Document généré le 8 mai 2024 12:28

Études littéraires africaines

Bàmmeelu Kocc Barma de Boubacar Boris Diop ou comment écrire un roman postmoderne en wolof

Serigne Seye

Numéro 46, 2018

Qui a peur de la littérature wolof ?

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1062265ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1062265ar

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

Seye, S. (2018). *Bàmmeelu Kocc Barma* de Boubacar Boris Diop ou comment écrire un roman postmoderne en wolof. *Études littéraires africaines*, (46), 31–43. https://doi.org/10.7202/1062265ar

Résumé de l'article

Cet article soutient que la postmodernité littéraire n'est pas une caractéristique exclusive des littératures écrites en langue européenne. Nous y montrons, en prenant l'exemple de *Bàmmeelu Kocc Barma* de Boubacar Boris Diop, qu'un roman africain écrit en wolof peut révéler une certaine postmodernité grâce à l'usage de procédés comme l'hybridité et l'intermédialité qui démontrent l'universalité d'un concept qui n'est pas l'apanage de certaines cultures et sociétés. L'article analyse les techniques postmodernes utilisées par Diop pour faire ainsi de son deuxième ouvrage en wolof un véritable roman-essai.

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2018

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

BÀMMEELU KOCC BARMA DE BOUBACAR BORIS DIOP OU COMMENT ÉCRIRE UN ROMAN POSTMODERNE EN WOLOF

RÉSUMÉ

Cet article soutient que la postmodernité littéraire n'est pas une caractéristique exclusive des littératures écrites en langue européenne. Nous y montrons, en prenant l'exemple de *Bàmmeelu Kocc Barma* de Boubacar Boris Diop, qu'un roman africain écrit en wolof peut révéler une certaine postmodernité grâce à l'usage de procédés comme l'hybridité et l'intermédialité qui démontrent l'universalité d'un concept qui n'est pas l'apanage de certaines cultures et sociétés. L'article analyse les techniques postmodernes utilisées par Diop pour faire ainsi de son deuxième ouvrage en wolof un véritable roman-essai.

ABSTRACT

This article tries to show that literary postmodernity is not an exclusive characteristic of literatures written in European languages. By taking the example of Bàmmeelu Kocc Barma *by Boubacar Boris Diop, this article argues that a novel written in an African language can display several features of postmodernity thanks to the use of techniques such as hybridity and intermediality which demonstrate that postmodernity is universal, and that a limited number of cultures and societies cannot lay sole claim to it. The article analyses these postmodern techniques which therefore make of Diop's second work in Wolof a true cross between the two genres of the novel and the essay.*

*

La crise postmoderne qui a secoué les sociétés occidentales semble paradoxalement toucher aussi un continent africain dont la modernité, préalable à toute idée de postmodernité, est toujours contestée. Estimant, comme Adama Coulibaly, « qu'il existe une pratique postmoderne dans la littérature africaine » [1], nous pensons que c'est dans la culture du continent noir, et notamment dans sa littérature, que se lit le plus facilement celle-ci. S'il est vrai que, dans leurs œuvres écrites en langues européennes, les écrivains post-

[1] COULIBALY (Adama), *Le Postmodernisme littéraire et sa pratique chez les romanciers francophones en Afrique noire*. Paris : L'Harmattan, 2017, 480 p. ; p. 11.

coloniaux comme Boubacar Boris Diop affichent cette postmodernité littéraire que nous définissons, à la suite de Coulibaly reprenant Guy Scarpetta, comme « une écriture de l'hybridité et de l'impureté » [2] mais aussi comme une expression esthétique « du déclin de la croyance dans les récits qui légitiment » [3], notamment ceux qui portent sur le passé, il est logique de se demander ce qu'il en des récits en langues nationales qui commencent à se développer en Afrique.

Le dernier roman de Boubacar Boris Diop, *Bàmmeelu Kocc Barma* [4], apporte des réponses à ces interrogations par l'usage d'une thématique particulière et de certains procédés qui illustrent l'aspect postmoderne du roman. Dans cet article, nous allons montrer comment Boris Diop a joué sur les imaginaires du wolof comme langue traditionnelle, afin de montrer que le caractère postmoderne de la littérature tient moins à la langue elle-même qu'aux valeurs qui y sont véhiculées.

À l'appel des tambours de la mémoire

Lyotard avait vu dans le préfixe *post-* de postmoderne, entre autres, un procès d'anamnèse pour décrire tout le travail que la postmodernité appelle à faire sur le passé, la mémoire [5]. Cet effort de souvenance est même devenu une des conditions de la postmodernité d'une littérature. Comme tous les autres romans de Boubacar Boris Diop, *Bàmmeelu Kocc Barma* fait de la problématique de la mémoire son thème de prédilection. Les tambours de la mémoire résonnent à chaque page de ce livre qui évoque des personnages historiques peu connus et un événement douloureux qu'a connu le Sénégal au début du XXIe siècle : le naufrage du *Joola*. La narratrice Njéeme Payen en fait le récit plus de 10 ans après les faits. Elle relate la mort de son amie Kinne Gaajo et se remémore ce qu'a été son quotidien pendant les heures et les jours qui ont suivi le drame. C'est un livre de la résurrection, né du souvenir et centré essentiellement sur la mémoire. La mémoire individuelle s'imbrique dans la mémoire collective pour donner un récit qui oscille entre souvenirs personnels et informations connues du grand public.

---

[2] COULIBALY (A), *Le Postmodernisme littéraire…*, *op. cit.*, p. 11.

[3] KIBEDI VARGA (Àron), « Le récit postmoderne », *Littérature*, n°77, 1990, p. 4.

[4] JOOB (Bubakar Boris), *Bàmmeelu Kocc Barma*. Dakar : Éditions EJO, 2017, 240 p. ; désormais abrégé en *BKB*.

[5] LYOTARD (Jean-François), *Le Postmodernisme expliqué aux enfants.* Paris : Galilée, 1988, 156 p. ; p. 119.

Le roman est la biographie d'un personnage excentrique et singulier, rédigée par une amie sincère, comme celle-ci nous le dit dès le début du récit, dans un chapitre liminaire qui a l'air d'une préface d'auteur : « *Ndem-si-Yàlla ji Kinne Gaajo laa ciy nettali jaar-jaaram* » (j'y retrace l'itinéraire de la défunte Kinne Gaajo) (*BKB*, p. 15).

Les nombreuses occurrences des mots *fàtte* et *fàtteliku* (« oublier » et « se souvenir ») prouvent que la narratrice et son amie Kinne, angoissées à l'idée d'assister à une amnésie générale dans leur pays, sont obsédées par la question du souvenir. À travers le discours imaginé de Kinne, que Njéeme rapporte dans son propre récit, cette dernière dénonce la maladie de l'oubli qui frappe ses compatriotes : « *ndax ñoom liñ xam ci ku faatu mooy : gas suul, fatt bàmmeel fàtte ba fàww ! Soo ko weddee, laajal Kocc Barma ma tëdd Kër Njonge Faal : ana kuy dem tiim bàmmeelam tey* » (parce qu'eux [les Sénégalais] ne savent qu'une chose pour un mort : l'enterrer, fermer sa tombe et l'oublier définitivement ! Si tu ne me crois pas, demande à Kocc Barma qui repose à Kër Njonge Faal. Qui se recueille aujourd'hui sur sa tombe ?) (*BKB*, p. 164).

Le livre ressuscite également l'histoire de la résistance sénégalaise face à la colonisation française avec les figures guerrières des royaumes traditionnels sénégalais comme Muse Buri Dégén Koddu, du Cayor, dont la bravoure et le sens du sacrifice sont rappelés par une citation d'un livre de Momar Siise, ou encore de Siidiya Lewoŋ Jóob (Siidya Léon Diop), fils de la reine du WaaloNdate-Yàlla Mbóoj, dont la vie est retracée dans le troisième chapitre de la deuxième partie. Kinne Gaajo retrace brièvement l'enfance de Siidiya : sa rencontre avec le gouverneur Faidherbe qui l'adopte et lui donne l'un de ses prénoms, la volonté de celui-ci d'en faire un Blanc, un « civilisé », sa formation, sa scolarité à Alger, son retour au Walo en 1863 (caractérisé par deux phases montrant Siidiya se comporter comme un Blanc et renonçant à la culture française), ses nombreuses victoires contre l'armée française, son exil au Trarza, la trahison de Lat-Joor qui le livre aux Français, son jugement et sa déportation au Gabon où il se suicide après un retour manqué au Sénégal.

Le roman fait aussi résonner des noms issus des profondeurs de la mémoire littéraire et culturelle du Sénégal avec la référence aux personnages réels de Baaba Maal, Mariama Bâ, Ousmane Sembène, Serigne Moussa Ka, Léopold Sédar Senghor et Phillis Wheatley. C'est par un procédé empruntant la forme de la notice biographique que la vie de cette dernière, première poétesse noire américaine, esclave originaire du Sénégal, est racontée. Avec beaucoup d'imagination, Kinne raconte son arrivée à Boston où elle est achetée par

John Wheatley qui lui donna son patronyme. La narratrice décrit son apprentissage et sa pratique de la littérature qui fera d'elle la première écrivaine noire américaine.

Des chefs-d'œuvre de la littérature traditionnelle sénégalaise en langue wolof sont également ressuscités. C'est le cas de la chanson *Lay Ñaax* de Maada Caam ou encore du poème lyrique *Faatu Gay* d'Àllaaji Gay [6]. Ce texte, l'un des plus beaux du folklore sénégalais, est à mi-chemin entre l'élégie et l'oraison funèbre. Il est la complainte d'un mari qui vient de perdre sa femme qu'il présente comme le modèle achevé de la bonne épouse. Ce monument de l'histoire littéraire du Sénégal se confond avec la mémoire individuelle de la narratrice Kinne qui, dans ses souvenirs, associe le couple Àllaaji Gay / Fatu Gay à celui que sa voisine Ndumbe Caam formait avec son mari Mbañig Seen.

Kinne Gaajo incarne ainsi la figure de l'historien dont elle utilise les méthodes et les techniques : documentation, visite de sites historiques, enquête, etc. C'est ainsi qu'elle s'est rendue avec son petit ami au Gabon pour enquêter sur les derniers jours de Siidiya.

Le roman devient donc un discours mémoriel érigé en véritable cadre social de la mémoire, qui permet au souvenir de naître et de prospérer. Cependant, une grande part de ce souvenir est fictive. La narratrice Njéeme utilise son imagination pour combler les vides laissés par la mort de son amie. Ainsi, l'histoire se poursuit bien des années après le drame. Le roman prend en effet ses distances avec la réalité pour basculer dans un moment atemporel où le récit sort de l'histoire effective et anticipe, de manière proleptique, le futur de cette affaire qui n'est pas encore réglée par le gouvernement sénégalais : il évoque le renflouement du bateau que les familles des victimes, surtout européennes, réclament depuis seize ans ainsi que la construction d'un monument aux morts du *Joola*. Ces deux objectifs sont atteints dans *Bàmmeelu Kocc Barma* par le truchement de la politique-fiction, procédé déjà utilisé, de manière toutefois plus précise, dans *Le Temps de Tamango* [7].

Nous notons aussi des jeux d'écho entre ce roman et *Les Tambours de la mémoire* [8], récit qui met également le souvenir au centre de sa construction et de son intrigue. Kinne Gaajo est en quête de la mémoire d'Alin Sitóye Jaataa, tout comme Fadel dans *Les Tambours*

---

[6] Ces œuvres orales n'ont jamais été publiées dans un livre ou dans un CD. Elles étaient diffusées par la radio sénégalaise dans les années 1970 et 1980, ce qui leur permettait d'avoir un véritable succès populaire.

[7] DIOP (B.B.), *Le Temps de Tamango*. Paris : L'Harmattan, 1981, 210 p.

[8] DIOP (B.B.), *Les Tambours de la mémoire*. Paris : L'Harmattan, 1990, 237 p.

de la mémoire, dont elle partage d'ailleurs le sort tragique : ils sont tous les deux des martyrs de la mémoire, qui n'ont pas peur d'affronter les démons du passé national.

Pour Njéeme, certaines personnalités historiques, quasiment oubliées des Sénégalais, doivent retrouver leur place dans la mémoire collective, parce que l'histoire des nations est, pour elle, étroitement liée au destin des individus. Il faut tirer de chacune de ces figures du passé les leçons pour construire l'avenir. Mais si Njéeme et les autres ont beaucoup appris de la vie de Kinne Gaajo, rien n'a toutefois changé au Sénégal depuis le naufrage. Le souvenir et la mémoire forment ainsi, dans *Bàmmeelu Kocc Barma*, une thématique qui, parce qu'elle révèle le rapport difficile au passé, configure la postmodernité d'une société en crise.

Récit hybride et postmodernité

Pour Àron Kibédi Varga, « la déconstruction postmoderne consiste à privilégier les formes hybrides » [9]. L'œuvre littéraire postmoderne devient donc le lieu naturel de l'hétérogène, du composite, tant elle multiplie les procédés d'hybridation. Ainsi, à l'instar de beaucoup d'auteurs dits du « nouveau roman africain », Boubacar Boris Diop fait de l'hybridation du texte littéraire une des traces les plus visibles de la postmodernité. Elle se manifeste, dans *Bàmmeelu Kocc Barma*, par les procédés de l'amalgame littéraire et de l'intermédialité qui suggèrent une idée d'unité et de synthèse.

L'amalgame littéraire : un procédé d'hybridation postmoderne

D'abord, l'amalgame littéraire, manifestation textuelle de la postmodernité, permet de situer le récit dans un tiers-espace composite où les contradictions sont abolies pour donner une structure hybride. C'est ce qui fait que le roman, dont le caractère fictionnel est l'une des caractéristiques les plus patentes, peut faire appel à des éléments non fictifs pour se construire. Chez Diop, ce choix esthétique est tellement important que la narratrice conteste même le caractère romanesque de son récit, qu'elle assimile à la réalité ou, du moins, à un non-roman. C'est, en tout cas, ce qu'elle pense du texte de Kinne Gaajo, *Nanuy fàttaliku elleg* (comment se souvenir de demain). Pour elle, ce récit, imbriqué dans son propre texte, ne relève pas de la fiction en raison des noms de personnages historiques, authentifiés dans le hors-texte, qui s'y trouvent. Ces personnages évoluent dans le même univers que d'autres qui sont sortis

[9] KIBEDI VARGA (À.), « Le récit postmoderne », *art. cit.*, p. 10.

tout droit de l'imagination de l'auteur. Diop use ici d'une esthétique de l'amalgame qu'il a d'ailleurs expérimentée aussi dans *Doomi Golo* [10] et sa version française *Les Petits de la guenon* [11]. À côté d'auteurs connus de la littérature sénégalaise, on trouve ainsi le nom de Kinne Gaajo qui est dès lors érigée en icône de la culture de son pays au même titre que Mariama Bâ, Cheikh Hamidou Kane, Serigne Moussa Ka…

L'amalgame littéraire est également constitué de l'assemblage, dans l'intrigue du texte romanesque, d'un événement authentique très médiatisé et d'un fait imaginaire qui clôt le récit dans une sorte de *happy end* trompeur. En effet, l'affaire du naufrage du *Joola*, événement qui a eu lieu le 26 septembre 2002, trouve son épilogue dans le renflouement du bateau dont l'épave a été déposée dans le village de Kabrus, en Casamance. Cela permet à la narratrice de réunir dans un même lieu son amie Kinne Gaajo et Alin Sitóye Jaataa, la reine de Kabrus, disparue en exil.

Le temps subit aussi cet amalgame par les va-et-vient incessants entre le passé (période du naufrage en 2002 et passé de Kinne et de Njéeme) et le présent (moment de la rédaction du récit). De la même manière, l'espace du récit oscille entre réalisme et fiction. Tous les toponymes existent ou font penser à des localités réelles se trouvant au Sénégal. Toutefois, Tilaabéri, village dont sont originaires les deux narratrices et héroïnes, trouve son référent au Niger. De ce fait, l'espace, même s'il se veut particulièrement sénégalais, transcende ce pays pour couvrir d'autres lieux existant mais se trouvant ailleurs en Afrique.

Enfin, le texte lui-même est le résultat de l'amalgame de deux récits, de deux destinées. Njéeme prétend rendre compte des écrits et de la pensée de Kinne qu'elle transmet au lecteur. Son imagination comble les failles et l'incomplétude des textes de son amie et constitue, de ce fait, un refus de l'inachèvement de l'œuvre. Pour autant, cet inachèvement va persister, car certains blancs narratifs ne seront jamais résorbés. Il en est ainsi, par exemple, des derniers moments de Kinne et de son petit ami Cendu Siise, de leur séjour en Casamance et de l'enquête qu'ils y ont menée au sujet d'Alin Sitóye Jaataa.

Le texte prend donc les allures d'une fausse biographie, celle de Kinne, écrite par son amie Njéeme qui se nourrit de données relatives à la vie de Njéeme pour se construire. La partie narrée par Kinne est une lettre d'outre-tombe, imaginée par Ndjéeme qui se

---

[10] DIOP (B.B.), *Doomi Golo : nettali*. Dakar : Papyrus, 2003, 348 p.

[11] DIOP (B.B.), *Les Petits de la guenon : roman*. Paris : Philippe Rey, 2009, 448 p.

fonde sur les textes laissés par son amie. Elle explique sa méthode créatrice à la fin de la première partie :

> *Li ci des lépp, man doŋŋ laak sama dëgër fit ak sama waane. Bi may yokk ak wañña, di yatt ak a faxas, du woon ci sama coobare. Noonu la beneen Kinne Gaajo dekkee te wutewul ci genn anam ak Kinne Gaajo mi fi daan dox ci kow suuf.* (Tout le reste a été créé par moi avec beaucoup d'audace. Je n'ai pas fait exprès d'ajouter et de retrancher, de sculpter et de nettoyer. C'est ainsi qu'a ressuscité une autre Kinne Gaajo qui n'est en rien différente de celle qui vivait avec nous) (*BKB*, p. 152).

L'intermédialité : un signe de postmodernité

Bàmmeelu Kocc Barma est un roman qui, même s'il est résolument tourné vers le passé, lointain ou récent, est curieusement l'œuvre la plus postmoderne de Boubacar Boris Diop. Les médias audiovisuels, électroniques et artistiques envahissent le texte et font de l'intermédialité un des procédés d'hybridation de l'intrigue et de la forme du récit. Ce roman met en scène des personnages qui sont en phase avec leur temps et qui utilisent les instruments électroniques de leur époque. Ainsi, l'ordinateur et l'Internet font partie du quotidien des personnages de *Bàmmeelu Kocc Barma*. Njéeme Pay n'arrive même pas à s'en passer, comme elle le révèle :

> *Noon naa damay fattendi Internet wante bi ma ciy dugg teyuma ko. Jàng naa samay email, dem naa sax bay tontu ñenn ci samay xarit, waaye mii xel ni ma daq ko ba jemmu-jamono*. (J'avais promis de ne pas me connecter sur Internet mais je n'ai pas pu résister. J'ai lu mes e-mails et même répondu à quelques amis, mais mon cœur m'a dit d'arrêter pour une autre fois) (*BKB*, p. 18).

Ainsi, Njéeme diffuse son émission sur *Youtube* alors que Kinne lui envoie souvent des e-mails quand elle est en voyage. La Canadienne Jennifer Davies, qui fait partie de leurs amis, se connecte sur *Youtube* pour s'informer de la situation au Sénégal tandis que le futur politicien Ngañ-Demba utilise Internet pour être au fait de l'actualité.

La présence des médias électroniques et audiovisuels est tellement décisive qu'elle influence le déroulement des faits mais également la matérialité du texte. En effet, certains médias sont tellement importants qu'ils pourraient être considérés comme des personnages à part entière du récit. C'est le cas de la radio, qui est très présente dans le roman et qui constitue parfois un véritable contre-pouvoir. Rôle que semblent d'ailleurs lui donner les théoriciens de la postmodernité : « À leurs yeux, l'un des rôles sociaux fondamen-

taux des médias et de l'information est de consolider les démocraties en apaisant les conflits et en les obligeant à se limiter à l'affrontement verbal médiatisable » [12]. D'ailleurs, la narratrice principale, Njéeme, dirige une radio où elle anime une émission politique très prisée par ses concitoyens. Ngañ-Demba a fait sa formation politique en grande partie en écoutant la radio :

> *La mu jotoon a foortaatu as néew ci Kàllaama tubaab, Ngañ-Demba di ci tanqal xarit yeek dëkkandoo yi, su xéyee di déglu rajoo ka tekkil moroom yi yéenekaayi Ndakaaru yi, muy Le Soleil di Sud Quotidien, di La Torche, di Le Matin walla Walf ak Le Témoin.* (Ngañ-Demba tympanisait ses amis et voisins avec le peu qu'il connaissait du français. Chaque matin, il écoutait la radio et traduisait à ses compagnons le contenu des journaux dakarois comme *Le Soleil*, *Sud Quotidien*, *La Torche*, *Le Matin* ou encore *Walf* et *Le Témoin*) (*BKB*, p. 106).

Les médias fonctionnent comme des ressorts diégétiques qui font progresser l'intrigue dans les moments les plus décisifs de l'histoire. En effet, ce sont parfois les informations reçues au téléphone ou à travers la radio qui provoquent les actes des personnages. Njéeme nous apprend qu'elle a eu connaissance du naufrage du bateau après avoir mis en marche sa radio :

> *Ci wetu yoor-yoor laa door a taal rajo bi. / Ndekete booba réew maa ngi doon waaj a toj te man dof bi yëguma ci dara. / Ndey Astu Kebe, sama benn naataangoowu Péncoo FM laa njëkk a dégg mu naan : « Mbokki déglukat yi, Sitafa Jéeju ma nu toogal Sigicoor woote na, di yëgle xibaar bu tiis-a-tiis… Dinan ci delsi feek juroomi simili… »* (C'est aux environs de 11 heures que j'ai allumé la radio. / Je me suis rendu compte que le pays était en train d'éclater tandis que, folle que je suis, je n'en savais rien du tout. / C'est ma collègue de *Péncoo FM*, Ndey Astu Kebe, que j'ai d'abord entendu dire : « Chers auditeurs, Sitafa Jéeju, notre correspondant à Ziguinchor, nous a appris une triste nouvelle. J'y reviendrai dans cinq minutes ») (*BKB*, p. 20).

Cette information, qui est à ce moment imprécise, provoque une réaction immédiate chez Njéeme qui va chercher à en savoir plus : elle prend immédiatement son téléphone pour appeler un de ses collègues.

---

[12] « Histoire de la littérature française : modernité et postmodernité », https://www.la-litterature.com/dsp/dsp_display.asp?NomPage=6_20s_030_postmod (consulté le 01.10.2018).

Avec *Bàmmeelu Kocc Barma*, le lecteur est plongé dans un univers médiatique peuplé de journalistes que le récit montre dans leurs activités professionnelles et leur vie privée. La narratrice principale est directrice et journaliste de la radio privée *Péncoo FM*, où elle anime une émission politique très suivie. Son amie, l'héroïne du roman, Kinne Gaajo, fait aussi valoir ses talents de pigiste dans un quotidien nommé *La Torche*, dirigé par Lamin Jàllo, journaliste corrompu qui se présente comme le double négatif de Njéeme. Cela fait du personnage du journaliste une figure centrale du roman, qui permet à la narratrice de s'adonner à une autocritique et de se livrer à des digressions à propos de la corruption des journalistes ou des règles déontologiques de sa profession.

D'un autre côté, l'un des lieux où l'hybridité se manifeste le plus clairement dans le roman postmoderne est la forme du texte littéraire. Celle-ci, souvent complexe, est influencée par des sources exogènes, provenant d'autres formes artistiques et médias. Le texte, qui reprend des extraits de discours journalistiques et radiophoniques, est structuré par les médias. Cela donne lieu à une certaine variété typographique : le texte radiophonique cité plus haut est mis entre guillemets, de même que le slogan de *Péncoo FM* ; mais la conversation téléphonique entre Njéeme et son collègue prend la forme du dialogue romanesque classique avec des tirets qui signalent la prise de parole de chaque interlocuteur.

La modernité du texte se trouve aussi dans la capacité de l'auteur à ériger les objets du quotidien en œuvre d'art. Des photos qui n'avaient pas de dimension artistique en sont dotées grâce au traitement que la narratrice en fait. Cette narration de l'image prend une forme proche de l'*ekphrasis* avec la photo de Kinne Gaajo. Cette photo est d'ailleurs une véritable œuvre de création. Mais ici, ce n'est pas le sujet de l'image (le photographe) qui fait de celle-ci une œuvre d'art mais son objet, c'est à dire Kinne ; si le photographe fait son travail en prenant le plus naturellement du monde en photo une cliente, celle-ci est consciente de créer une œuvre artistique par sa présence dans l'image et le travail pictural sur son corps.

Le texte s'inscrit ainsi dans une esthétique du simulacre où les jeux de masque sont des signes qui disent l'identité complexe et instable des personnages et du monde dans lequel ils évoluent. L'excentricité de Kinne Gaajo, personnage autour duquel se construit le récit, provoque un renversement des valeurs, indice de la postmodernité du personnage et de ses textes. Pour mettre en avant une critique centrée sur la matérialité de l'œuvre et non sur son auteur, Kinne se fait elle-même objet artistique. Artiste multidimension-

nelle, à la fois créatrice photographique (et non photographe), peintre, journaliste et écrivain, elle incarne un personnage intermédiatique par excellence.

Pour les personnages de Diop, les médias deviennent donc des objets de socialisation qui les installent au cœur de la postmodernité et les font entrer dans une ère d'hétérogénéité.

Un roman-essai sur la politique et la création littéraire

Le dernier roman de Boubacar Boris Diop est aussi une œuvre de réflexion critique concernant les mœurs politiques et littéraires du Sénégal. Pour Geneviève Champeau, un roman-essai est une modalité de la fiction qui met en scène une pensée narrative et qui, par le biais de la digression, du commentaire et du métarécit, construit une interprétation plurielle [13]. Nous proposons d'élargir cette définition aux œuvres qui se fondent sur une pensée narrative organisée et argumentée pour exprimer un point de vue précis sur une thématique qui n'est pas forcément liée à l'intrigue du roman. De telles œuvres hybrides transcendent les frontières de la fiction en empruntant les habits de ce qu'elles ne sont pas. Elles imbriquent discours fictionnel et production de savoir en construisant un récit qui scénarise une opinion à propos du réel littéraire, social, culturel et politique. L'intrigue y cède souvent la place à la réflexion sous la forme de commentaire ou de digression organisée.

Le procès des politiciens sénégalais

Dans le cas particulier de *Bàmmeelu Kocc Barma*, le roman-essai porte d'abord sur une réflexion à propos de la politique, qui semble être le domaine où la crise postmoderne est la plus visible. C'est ce que semble dire Àron Kibédi Varga, pour qui « le problème politique est l'un des problèmes à la fois les plus aigus et les plus difficiles de la postmodernité, dans la mesure même où il est un problème moral » [14].

Le fait est que Boubacar Boris Diop met en œuvre une véritable esthétique de la politique, qui se manifeste dans le traitement des personnages et des faits. Son roman met en scène des personnages qu'on pourrait qualifier d'observateurs. Njéeme et son mari, un passionné de discussions politiques, explorent l'être et la psychologie des politiciens qu'ils malmènent à travers un discours incisif qui

---

[13] CHAMPEAU (Geneviève), « Le roman-essai de Javier Marías », *Bulletin hispanique,* (Bordeaux : Université Bordeaux Montaigne), t. 116, n°2, décembre 2014, p. 523.

[14] KIBEDI VARGA (À.), « Le récit postmoderne », *art. cit.*, p. 8.

devient presque proverbial. Ils apparaissent peu ou prou comme les porte-paroles de l'auteur Boubacar Boris Diop qui, par le truchement du roman-essai, porte un jugement sur l'action politique et sa relation avec le monde de la presse. La collusion entre les deux sphères est ainsi illustrée par l'entente entre Ngañ-Demba et Làmin Jàllo. Ces deux individus véreux vont former un duo infernal qui associe la parole et l'action pour se servir des fonds publics.

Le ton satirique et pamphlétaire du récit rend sensible le mépris que la narratrice éprouve pour ces individus. Les politiciens qu'elle reçoit dans son émission à la radio sont d'ailleurs appelés *ngaka* (idiots). Le roman s'adonne donc à une critique acerbe des mœurs politiques sénégalaises en insistant, entre autres, sur les ravages moraux qu'elles provoquent chez les jeunes. Le cas de Ngañ-Demba, frère de Kinne Gaajo, est exemplaire à cet égard. Ce jeune handicapé, qui vit auprès de sa mère au village en ressassant le souvenir de sa défunte sœur, est un fin analyste des mœurs politiques. Il révèle d'ailleurs à Njéeme qu'il a l'intention de prendre « la pirogue » (*gaal gi*), image qui, pour lui, représente la part de gâteau qui lui reviendra sur le terrain politique : « *Mbir maa ngoog ! Caaxaanuma de, Njéeme ! Xaalis bi gaa ñiy pasar-pasare laa begg à jel sama wàl* » (C'est ça ! Je ne blague pas Njéeme, je veux prendre ma part de cet argent que les gars gaspillent) (*BKB*, p. 130). Il se lance ainsi dans l'aventure en mettant en application toutes les techniques apprises de sa longue observation des comportements des dirigeants.

Il explique son pseudo-engagement par le seul désir de s'enrichir et de prendre sa part du gâteau que constitue le pouvoir. Ngañ-Demba incarne ainsi cette figure postcoloniale du politicien véreux, sans principes ni formation idéologique, qui ne croit en rien, figure devenue banale sur la scène politique sénégalaise. Sa seule ambition est de s'enrichir sur le dos des populations. Son personnage d'individu cynique (qui étonne parfois par sa sincérité) [15] permet d'explorer de l'intérieur la classe politique, mais aussi d'interroger le rapport entre l'éthique et le politique.

Le roman est aussi une occasion d'évoquer l'histoire politique récente du Sénégal indépendant. La narratrice de Boubacar Boris Diop cite les noms d'Abdoulaye Wade, Abdou Diouf, Karim Wade, et Macky Sall, personnalités politiques qui sont représentées telles qu'elles sont vues par les Sénégalais. Ils sont nommés et jugés, et leurs actions sont commentées. Le tableau ainsi présenté semble

[15] Par exemple lorsque, devenu président de l'Assemblée, il révèle à Njéeme qu'à la différence d'autres politiciens qui ont sincèrement voulu travailler pour le pays au début de leur carrière, il n'a pour sa part jamais eu cette prétention.

être assez fidèle à la réalité politique du Sénégal qui reste désespérément décevante. Njéeme Paay semble vouloir nous dire que rien n'a changé dans les usages politiques depuis le *Joola*.

Un métadiscours sur la littérature et l'œuvre en train de s'écrire

Ce roman-essai de Diop se présente aussi comme une écriture autoréflexive, autoréférentielle et résolument tournée vers sa production et sa réception. Boris Diop y érige le fait métadiscursif en procédé de création. Le récit est le lieu de véritables gloses sur la création littéraire et sa réception. Ces commentaires du texte en train de se faire sont assumés par Njéeme et Kinne. L'auteur trouve en la personne du personnage écrivain un allié de taille dans son entreprise métacritique en ce qu'elle lui fournit les moyens esthétiques de se doter d'un double : tout en feignant de créer une image autre que la sienne, il ne fait qu'exprimer ses propres aspirations et ses inquiétudes de créateur à travers celles de ses narratrices.

Dans ce qui apparaît comme une préface d'auteur, la narratrice aborde le rapport du texte à son auteur et assume la fonction de communication de son œuvre en interpellant constamment son lecteur à propos de l'histoire qu'il est en train de lire, de sa création et de sa réception :

> *Teere nag, dees koy bind, yow doom-aadama nga jënd ko, tàmbalee jang, xët wu jeex nga jàll ci xët wi ci des, yaak fentaakon bi ngeen àndandooy doxantu, di weccee xalaat. Léeg-léeg sax jikko gune dugg leen, ngeen di dóor-dàqe […] Noonu ngeen koy jàppe, yaak fentaakon bi, ay fan i fan walla sax ay weer. Monte du leen tax a miinante, yéen ñaar. Yow jàngkat bi, jamono ji ngay xuus ci biir téere bi, ay wayjëmmal di la tex-texaan ak a yëngal sa xol, dinga xàmmee, gaa, baatu kiy jéem a yéy say nopp wànte doo ko xamal dara.* (Quand tu achètes un livre, tu le lis page après page en te promenant et en discutant avec l'auteur. Parfois, vous jouez à cache-cache comme des enfants. Vous faites la même chose pendant des jours ou des mois. Cependant, vous ne vous connaissez pas bien pour autant. Toi, lecteur, au moment où tu chemines dans le livre et que des personnages se moquent de toi, tu reconnaîtras, certes, la voix de celui qui essaie de te tromper, mais tu ne sauras rien de lui) (*BKB*, p. 14).

Njéeme Pay affirme que la signification de l'œuvre littéraire est une construction collective émanant d'une collaboration complexe entre l'auteur et le lecteur, deux instances qui entretiennent un rapport de défiance réciproque : le lecteur est sur ses gardes vis-à-vis des ruses trompeuses de l'écrivain, et celui-ci se méfie des conclu-

sions trop hâtives que le premier peut tirer de son texte. L'écrivain, qui ne veut jamais laisser le récepteur du texte prendre l'initiative, cherche paradoxalement à le mener doucement à sa guise à travers les méandres de son texte sans pour autant lui imposer un sens.

*

Reprenant les positions d'Adama Coulibaly, cette analyse a montré que, même dans le cas d'un roman écrit dans une langue africaine, « des éléments postmodernes émergent [...] et autorisent un rattachement du roman africain à la vaste aventure de l'écriture romanesque mondiale » [16]. Dans *Bàmmeelu Kocc Barma*, Boubacar Boris Diop a expérimenté et même parfois exacerbé les procédés qui ont fait le succès de son œuvre en français. Les personnages, obnubilés par le passé, hantés par la mémoire collective, témoignent de cette crise née de l'incrédulité à l'égard des métarécits dont parle Jean-François Lyotard [17].

L'amalgame littéraire, l'intermédialité et la tentation du roman-essai sont des symptômes de cette hybridité qui est l'un des signes les plus patents de l'esthétique postmoderne. Diop fait un acte militant en apportant la preuve que les mêmes procédés qui font la réussite esthétique d'un texte en français sont applicables dans les langues nationales. Il parvient à s'inscrire, par ce roman, dans une postmodernité qui, loin de se contenter des limites culturelles et géographiques, touche à l'universel et à une esthétique généralisée.

■ Serigne SEYE [18]

[16] COULIBALY (A.), *Le Postmodernisme littéraire*..., *op. cit.*, p. 147.
[17] LYOTARD (Jean-François), *La Condition postmoderne*. Paris : Minuit, 1979, 108 p. ; p. 7.
[18] Université Cheikh Anta Diop.