

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 63

Number 1 *Chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporain Variations autour du réalisme et de l'engagement*

Article 11

12-1-2004

Face à la meute – Narration et folie dans les romans de Boubacar Boris Diop

Susanne Gehrmann
Humboldt-Universität zu Berlin

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [African History Commons](#), [African Languages and Societies Commons](#), [African Studies Commons](#), [Fiction Commons](#), [French and Francophone Language and Literature Commons](#), and the [Psychoanalysis and Psychotherapy Commons](#)

Recommended Citation

Gehrmann, Susanne (2004) "Face à la meute – Narration et folie dans les romans de Boubacar Boris Diop," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 63 : No. 1 , Article 11. Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol63/iss1/11>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Susanne GEHRMANN

Face à la meute – Narration et folie dans les romans de Boubacar Boris Diop

Résumé : L'article analyse les techniques narratives et le thème de la folie dans trois romans de l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop, marqués par une polyphonie narrative et une réflexion métatextuelle sur la production du récit. Le discours des protagonistes affectés par une « folie intellectuelle » occupe une place stratégique dans la structure du genre hybride que devient ici le roman qui puise dans les traditions orales et littéraires, optant, toutefois, pour une esthétique fragmentaire. L'image de la meute représente l'état d'une société déraisonnable qui condamne l'individu dit fou qui procède à une contre-mémoire des mythes fondateurs établis.

Boubacar Boris Diop, folie, hybridité, littérature sénégalaise, mémoire collective/individuelle, métatextualité, polyphonie, techniques narratives

À l'occasion de la publication du premier roman de Boubacar Boris Diop, un célèbre préfacier s' imagine « l'agacement de tous ceux qui refusent au créateur africain le droit à l'expérimentation esthétique, à la recherche audacieuse et surtout à la profondeur » (Mongo Beti, 1981 : 5). Il est frappant que, malgré l'originalité et la qualité novatrice de son écriture, les critiques sont restés assez réservés à l'égard de cet écrivain et de « [l']univers agité et tourmenté avec ses personnages angoissants » (*ibid.*) qu'il invente et explore dans chacun de ses textes. Après avoir participé aux projets collectifs « Écrire par devoir de mémoire¹ » et « *Myriem*, le cyber-roman collectif du CCF de Bamako² », Boubacar Boris Diop vient de publier son premier roman en wolof : *Doomi Golo* (« Les petits de la guenon »; voir Sylla, 2002). Ce choix esthétique et politique de Diop pourrait-il annoncer une nouvelle étape dans son œuvre en proposant une rupture ou encore un renouveau?

¹ Initié par le Fest'Africa de Lille en 1998, le projet « Écrire par devoir de mémoire » organisait des voyages d'écrivains africains sur les sites du génocide rwandais de 1994 avec le but précis de leur faire écrire des ouvrages, fictions et témoignages à la fois. Boubacar Boris Diop publia son roman *Murambi, le livre des ossements* en 2000.

² Boubacar Boris Diop a écrit le premier chapitre de ce cyber-roman qui a paru sur le site <http://www.ccfbko.org.ml/myriem.htm>.

Procédés narratifs et discours fou

Dans le contexte d'une réflexion sur la folie dans les littératures francophones contemporaines, nous nous concentrerons sur les romans parus entre 1987 et 1998 : *Les tambours de la mémoire*, *Les traces de la meute* et *Le cavalier et son ombre*. Ces œuvres sont liées entre elles par l'élaboration continuelle, voire obsessionnelle, des thèmes de la mémoire³, de la violence et de la folie. Nous nous proposons, dans le cadre de cet article, de procéder à l'analyse de quelques stratégies d'écriture déployées dans les trois romans. En même temps, nous mettrons l'accent sur la place structurelle occupée par les discours de la folie dans ces textes, en montrant comment l'individu dit « fou » se positionne face à une société et un pouvoir en plein état de déraison.

Ce qui frappe d'abord, dans les textes de Boubacar Boris Diop, c'est leur densité structurelle sur le plan narratologique. L'absence d'une instance narrative stable et unique ou d'une chronologie des événements qui pourraient orienter vers une lecture cohérente et logiquement structurée nécessite une attention rigoureuse de la part du lecteur, s'il ne veut pas se perdre dans les fils entrelacés du récit. Les rétrospections et prospections dans la diégèse, qui s'accompagnent d'une multiplicité de points de vue, brisent la linéarité du récit, rendant la diégèse tortueuse et fragmentée. Une vérité en tant que vision unique et juste, explicative de l'histoire et du présent, n'existe pas dans ces récits. Cela traduit de la part de l'auteur l'attitude d'un profond doute ontologique et épistémologique.

En revanche, ces textes sont caractérisés par une thématique constante, à savoir la volonté de reconstruire, pour l'individu, une mémoire véridique qui s'érige contre les discours manipulés par le pouvoir. Ce projet commun à la plupart des personnages romanesques de Diop les condamne, pourtant, à une destinée tragique : isolation sociale, folie ou mort. Ces voix étouffées et disparues sont ressuscitées par le projet narratif d'un ou plusieurs personnages qui leur étaient proches. Il s'agit, donc, de la reconstruction d'une histoire par la parole (écrite ou orale) :

Au total, sur le plan structurel, l'histoire dans les romans de Boubacar Boris Diop, c'est l'histoire de la connaissance d'une histoire; c'est le récit de la façon dont un narrateur a procédé pour accéder à la vérité qui est comme une bouteille à la mer laissée à la postérité. Ainsi

³ Pour une lecture des *Tambours de la mémoire* qui focalise sur la question de l'écriture et de la mémoire, voir Mudimbe-Boyi (1999).

donc, la structure des romans de Boubacar Boris Diop induit une quête. Il s'agit de remonter le passé pour dénoncer les préjugés et les hypocrisies de toutes sortes, bref, c'est la conquête du savoir contre tout ce qui l'étouffe. (Sob, 2002 : 433).

Dans ces réseaux narratifs qui superposent plusieurs voix, témoignant ainsi des visions nuancées de l'histoire et des histoires multiples, les discours tenus par des personnages dits fous occupent une place centrale. Chaque fois, le projet de reconstitution se fait par un individu qui souffre d'une affectation névrotique à la suite de l'expérience de l'exclusion sociale, d'une violence subie. C'est ce discours « fou » qui mène vers le noyau du récit.

La maladie mentale, réelle ou attribuée, fonctionne comme symbole d'une conscience autre qui met en conflit notamment les protagonistes à la recherche de la vérité enfouie sous les cendres de l'oubli, de l'indifférence ou du refoulement en relation avec les instances du pouvoir ou avec une société inconsciente de son propre déclin moral. Les personnages qui osent remettre en question l'ordre des choses par leur parole sont jugés « fous » par la collectivité qui se protège ainsi du danger réel que représente la mise en cause des vérités établies. Il s'agit d'une folie intellectuelle, culturelle, autrement dangereuse que toute fureur folle ou démence inconsciente. L'exclusion et le rejet des individus « fous » dans ce sens métaphorique sont inconditionnels et souvent meurtriers; le système de tolérance africaine envers la folie palpable⁴ montre ici ses limites.

Polyphonie des voix narratives

Bien que chacun de ces trois romans repose sur une intrigue originale, l'on peut observer le procédé parallèle d'une histoire cadre et l'enchâssement de plusieurs sous-récits à l'intérieur de ce noyau de base, qui forment entre eux un réseau dense d'interréférences. Une instance omnisciente de narration cohérente n'existe pas : plusieurs narrateurs se passent les fonctions de régie et s'entremêlent. Il ne s'agit pas seulement de plusieurs narrations, mais, en même

⁴ Les civilisations africaines n'ont pas jusque-là procédé à l'enfermement systématique de leurs « fous » et « folles » décrit par Foucault dans son archéologie des maladies mentales en Occident (Foucault, 1972), bien que la psychiatrie fasse aussi partie des sciences importées par la colonisation. La tolérance envers une visibilité et palpabilité de la folie en Afrique – les fous errants semblent constituer un élément quasi inévitable du tableau (pittoresque) des villes africaines – est pourtant ambivalente, car elle n'empêche pas que les fous vivent en marge de la société où ils deviennent des symboles vivants de la misère matérielle et mentale de leur société.

temps, de plusieurs récits concurrentiels qui en résultent : des versions multiples d'interprétation de l'histoire et de la mémoire sous-jacentes aux projets des protagonistes en quête des 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. Les voix qui ne se conforment pas à la tonalité proposée par le pouvoir et son discours institutionnalisé seront tragiquement étouffées : les meurtres de Kaïre et de Fadel, respectivement protagonistes des *Traces de la meute* et des *Tambours de la mémoire*, ainsi que le déclin mental de Khadidja, héroïne de *Le cavalier et son ombre*, en témoignent. C'est grâce à la reconstitution narrative de leur histoire par leurs proches que ces voix seront ressuscitées.

Dans *Les tambours de la mémoire*, le couple formé par Ndella et Ismaïla se charge d'un véritable projet littéraire pour reconstruire l'histoire de leur ami Fadel, mort à la suite de ses recherches sur la légendaire reine Johanna⁵. La position du couple envers Fadel est délicate, car Ndella, l'épouse d'Ismaïla, était, autrefois, la compagne de Fadel. Ainsi, l'instance narrative que forme le couple se dédouble et projette deux visions distinctes sur le parcours de Fadel. Au début du roman, Ismaïla, ami et rival du défunt, se présente comme un narrateur ironique, voire cynique. En revanche, les derniers chapitres sont narrés à la première personne par Ndella, la femme jadis convoitée par les deux hommes. Pourtant, même dans les chapitres où le couple apparaît en tant qu'unité narrative, l'un ou l'autre ajoute parfois des commentaires qui traduisent sa propre vision des choses. S'ajoutent les versions d'autres témoins et les notes et lettres que Fadel lui-même a laissées en héritage.

⁵ L'intrigue des *Tambours de la mémoire* est basée sur une figure historique réelle : Aline Sitowé Diatta, une charismatique résistante aux contraintes de la colonisation française dans la Casamance des années 1940 dont l'action fut élevée au rang de mythe qui fonctionne encore aujourd'hui comme un stimulus pour le mouvement indépendantiste en Casamance. De nombreuses allusions du texte font appel à Aline Sitowé Diatta, par exemple son emploi en tant que « bonne » à Dakar, son premier discours public au marché Sandaga (Girard, 1969 : 183-268). En même temps, la répression sanglante du culte de la reine Johanna établit un parallèle entre l'action romanesque et la répression réelle du pouvoir central sénégalais contre les militants d'une ségrégation casamançaise dans les années 1980, particulièrement le massacre d'environ 200 manifestants à Ziguinchor en décembre 1982. Le nom de la reine romanesque, Johanna, fait bien sûr appel à Jeanne d'Arc (et plus précisément à la version théâtrale de Brecht) dont Aline Sitowé Diatta, comme d'autres révolutionnaires africaines, est une parente spirituelle (voir Gehrmann, 2000).

Dans *Les traces de la meute*, Raki, petite-fille de Diéry Faye, l'assassin de l'étranger Kaïre à Dunya⁶ trente ans auparavant, cherche à reconstituer les événements, afin de mieux comprendre son grand-père bien-aimé qui a disparu avec ses secrets sur le passé. Le journaliste Mansour Tall, ami de Kaïre et, plus tard, confident de Diéry Faye, devient son principal informateur. Son récit à la première personne forme la plus grande partie du texte et inclut notamment le témoignage de Diéry Faye sur la vie et la mort de Kaïre à Dunya. Il s'agit ainsi d'un quadruple enchâssement des instances narratives : 1) Raki qui écrit/raconte ce que 2) Mansour Tall lui a raconté qui 3) reproduit le récit de Diéry Faye qui 4) reproduit des fragments des contes que Kaïre avait narrés aux enfants de Dunya.

Dans *Le cavalier et son ombre*, la structure primaire semble d'abord moins complexe : Lat-Sukabé⁷ raconte l'histoire de son ex-amante qu'il espère retrouver bientôt. De mémoire, il reproduit les contes et récits que Khadidja avait narrés du temps qu'elle était « conteuse professionnelle » chez un individu obscur. À l'intérieur de ces contes, les voix se multiplient, de même que la personnalité de la conteuse éclate dans un dédoublement schizophrénique.

À côté de ces narrateurs amis, amants ou parents qui font ressurgir la voix des personnages « fous » perdus dans le temps, les romans accordent aussi une place aux discours des tenants du pouvoir économique et politique. Pour nous limiter ici à l'exemple des *Tambours de la mémoire*⁸, deux instances narratives représentent le pouvoir.

1) La vision du monde d'El Hadj Madické Sarr, père de Fadel, richissime homme d'affaires et collaborateur du régime politique en

⁶ *Dunya* signifie en arabe le monde ou encore l'existence terrestre; en wolof l'on retrouve le mot d'emprunt *aduna* (Papa Samba Diop, 1996 : 27). La ville de Dunya représente donc un microcosme, et son histoire se lit comme une allégorie pour l'état de la société, voire le monde.

⁷ Voir l'article « Lat-Sukaabe » de Papa Samba Diop (1996 : 331-332). Le nom de Lat-Sukabé est symbolique et évoque un monde ancien, héroïque et glorieux. Lat-Sukabé était le *damel* (souverain wolof) des royaumes Kajoor et Bawol de 1697 à 1719 et régnait avec grand faste. Il avait choisi une ville à la frontière des deux pays comme sa résidence, détail qui renvoie à la position du Lat-Sukabé dans le texte de Diop : durant les trois jours d'attente et de reconstitution du récit, celui-ci se trouve dans une ville frontalière au bord d'un fleuve; il a laissé derrière lui la vie « normale » et se prépare à rejoindre Khadidja sur l'autre rive, qui symbolise la dé-rive vers la folie et la mort. En même temps, le nom a ici une connotation ironique, car le Lat-Sukabé du roman est le contraire d'un héros royal.

⁸ Toute référence à cette œuvre sera désignée par *Tambours*.

place, parvient au lecteur par le procédé de focalisation sur son personnage (*Tambours* : 23-32). Son malheur réside dans ses fils qui refusent leur rôle de successeur dans ses entreprises : l'un, révolutionnaire marxiste-léniniste-maoïste, l'autre – Fadel –, rêveur névrotique que le père tient pour complètement fou. En dépit de sa position aux côtés d'un pouvoir répressif, le père Sarr n'est pas un personnage antipathique. Il témoigne d'une réelle affection pour ses enfants; le conflit des générations dans cette famille illustre en même temps le conflit des classes dans la société.

2) La parole est accordée au chef de police Niakoly (*Tambours* : 135-141, 161-165), responsable de la répression sanglante du mouvement de la reine Johanna et tortionnaire redouté. Avant de tuer Fadel, Niakoly éprouve le besoin d'expliquer à sa victime sa version des faits autour de Johanna. Celui qu'on nomme le « boucher de Wissombo » embellit son rôle dans l'histoire, mais le pathos de son récit parvient même à toucher Fadel. Niakoly construit évidemment ici un discours qui justifie les mesures d'oppression du régime colonial de jadis et du régime dictatorial présent. Tous les documents, récits et souvenirs rassemblés par Fadel constituent un contre-discours à cette version officielle de l'histoire, particulièrement le récit de Boureïma l'aveugle, vieux sage du village, repris juste après les déclarations de Niakoly (*Tambours* : 166-169).

Genre hybride, esthétique fragmentaire

L'écriture de Boubacar Boris Diop englobe des éléments de genres littéraires aussi divers et hétéroclites que le théâtre, le roman policier, le roman picaresque, la poésie, le chant politico-militant, la documentation scientifique, le journal intime, la légende, l'épopée et les contes, puisant aussi bien dans les genres d'origine occidentale que dans l'orature sénégalaise.

Des fragments de certains genres sont utilisés d'une manière ludique qui déroute le lecteur dans ses habitudes de consommation littéraire. Par exemple, le texte des *Traces de la meute* s'ouvre sur une scène classique de roman policier : un jeune garçon découvre un corps mutilé. Pourtant, l'enquête de la police sur le meurtre constitue un bref épisode que l'on pourrait qualifier de parodique. Le commissaire, sachant que nul ne veut connaître la vérité sur la

mort de Kaïre, qui n'était qu'un étranger perturbant la paix de cette petite ville, se résigne vite à arrêter le coupable, une espèce de fou du village et souffre-douleur que la communauté voudrait bien lui livrer afin de faire taire l'affaire. Le commissaire, qui est lui-même un des narrateurs secondaires du récit, sait qu'il n'a pas pu faire éclater la vérité, mais, en philosophe réaliste et fataliste, il signe son faux rapport d'enquête et disparaît du récit.

Cependant, dans la diversité des genres présents dans les romans de Diop, les genres oraux occupent une place centrale. Les protagonistes sont souvent des conteurs doués : Khadidja, dans *Le cavalier et son ombre*, en fait sa profession; Johanna, la révolutionnaire et reine légendaire dans les *Tambours de la mémoire*, est également conteuse et poétesse, et Diéry Faye, l'assassin dans *Les traces de la meute*, devient conteur public après sa sortie de prison. Dans ce dernier roman, Kaïre, qui prétend avoir été envoyé à la ville de Dunya pour y fonder un musée, passe le plus clair de son temps à narrer des contes aux adolescents. Cette activité causera sa mort, car ses récits mettent en question la vision de l'histoire héroïque du fondateur de Dunya et suscitent la haine des aînés, qui aboutira au meurtre collectif de l'étranger. Certains des contes narrés ne sont que des épisodes sans relation avec le cadre du roman, mais la plupart d'entre eux sont liés par les interférences des personnages et thèmes. Ces fragments d'une seule histoire n'aboutissent pourtant jamais à une complémentarité définitive; on pourrait encore les appeler des micro-récits à l'intérieur d'un macro-récit dont la narration complète reste un projet inachevé.

L'on doit souligner la déconstruction du genre romanesque traditionnel chez Diop (Sob, 2002 : 431). Dans chacun des trois romans, la reconstitution d'une légende, voire d'une épopée héroïque occupe une place stratégique dans la narration, mais celle-ci s'avère chaque fois une mise en question subversive du mythe original à la base de la mémoire collective et de l'histoire officielle. Dans *Les traces de la meute*⁹, l'épopée de Saa-Ndéné, l'ancêtre fondateur de Dunya qui avait vaincu le terrible monstre Dum-Tiébi, est à la base de la fierté de la petite ville qui se prend pour le centre de l'univers. De par son lignage direct avec Saa-Ndéné, le maître du pays jouit d'un pouvoir sacré, incontestable sur son peuple. Dunya prend son rôle historique tellement au sérieux que le rire est interdit dans la ville. Pourtant, le mythe fondateur lui-même porte déjà des signes

⁹ Toute référence à cette œuvre sera désignée par *Traces*.

du ridicule : dans un passé lointain, Saa-Ndéné se serait transformé en bulldozer pour vaincre le monstre. Kaïre défie l'identité et le pouvoir de Dunya en remplaçant le héros national par le personnage de Baay Gallay, une espèce de *picaro* enjoué :

Baay Gallay était un quinquagénaire maigrichon et farfelu, amateur de bonne chère et à l'occasion voleur à la tire ou Guide Éclairé de la Nation. Hâbleur fanfaron, ce tyran domestique finissait toujours par se faire battre par une de ses quatre épouses; il n'était téméraire qu'après s'être assuré qu'il n'y avait plus de danger mais ne faisait pas tant de manières pour braver le ridicule chaque fois qu'il pouvait y trouver son compte (*Traces* : 12).

De plus, le conteur situe les aventures de Baay Gallay dans la Ville Ancienne qu'il prétend être antérieure à Dunya et dont il cherche les traces lors des excursions archéologiques qu'il organise avec les adolescents. Kaïre transforme et pervertit l'épopée héroïque qui devient une farce, car une « épopée comique » constitue un oxymoron. Le « crime » du conteur réside surtout dans le fait de faire **rire**. Les rires des enfants enchantés sont insupportables pour les dignitaires, car cette joie innocente annonce une liberté d'expression et d'action qui pourrait bouleverser l'ordre de leur régime.

Le personnage du cavalier créé par la conteuse Khadidja dans *Le cavalier et son ombre* se situe également dans un processus de mise en question subversive des mythes fondateurs et épopées héroïques. Dans le récit oral de la conteuse du texte, la « commission nationale des Héros », faute d'un accord plus satisfaisant, a hissé le Cavalier de Bilenty, lui aussi vainqueur jadis d'un terrible monstre, au rang de héros national, même si historiquement il s'agit plutôt d'un véritable dictateur sanguinaire¹⁰. La statue érigée en son honneur devient vivante et le cavalier emporte avec lui son plus grand admirateur, le petit fonctionnaire Dieng Mbaalo, un homme résolument médiocre. Dieng Mbaalo, l'ombre du cavalier, tue ce dernier et se substitue à lui. Ironiquement, c'est donc un faux cavalier, substitué au fond inapte à réaliser des exploits héroïques, que Khadidja envoie dans un voyage traversant les espaces et les siècles. La conteuse Khadidja se perd de plus en plus dans son propre récit jusqu'à devenir elle-même la princesse Siraa.

¹⁰ Historiquement, une statue pareille de Lat-Dior, successeur de Lat-Sukabé au 19^e siècle, fut érigée à Dakar malgré son rôle ambigu de roi-dictateur (Glinga, 1990 : 435 et suivantes).

Si, dans *Les traces de la meute* et *Le cavalier et son ombre*, le lecteur assiste à une subversion du genre de l'épopée, dans *Les tambours de la mémoire* il s'agit, au contraire, de la reconstruction littéraire d'un mythe moderne : celui de la résistance de la charismatique Aline Sitowé Diatta en Casamance (voir note 2). Fadel Sarr fait d'abord des recherches dans des archives historiques mais, de plus en plus, son intérêt scientifique se mêle à des souvenirs d'enfance. Il croit reconnaître Johanna dans une petite bonne employée jadis par ses parents; « individual (auto)biography and national biography come together and overlap¹¹ » (Mudimbe-Boyi, 1999 : 147). Le chemin de la mémoire personnelle semble être nécessaire à la résurrection du mythe indésirable que le pouvoir a légué à l'oubli. Le départ conséquent du protagoniste vers le royaume légendaire de Wissombo fait entrer en vigueur le genre du théâtre rituel. Fadel Sarr participe au rite annuel en honneur de la reine Johanna où tous ses disciples deviennent les acteurs de son histoire. Fadel écrit dans une lettre à son frère :

tu aurais sûrement appelé cette fête : théâtre populaire ou quelque chose comme ça avec des précisions dans le genre « par et pour le peuple ». C'est vrai que cela tient à la fois de la soirée villageoise, de la commémoration rituelle et du théâtre vivant. 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 (*Tambours* : 159).

Cette forme théâtrale de mémoire vivante ou d'histoire orale est ressentie comme une menace par le pouvoir qui déclare que la représentation constitue une manifestation illégale et disperse la foule en tirant sur elle. Au moment de la confrontation avec le pouvoir, l'identification des acteurs avec leurs rôles historiques devient absolue, les frontières entre présent et passé sont suspendues.

Les contes de Kaïre et de Khadidja dans *Les traces de la meute* et *Le cavalier et son ombre* et les scènes théâtrales, ainsi que le journal et les lettres de Fadel dans le cas des *Tambours de la mémoire* développent progressivement un récit qui fonctionne en tant que contrediscours face à l'ordre dominant, mais dont la représentation finale reste, malgré tout, un collage de fragments. Les frontières entre l'imaginaire des narrateurs et le mode réaliste de l'histoire cadre ne sont pas du tout nettes et se bousculent parfois complètement – le récit des protagonistes « fous » influence ainsi progressivement leur

¹¹ TRADUCTION S.V.P.

environnement. L'écriture diopienne n'est pas une simple succession ou citation des genres littéraires différents, mais un véritable enchevêtrement qui fait du roman même un genre hybride, une composition audacieuse, un jeu complexe de registres divers.

Métatextualité

Les romans de Boubacar Boris Diop englobent non seulement plusieurs genres, mais le processus de production littéraire devient lui-même objet du récit. Dans *Le cavalier et son ombre*, Khadidja se prépare à son nouveau travail de conteuse en faisant de véritables recherches sur l'art oral. Elle s'exerce à la narration en racontant d'abord ses inventions à Lat-Sukabé. Dans *Les tambours de la mémoire*, la partie théâtrale n'est pas simplement représentée par la forme dialogique; c'est tout le processus de la mise en scène qui est relaté, comme le déguisement des acteurs et les directives de la régie. La narration des *Tambours* montre en toute transparence le travail littéraire du couple des narrateurs Ndella/Ismaila qui commentent chaque partie de leur récit. L'ironie du sort littéraire : vers la fin du roman, Ndella donne le texte à la sœur de Fadel qui en fait une lecture déconstructiviste qui déçoit fortement les auteurs.

Dans *Les traces de la meute*, les projets littéraires de Mansour Tall n'aboutissent jamais à un résultat positif. Le lecteur est mis, en passant, au courant de ces inspirations et essais d'écriture suivis, sans exception, de crises de créativité et d'échec du projet. Sur son lit de mort, Tall devient un narrateur effectif en racontant l'histoire tragique de ses amis Kaïre, la victime, et Diéry Faye, l'assassin malgré lui. La jeune Raki se chargera de la mise en écriture du récit oral qui jaillit de la mémoire du vieil homme dans un effort douloureux. La narratrice clairvoyante fait, du reste, une réflexion métalittéraire sur la situation de Tall :

Il raconte sa dernière histoire. Il trace l'ultime sillon. Ce n'est certes pas une mince affaire. Les mots s'étaient toujours dérobés à lui au temps où, plein de force et d'orgueil, il tentait, en rusant sans relâche avec leurs plus secrètes nuances, de les prendre à leur piège. C'est ce qu'on appelle encore, je crois, écrire des romans. Sur le tard et peut-être sans en avoir une claire conscience, Paa'Mansour a pris sa revanche en mettant sur la seule épaisseur du réel et en traitant par la dérision ses nombreux rendez-vous manqués avec la fiction, avec son propre imaginaire (*Traces* : 265).

La confusion entre fiction et réalité qu'éprouvent des personnages névrotiques tels que Fadel et Khadidja – qui se perdent tous les deux dans la magie de leur propre récit – est continuellement mise en jeu et tente d'affecter tout leur environnement. Cela est évident pour Lat-Sukabé qui semble, au début du roman, un homme ordinaire, vivant dans un monde tout à fait réaliste, mais qui glisse de plus en plus vers l'univers fictionnel de la conteuse et s'y perd complètement à la fin. Certains personnages romanesques semblent même avoir conscience de leur propre fictionnalité.

L'image de la meute – des sociétés en folie

Si la « folie » de l'individu ose semer le doute, ébranle et trouble la société, les normes et la « normalité », en tant que pôle opposé, incluent une dimension effectivement brutale du droit du plus fort : la majorité des gens « normaux », adaptés aux critères généraux de leur société, se transforment facilement en meute violente contre la minorité des non-adaptés. Raki, critiquée par sa mère puisqu'elle se mêle des « histoires passées », décrit ce mécanisme de la manière suivante :

À Dunya, Mère aurait été du côté des porteurs des torches sanguinaires. Elle est exactement du genre à penser qu'il n'y a aucun mal à éliminer ceux qui refusent de faire comme tout le monde. À part cela c'est une brave femme. Elle n'est pas méchante, elle est comme tout le monde, elle est seulement normale, ce qui est parfois bien pire que la méchanceté (*Traces* : 268).

La mise en scène d'une foule hostile qui rejette sa haine envers l'individu résistant aux règles conformistes ne se retrouve pas uniquement dans *Les traces de la meute*, roman qui porte l'image de la masse opaque d'une foule en délire meurtrier dans son titre. Dans les *Traces*, la haine anarchique contre l'étranger intrus dans un monde clos, « un individu qui n'affiche aucune appartenance à une cellule sociale reconnue » (Godin, 1995 : 41), se déchaîne dans la chasse à l'homme et sa mise à mort par la communauté – Diéry Faye, celui qui porte les coups mortels à la victime, n'étant que l'instrument de la volonté de tous.

Dans *Le cavalier et son ombre*¹², l'image de la meute est d'abord liée à l'expérience humiliante de la pauvreté extrême dans un bidonville

¹² Toute référence à cette œuvre sera désignée par *Cavalier*.

de Dakar. Khadidja et Lat-Sukabé sont, après leurs études supérieures en Europe, des naufragés. Or, la jeune femme refuse de s'adapter aux règles de la jungle urbaine; elle s'exclut de la communauté qui exige la complicité avec des criminels, prostituées et ivrognes. Khadidja se replie sur elle-même et, afin de garder sa dignité, s'impose des rituels comme sa propreté méticuleuse perçue par ces voisins comme un signe de fierté et d'arrogance envers eux, la masse pauvre. Un jour, Khadidja découvre un cancrelat dans le repas acheté au petit restaurant du coin et ose se plaindre auprès du cuisinier; cet incident devient le prétexte pour la meute du quartier de lui hurler sa haine au visage :

En ces lieux maudits, beaucoup trop de frustrations guettent la moindre occasion d'exploser en cris de haine et Khadidja, avec ses allures hautaines, avait plus d'ennemis qu'elle ne le croyait. [...] Il y avait dans tout cela un mélange hallucinant de fête et de cruauté. [...] Tout cela commençait à devenir un véritable cauchemar (*Cavalier* : 42-43).

L'assaut de la foule contre « la prétentieuse » tourne en bagarre générale du quartier durant laquelle un homme sera poignardé. Effectivement, c'est seulement parce qu'elle s'est éclipsée au moment opportun que Khadidja échappe au meurtre. Cette expérience renforce son repli sur soi; elle réagit avec une apathie et un mutisme qui préfigurent ses problèmes psychologiques ultérieurs. La haine de la meute la pousse également à accepter le travail humiliant de conteuse sans public palpable, qui provoquera son déclin mental. Après ce moment crucial, elle ferait tout pour sortir de la misère. La succession des événements montre que la meute de la société ébranlée conduit Khadidja à la folie.

L'image de la meute revient d'une manière hallucinée dans le récit à peine voilé que fait Khadidja sur le génocide rwandais. Dans son royaume imaginaire Dapienga, les « ethnies » des Mwas et des Twis s'entretuent sauvagement. Au cours de leur voyage dans le temps, les personnages littéraires du cavalier et de la princesse Siraa deviennent les témoins des massacres de la foule génocidaire. Pourtant, le clivage ethnique n'est qu'une chimère, une invention du pouvoir pour ses buts politiques : selon la légende, le roi ingrat voulait, à l'époque, se débarrasser du cavalier qui avait tué le monstre terrible du lac pour sauver sa fille; il *inventa* alors l'ethnie des Twis qu'il présenta à son peuple comme les ennemis héréditaires. Ainsi

manipulé, le peuple chassa le cavalier « twi » du royaume. Depuis, le royaume est entré dans un cercle vicieux de guerres civiles et génocidaires. Cette image instantanée résume toute la cruauté de la guerre ethnique : le viol collectif et la mise à mort d'une grand-mère octogénaire par une meute délirante d'enfants-soldats.

La lucidité du fou

Dans un article sur les *Tambours de la mémoire*, le critique sénégalais Hamidou Dia parle de la « névrose obsessionnelle » du protagoniste Fadel et de son « conflit névrotique » (Dia, 1989 : 112) avec sa mémoire et son environnement. Le terme de « névrose » nous semble également juste pour parler de la situation des autres protagonistes dits « fous ». L'affectation névrotique témoigne ici d'un trouble psychologique dû aux conflits de l'individu avec les normes de la société, et un comportement « anormal » en résulte, qui est pourtant loin de l'inconscience. En fait, dans les romans de Diop, l'accent est mis sur le caractère ambivalent ou même contradictoire du phénomène de la « folie ». Les personnages romanesques en proie à un déséquilibre mental jouissent en même temps d'une lucidité extrême sur les fonctionnements et dysfonctionnements de la société et de ses vérités refoulées. Le parcours de l'individu « fou » – celui qui s'approprie la parole, pose des questions interdites et narre des contes indésirables – fait ressortir les clivages à l'intérieur du groupe et son dysfonctionnement évident qui révèlent une déraison systématique du corps social. En même temps, cette folie métaphorique s'oppose par sa parole à la violence du pouvoir envers une population soumise et abattue par le dénuement matériel et le mensonge. Le déclin moral des tenants du pouvoir va de pair avec un certain déclin mental collectif du peuple opprimé qui se transforme à l'occasion en meute éprise de folie collective.

La folie peut être un choix lucide, comme l'illustre la réplique de Fadel Sarr à son père qui vient de le menacer de le faire soigner de force à cause de sa « folie » : « C'est vrai, père, j'ai choisi de ne pas être raisonnable. Lorsque le tyran pointe ses baïonnettes sur les poitrines nues et ordonne à la mémoire de se taire, il faut être peu raisonnable, oui, fou si tu veux – puisque vous tenez tellement à ce mot vide des sens – pour oser se souvenir » (*Tambours* : 119).

Diéry Faye, dans les *Traces de la meute*, emploie l'acte de la narration comme une auto-thérapie, afin d'exorciser les démons de la culpabilité qui l'assaillent. Il devient conteur public, pris pour fou par son auditoire :

Ils le tenaient pour un fou, un halluciné inventant des situations et des personnages dans le seul but de donner chair à son idée fixe. Il s'interrompait souvent pour hurler : « Je suis innocent! » et les gens riaient, ne voyant dans ce qui était en réalité un terrible cri du cœur, qu'un effet de style, un moyen pour le conteur de tenir son auditoire en haleine (*Traces* : 152).

En même temps, Mansour Tall témoigne « d'avoir rarement vu un être humain maître de lui-même à ce point » (*Traces* : 162), et il définit clairement l'ambivalence de la position du « fou » comme « l'essentiel : la contiguïté manifeste chez Diéry Faye entre la démence totale et une extrême lucidité » (*Traces* : 179).

La « folie » des personnages principaux dans les romans de Diop équivaut, du reste, à une colère saine contre l'injustice des conditions de vie ainsi que contre la pensée corrompue dans la société représentée. L'écriture délirante, qui met en scène des narrateurs à la fois troublés et lucides, atteint la qualité d'un exorcisme du mal dont souffre la mémoire d'une communauté/nation sous un régime abusif : « Pour les peuples frappés de démence comme les nôtres, la démesure seule est pudique pour qui veut conter leur histoire. La colère dilatée jusqu'à la folie est d'autant plus dangereuse qu'elle est froidement scientifique » (Dia, 1989 : 123). La seule catégorie de la raison ne peut plus nous faire comprendre et interpréter le monde, il faut passer par une certaine folie, afin de réaliser « la recherche de la vérité contre tous les mensonges et les montages idéologiques au sujet de l'Afrique » (Sob, 2002 : 431). De même, ni l'histoire officielle ni les récits fondateurs traditionnels, qui tentent tous les deux d'imposer leur modèle de mémoire, ne peuvent résister à la déconstruction romanesque qui érige son réseau narratif dans une forme qui dépasse toutes les idées reçues. À l'intérieur de celle-ci, le discours fou fonctionne comme une contre-mémoire effective (Mudimbe-Boyi, 1999 : 145) et un appel à la conscience collective.

Susanne Gehrmann est « professeur junior » de littératures et cultures africaines à l'Université Humboldt de Berlin. Ses domaines de recherche et d'enseignement sont les *Gender Studies*, les croisements entre l'oralité et l'écriture, les littératures migratoires et autobiographiques ainsi que les discours coloniaux. Elle a publié

Kongo-Greuel. Zur literarischen Konfiguration eines kolonialkritischen Diskurses (1890-1910) (Olms, Hildesheim, 2003).

Références

DIA, Hamidou (1989). « Boubacar Boris DIOP : le mendiant du souvenir. Parcours subjectif des *Tambours de la mémoire* », *Éthiopiques*, n° 1 : 112-123.

DIOP, Boubacar Boris (1997). *Le cavalier et son ombre*, Paris, Stock.

– (1994). *Les traces de la meute*, Paris, L'Harmattan.

– (1990). *Les tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan (première édition : Paris, Nathan, 1987).

DIOP, Papa Samba (1996). *Archéologie littéraire du roman sénégalais. Glossaire socio-linguistique du roman sénégalais 1920-1986 (géographie, histoire, langues)*, Francfort, IKO.

FOUCAULT, Michel (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard.

GEHRMANN, Susanne (2000). « Jeanne d'Arc in Afrika. Literarische Entwürfe mythischer Frauengestalten », dans Bettina VON JAGOW (éd.) : *Topographie der Erinnerung. Mythos im strukturellen Wandel*, Würzburg, Königshausen & Neumann : 95-108.

GIRARD, Jean (1969). *Genèse du pouvoir charismatique en Basse Casamance*, Dakar, IFAN.

GLINGA, Werner (1990). *Literatur in Senegal. Geschichte, Mythos und gesellschaftliches Ideal in der oralen und schriftlichen Literatur*, Berlin, Reimer.

GODIN, Jean Cléo (1995). « Le "Je" narrateur et la meute du pays », *Études françaises*, 31.1 : 39-50.

Mongo Beti (1981). « Préface », dans Boubacar Boris DIOP, *Le temps de Tamango suivi de Thiaroye, terre rouge*, Paris, L'Harmattan : 5-9.

MUDIMBE-BOYI, Elisabeth (1999). « The State, the Writer, and the Politics of Memory », dans *Studies in Twentieth Century Literature*, 23.1 : 143.161.

SOB, Jean (2002). « Fictions et savoir dans l'œuvre romanesque de Boubacar Boris Diop », dans Mukala KADIMA-NZUJI et Sélom Komlan GBANOU (éd.), *L'Afrique au miroir des littératures. Mélanges offerts à V. Y. Mudimbe*, Bruxelles/Paris, AML Éditions/L'Harmattan : 429-439.

SYLLA, Awany (2002). « Littératures en langues nationales : les écrivains africains y prennent goût », *MFI Hebdo*, 23 mai, <http://www.rfi.fr/fichiers/MFI/CultureSociete/587.asp>.