur le continent, mais quel jeune Sénégalais

son hypoculture²², et le rejet de la « dilution » dans une centralité de surplomb²³ où l'Europe et son credo serviraient de repères par rapport auxquels tout s'oriente ou se désoriente²⁴. Se traduisant, il « oriente » toute son expérience du monde vers un « centre primordial ». Voilà pourquoi ses dernières publications consistent en la traduction en wolof d'*Une saison au Congo* d'Aimé Césaire et en l'écriture de *Bàmmeelu Kocc Barma*. Ce dernier *téereb nettali* (récit) se résume ainsi :

Njéeme Pay, taskatu xibaar bu siiw ci Senegal, moo toog bés këram dégg ci rajoy réew mi ne Joola bi, bato bi daan lëkkale Sigicoor ak Ndakaaru, suux na. Bàmmeelu Kocc Barma day delsi ci jéyya ju tiis jooju, di sargal ñi ci faatu ñépp, di jéem a yeewaale yit askan wi ngir lu ni mel bañ noo dalati. Waaye Njéeme yemul foofu : dafa nuy fàttali yit jaar-jaaru ndem-si-Yàlla ji Kinne Gaajo, fentaakon bu mag bu fiy taalifam yéemu Afriq ak àddina si yépp. Looloo tax Njeeme Pay di dankaafu jànkati bi, naan ko : bul jappe Bàmmeelmu Kocc Barma ni téereb nettali doŋŋ, téereb dekkali la tamit. Yokk na ci sax ne « fey bor, féddali kóllère ak sàmm sama kàddu ñoo ma ko tax a bind... »

Ndiémé Paye, célèbre chroniqueuse au Sénégal, a, un jour, chez elle, appris à la radio nationale que le *Joola*, le bateau qui reliait Ziguinchor et Dakar, a fait naufrage. *Bàmmeelu Kocc Barma* (le tombeau de Kotch Barma) revient sur cet événement tragique, pour célébrer la mémoire de tous les naufragés, en même temps qu'il cherche à instruire tous les Sénégalais de toutes les préventions à observer afin qu'une telle tragédie ne se reproduise plus jamais. Mais Ndiémé ne s'en est pas tenue à cela : elle nous rappelle aussi la figure panafricaine et mondiale de feu Kinné

d'aujourd'hui a seulement entendu parler du Sud-Africain Lewis Nkosi, de l'Angolais Pepetela ou du Zimbabwéen Chenjerai Hove ? » (p. 66).

²² Où il peut être situé dans la filiation d'écrivains wolofs tels que Moussa Kâ, Serigne Mbaye Diakhaté, El Hadj Cheikh Gassama, Libasse Niang, Serigne Sakhir Gaye ou Malick Mbaye. Voir : SYLLA (Assane), *Notre Librairie*, n°81 (octobre-décembre 1985), p. 16-18.

²³ Voir DIAGNE (Souleymane Bachir), *Bergson postcolonial : l'élan vital dans la pensée de Léopold Sédar Senghor et de Mohamed Iqbal*. Paris : CNRS éditions, coll. Conférences au Collège de France de la Chaire d'histoire contemporaine du monde arabe, 2011, 126 p.

²⁴ Achille Mbembe formule l'idée de manière plus polémique lorsqu'il écrit : « Si les Africains veulent se mettre debout et marcher, il leur faudra tôt ou tard regarder ailleurs qu'en Europe. Celle-ci n'est sans doute pas un monde qui s'effondre. Mais, lasse, elle représente désormais le monde de la vie déclinante et des couchers de soleil empourprés. Ici l'esprit s'est affadi, rongé par les formes extrêmes du pessimisme, du nihilisme et de la frivolité » – *Sortir de la grande nuit : essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris : La Découverte, 2010, 146 p. ; p. 243.

Gadio. Toutes deux étaient des amies intimes, comme *filles-de-même-mère*, et Kinné Dadio lui avait tout appris. Voilà pourquoi Ndiémé Paye prévient le lecteur : ne prends pas ce récit pour un simple récit, c'est aussi une œuvre de résurrection. Elle y a ajouté que « c'est pour m'acquitter d'une dette morale, pour raviver le sentiment d'estime mutuelle, et pour honorer ma parole que j'écris... ».

Derrière Ndiémé Paye se tient debout Boubacar Boris Diop, vigilant quant à la nature de l'idiome à employer pour inscrire la mémoire du Sénégal dans la mémoire universelle. Par la voie radiophonique, la transmission orale ou le *téereb nettali* (le récit écrit), il est question de « parler sa langue », de « parler dans sa langue », même s'il se remarque que, en ce légitime retour à la « langue tétée », par une lente maturation des récits – il a fallu cinq années pour achever *Bàmmeelu Kocc Barma* –, le message de fraternité avec tous les autres peuples et idiomes du monde reste intact dans sa ferveur.

*

Lucide quant au risque de repli identitaire, qui serait néfaste à tout dialogue, Boubacar Boris Diop ne fait pas de son écriture en wolof une aventure solitaire qui s'enfermerait dans la seule promotion d'une langue et de sa culture fixées de tout temps. Il se doute en effet qu'« il y a peut-être là un autre danger », car « la nostalgie des temps anciens peut faire oublier que la culture est l'expression d'une réalité humaine en mouvement »²⁵.

Il est possible de saluer en cet auteur, romancier francophone qui avait déjà été parrainé avec enthousiasme par Mongo Beti en 1981, le premier écrivain *wolofophone* de sa génération. *Doomi Golo* et *Bàmmeelu Kocc Barma* sont en effet ce qu'il a écrit de plus accompli et de plus significatif, tant les mots semblent ici ne lui opposer aucune résistance. Faisant de la centralité culturelle la finalité éthique et esthétique de son écriture, Boubacar Boris Diop veut simplement nous signifier, à l'image de ses personnages qui se consacrent à l'écriture de leur histoire familiale (Ngiraan Fay et Aali Këbóoy), amicale ou nationale (Njéeme Pay), que le travail de la mémoire est l'objet d'une création permanente.

■ Papa Samba DIOP²⁶

²⁵ *L'Afrique au-delà du miroir*, op. cit., p. 199.

²⁶ Université Paris Est-Créteil, LIS EA 4395.