

Directeur de publication

Andrea Cali

Directeur adjoint

Jean-François Durand

Conseil scientifique

Jean-Claude Blachère (Université de Montpellier III), Andrea Cali (Università del Salento, Lecce, Italie), Yves Chemla (Académie de Créteil), Jacques Chevrier (Université de Paris-Sorbonne), Alessandro Costantini (Università Ca' Foscari, Venezia), Jean-François Durand (Université de Montpellier III), Roger Little (Trinity College, Dublin), Frédéric Mambenga (Université de Libreville, Gabon), Bernoussi Saltani (Université de Fès, Maroc)

Comité de rédaction

Andrea Cali (rédacteur en chef), Antonella Colletta, Jean-François Durand, Anna Maria Mangia, Jean-Luc Raharimanana

Rédaction

Alliance Française, 4 Via De Argenteris, 73100 Lecce (Italie). Tél.: +393356723336; fax: +390832314943; e-mail: calibox@tin.it

Couverture

Elvira Gerardi

Abonnements et vente

Abonnement annuel: 28 € + frais de port. Vente au numéro: 15 € + frais de port. Pour tout renseignement, s'adresser à la rédaction

- 7 Liana NISSIM, *Boubacar Boris Diop ou «des mille et une fables de la vie et de la mort»*
- 23 Boubacar Boris DIOP – Liana NISSIM, *«Aller au cœur du réel». Entretien*
- 51 Silvia RIVA, *L'Afrique au-delà du miroir: droits et devoirs de l'imaginaire*
- 89 Daniela MAURI, *Les figures féminines dans les romans de Boubacar Boris Diop*
- 127 Veronika THIEL, *L'autoréflexion dans Le Temps de Tamango entre relativisme et urgence d'engagement*
- 149 Cristina BRANCAGLION, *Variations diatopiques dans Les traces de la meute*
- 181 Francesca PARABOSCHI, *Quand les narrateurs ne racontent pas. Mécanismes d'écriture de l'oralité dans Les traces de la meute*
- 203 Maria Benedetta COLLINI, *Quand le Mythe s'installe au cœur du Réel: Le Cavalier et son ombre*
- 233 Virginie BRINKER, *«Mots-machettes», «mots-béquilles», «quenouilles de mots»: comment écrire le génocide des Tutsi au Rwanda? La spécificité de Murambi, le livre des ossements*
- 265 Papa Samba DIOP, *Doomi golo de Bubakar Bóris Jóob. De la traduction littéraire à la traduction française de l'auteur lui-même*
- 297 Ali CHIBANI, *De l'émergence du thanatophore au retour du fondateur dans L'Afrique au-delà du miroir et Les petits de la guenon*
- 323 Marco MODENESI, *La Nuit de l'Imoko. Quand les chimères s'effondrent*
- 341 Bio-bibliographie sommaire des collaborateurs
- 345 Les numéros d'«Interculturel Francophonies»

L'AFRIQUE AU-DELÀ DU MIROIR:
DROITS ET DEVOIRS DE L'IMAGINAIRE

L'Afrique au-delà du miroir: *correspondances*

Dans la partie de *L'Afrique au-delà du miroir* consacrée à la littérature africaine (*Littérature africaine: les mots contre les choses*), Boubacar Boris Diop réfléchit sur la responsabilité des hommes de plume de l'Afrique vis-à-vis de chaque Pays dont le continent se compose et des gens qui y vivent, et il constate qu'

à force de se focaliser sur la réception du texte, on en est venu à faire bon marché du simple plaisir d'écrire. [...] Prompt à s'effacer humblement derrière son public, l'écrivain africain a du mal à s'enfermer dans son «je». Voilà peut-être pourquoi notre champ littéraire se réduit presque toujours aux seuls textes de fiction. Il est dépourvu de ces «pourtours» que sont, pour les littératures plus anciennes, les correspondances entre écrivains, les journaux intimes, les mémoires et les essais ou confessions¹.

Voilà un aveu rare, qu'on peut accueillir comme un signe, parmi bien d'autres, de l'honnêteté intellectuelle et du sens de la réalité de Boubacar Boris Diop.

Même si *L'Afrique au-delà du miroir* ne rentre pas dans l'«enceinte» de l'écriture du «je» au sens strict du mot, ce texte, paru en 2007 à Paris, peut être considéré comme proche de l'échange épistolaire – ce genre littéraire aux contours flous, où l'écrivain raconte ses soucis et ses espoirs, et qui permet, parfois, d'éclairer quelques aspects de sa pensée intime et de son esthétique.

Autrement dit, s'il ne s'agit pas à proprement parler d'une «correspondance», nous avons ici quand même affaire à un recueil de correspondances plurielles: si deux essais résultent de conférences prononcées devant des auditoires universitaires, ou commandés par des institutions culturelles, dans les autres cas il s'agit d'une prise

da parole écrite (je rappelle que la plupart des textes réunis dans *L'Afrique au-delà du miroir* ont été rédigés à la demande de la «Neue Zürcher Zeitung») qui s'adresse, par une «obligation morale»², à des interlocuteurs de toutes provenances, tant concrets qu'idéaux.

Diop écrit, donc, à un ami sénégalais (Diadié, dans *Lettre à un ami sur le naufrage du Djoola*); aux lecteurs potentiels d'une préface qui n'a pu voir le jour avec le livre qui l'accompagnait (*Yolande Mukagasana: parler avec les tueurs...*); aux confrères journalistes de la presse libre africaine, ainsi qu'aux grandes agences de presse internationales (*Génocide et devoir d'imaginaire*); aux disciples potentiels des maîtres à penser et à écrire sénégalais (respectivement dans *Le Sénégal entre Cheikh Anta Diop et Senghor*, et dans *Mongo Beti et nous*); aux potentats de la «Françafrique» (*Kigali-Paris: le monstre à deux têtes*); aux victimes des mesures de répression de l'immigration clandestine à Ceuta et Melilla en automne 2005 (*Les nouveaux damnés de la terre*); aux témoins de la globalisation (en Europe, dans *Carona, village planétaire*, et en Afrique, dans *Identité négro-africaine et globalisation*). Enfin, de manière presque autobiographique, il s'adresse au «voyageur immobile», autrement dit, à ses lecteurs et à lui-même qui, au lieu d'écrire et de se taire (*Écris et ... tais-toi*), à l'instar du narrateur du roman *Le Cavalier et son ombre*, une fois revenu au pays natal après avoir visité des villes invisibles, rêve de raconter aux autres ses mensonges, de «faire de leurs yeux éblouis le miroir de ce que l'on n'a même pas entrevu»³ (dans *Les villes invisibles et le voyageur immobile*).

Miroir: le mot est lancé. C'est en suivant les métamorphoses de cet objet allégorique contenu dans le titre du livre que nous irons interroger tous ces échanges intellectuels issus du dialogue entre le correspondant et ses lecteurs, entre le conférencier et ses auditeurs, c'est-à-dire tous ces espaces d'expression libre offerts dans la marge des textes littéraires reconnus.

Miroirs

Quatre sont les parties dont *L'Afrique au-delà du miroir* se compose, trois sont les sens que le miroir semble prendre dans le livre.

1. Un miroir de connaissance

Dans la première, *Rwanda, contre l'habitude du malheur*⁴, l'auteur reprend une idée qu'il a avancée plusieurs fois dans ses articles et au cours de ses entretiens publics: «Le Rwanda a été, pour moi, un miroir. Ça m'a permis de savoir ce que les autres pensent de moi»⁵.

Le miroir remplit, donc, dans ce volet inaugural de l'ouvrage, sa fonction première: c'est-à-dire celle de renvoyer plus de lumière qu'il ne l'absorbe. L'expérience vécue sur les lieux de mémoire du «dernier génocide du XX^e siècle»⁶, la résidence d'écriture de deux mois au Rwanda en juillet et août 1998 (dont *Murambi, le livre des ossements*, paru en 2000, est l'heureux résultat), lui a ouvert les yeux sur plusieurs choses, tout en remplissant une double fonction: de connaissance de l'objet, et de conscience de soi.

Au fait, quel est l'objet «Afrique», dont le Rwanda du génocide semble parfois être la paranomase dans l'image déformée que les médias occidentaux nous renvoient? Et encore, quelle image le romancier Boubacar Boris Diop avait-il de ce qui s'était passé dans ces cent jours qui ont fait au moins un demi-million de victimes – et l'estimation incertaine demeure une trace de la «volonté de minimiser l'ampleur»⁷ du drame – avant de se rendre sur les lieux?

L'imaginaire, come l'affirme le titre du premier chapitre de ce volet, est un *devoir* (*Génocide et devoir d'imaginaire*). Mais il est, tout aussi, un *droit* – car «l'Afrique est informée sur ses propres problèmes politiques par les pays du Nord»⁸, et le silence de la presse privée africaine en 1994, ainsi que des intellectuels et artistes noirs, a été «assourdissant»⁹.

Commençons par le devoir.

C'est justement en réaction à tout cela que Nocky Djedanoum¹⁰ a réussi dans une entreprise qui est sans précédent dans l'histoire de la littérature: «plusieurs écrivains se sont rendus *ensemble* sur les lieux d'une tragédie pour en rapporter *chacun* un récit de fiction»¹¹. Il faut souligner, entre parenthèses, que la nécessité d'un échange plus constant entre les écrivains des lieux les plus divers du continent et de la diaspora est souhaitée tout au long du recueil; ce serait, peut-être, une manière de combattre cet «émiettement du continent

africain [...] maintes fois dénoncé par Cheikh Anta Diop et Kwame Nkrumah»¹². D'ailleurs, comme le rappellera Boubacar Boris Diop dans un entretien à propos de son dernier roman, *Les petits de la guenon* (2009) – qui est la transposition en langue française de son premier texte fictionnel écrit en wolof (*Doomi golo*)¹³ –, «Cheikh Anta Diop nous a appris à nous regarder sans honte dans le miroir»¹⁴. Nous reviendrons plus tard sur la leçon du grand savant sénégalais.

L'expérience concrète du Rwanda, la visite des sites où le génocide a eu lieu (Gisozi, Nyarubuye, Rebero, Nyanza, Bisesero, Ntarama, Nyamata, Murambi) a tout changé. C'est en quelque sorte comme si, pour Boubacar Boris Diop, il y avait, tant d'un point de vue existentiel que de la création, un avant et un après été 1998:

Avant d'aller au Rwanda, je ne me sentais tenu à aucun respect pour les faits. [...] Je me délectais d'une solitude si justement exprimée par le poète Birago Diop selon qui «quand la mémoire va ramasser du bois mort, elle rapporte le fagot qui lui plaît»¹⁵. Il faut s'arrêter un instant pour imaginer la perplexité de celui qui, au cœur de la forêt, s'emploie à «ramasser du bois mort». Il va d'un buisson à un autre, revient souvent sur ses pas, délibère sans cesse – et avec anxiété – sur la direction à prendre et ne semble jamais savoir ni ce qu'il fait ni pourquoi il le fait. Il a juste envie de passer enfin aux aveux: il ne connaît pas le chemin, il ne peut le montrer à personne, il ne sait pas où il va, il ne peut y aller d'un pas résolu.

Ce désir d'écrire non avec des idées, mais avec des souvenirs, voire avec les échos des paroles intérieures, lointaines et obscures, peut faire penser à l'arrogance. D'être allé au Rwanda m'a fait comprendre que je devais surtout y voir du désespoir et le sentiment, quasi informulable, de ma propre impuissance¹⁶.

Grâce à la «tension, née du choc entre le réel et l'imaginaire»¹⁷, les écrivains en résidence retrouvent «le goût des sentiments authentiques. Au contact des vraies douleurs – continue-t-il –, nous avons pris, contre la force meurtrière des préjugés, la mesure de nos responsabilités d'intellectuels»¹⁸. Tout cela le conduit à faire «le pari de la simplicité», du «dépouillement et [d']une certaine pudeur»¹⁹.

Le fait d'avoir choisi la parole orale wolof, couchée sur du papier par un des plus grands interprètes du patrimoine gnomique

sénégalais (Birago Diop) pour expliquer ce passage, nous renseigne non seulement sur les choix socio-linguistiques de l'auteur (le pari d'écrire un roman dans une des langues africaines les plus codifiées), mais aussi sur le recours, de plus en plus marqué dans ses derniers écrits, à une sagesse, mais aussi à une spiritualité ancestrales (lui, qui a été toujours considéré comme l'emblème de l'intellectuel marxiste et athée): Ngiraan Faye, le héros de *Doomi Golo* et de *Les petits de la guenon*, en est, en fait, le détenteur, mais aussi le légataire, selon la vision traditionnelle des choses, qui veut qu'aux aînés revienne le «devoir de transmission»²⁰ de la mémoire et de l'Histoire.

La conscience du choc de l'imaginaire conduit, donc, Boubacar Boris Diop à un examen de sa production antérieure à la résidence d'écriture au Rwanda. Cas rarissime dans les milieux littéraires, il est le premier à exprimer une critique impitoyable de certains passages qu'il a rédigés, à son avis, avec trop de légèreté, parce qu'une chose est écrire un roman sur le génocide «de loin, dans le confort des habitudes quotidiennes», et une autre, est écrire «celui-là dans l'odeur de la mort»²¹. Dans le premier cas, on risque, pour «faire vrai», de s'éloigner de la vraie douleur et de se plaindre de «dérisoires tourments esthétiques»²².

Sur la base de ces considérations, Diop arrive même à renier certains passages de son roman de 1997 *Le Cavalier et son ombre*. À cet égard, il observe que

le seul moment du récit où l'héroïne, Khadidja, représente réellement l'auteur est celui où, parlant du génocide, elle avoue son désarroi et ressent secrètement sa propre colère comme une douloureuse comédie. Les drames relatés dans ce livre le sont, par simple ignorance de l'écrivain, à partir des camps de Mugunga et Uvira. Or, dans ces camps et dans quelques autres se trouvaient d'innocents réfugiés, mais aussi la quasi-totalité des organisateurs et des exécutants du génocide. [...] Je ne fais pas ce rappel par goût de l'autoflagellation. Il me semble juste utile de montrer avec quelle aisance le chaos dans la société peut se traduire par un désordre identique dans les esprits les plus suspicieux. Bien plus vulnérables qu'ils ne veulent l'admettre, les créateurs en arrivent, à l'instar de Khadidja, à percevoir comme un bloc informe les victimes et leurs bourreaux, à ne plus faire aucune différence entre les causes et les conséquences des événements. [...] Cette tendance à

confondre dans une lamentation universelle des drames politiques dont le seul point commun est d'advenir en Afrique, ouvre une voie royale vers les pires clichés²³.

Parmi les clichés les plus redoutables, il y a la dite «théorie du double génocide»²⁴, contre laquelle Boubacar Boris Diop s'insurge avec véhémence à plusieurs reprises dans *L'Afrique au-delà du miroir*²⁵, et qui va normalement de pair avec la phrase selon laquelle l'Holocauste du peuple juif serait le seul génocide «vrai» de l'Histoire du XX^e siècle. En réalité, «cette formule de déni et la théorie du double génocide sont les deux faces d'une même médaille. Toutes deux mettent en exergue une prétendue spécificité culturelle africaine»²⁶.

Contre ces négationnismes qui font de leurs tenants en quelque sorte des complices des génocidaires, la littérature détient, malgré tout, un grand pouvoir et une tâche irremplaçable:

Dans leurs [des génocidaires] entendement personne n'est mort, car ceux pour qui on fait tant de bruit n'ont jamais eu le droit d'exister. En ce sens, la fiction est un excellent moyen de contrer le projet génocidaire. Elle redonne une âme aux victimes [...], elle leur restitue au moins leur humanité en un rituel de deuil qui fait du roman une stèle funéraire²⁷.

Le romancier a donc le devoir de «ramener à la vie»²⁸ les innocents; ou encore, d'opérer «la résurrection des vivants»²⁹. Pour illustrer cette «prétention démiurgique qui peut virer à l'obsession»³⁰, Boubacar Boris Diop nous raconte une anecdote qui s'est produite pendant son premier séjour au Rwanda:

Je me souviens qu'au Rwanda, lorsque nous allions en visite sur les lieux où sont aujourd'hui encore exposés les ossements des victimes, j'éprouvais chaque fois le besoin de chercher toutes les traces de vie autour de nous, comme on entrebâille une fenêtre pour laisser passer un peu d'air frais dans un endroit hermétiquement clos. Un de ces épisodes est brièvement rapporté dans *Murambi, le livre des ossements*. Je n'ai pu m'expliquer une telle attitude que plus tard. En effet, un jouet près du crâne fracassé d'un enfant peut en dire bien plus sur un génocide que les plus savantes démonstrations. Ici il s'agit de donner à voir des visages

et non de rapporter des faits ou de dérouler de froides statistiques³¹.

La diégèse du roman est donc tissée de traces et de «souvenirs d'événements qu'on n'a peut-être pas vécus» mais qui ont également «le poids du réel»³². Tout cela nous renvoie, une fois de plus, à la grande question de l'«efficacité de la fiction dans la lutte contre l'oubli»³³.

Passons maintenant à la connaissance de l'objet «Europe».

Un premier «flash» nous est offert par l'examen des mécanismes qui sont derrière les réseaux de publication et de distribution des livres. Voilà un sujet assez délicat, qui implique un processus de filtrage des informations qui ne concerne pas exclusivement l'Afrique.

Certes, dans le chapitre consacré à Mongo Beti, Boubacar Boris Diop rappelle que le grand écrivain du Cameroun, qui a combattu le régime avec toutes ses forces créatives, une fois rentré dans son pays après tant d'années d'exil, ouvre, à peine installé, ce que l'auteur camerounais appelle lui-même, dans un entretien avec Alain-Patrice Nganang, «la première vraie librairie du Cameroun depuis l'indépendance»³⁴, car la censure des «Pères de la nation» a trop souvent suffoqué la libre expression des auteurs et la libre circulation des œuvres.

Mais encore plus souvent les auteurs de l'Afrique ont dû se taire, et dans certains cas ils ont même perdu la vie, à cause de la censure émanant, de manière sournoise, des métropoles d'antan et de leurs alliés occidentaux: comme le rappelle Boubacar Boris Diop, même «le Nigérian Wole Soyinka, prix Nobel de littérature, n'a pas pu empêcher l'odieuse pendaison de l'écrivain Ken Saro-Wiwa et de ses huit compagnons»³⁵ qui dénonçaient les dégâts écologiques commis dans le delta du Niger par de grandes compagnies pétrolières.

Cette censure politique s'allie souvent à la censure culturelle (éditoriale) des maisons d'éditions métropolitaines. Dans le chapitre qui a pour titre *Yolande Mukagasana: parler avec les tueurs*³⁶, Boubacar Boris Diop peut finalement publier la préface au troisième livre de la rescapée rwandaise, *Les Blessures du silence* (Actes Sud, 2001)³⁷, et illustrer l'autre face de l'Europe.

Yolande Mukagasana est la femme qui s'est assise des centaines de fois dans la pénombre de la scène des théâtres du monde entier pour raconter, dans la pièce *Rwanda 94* créée par Jacques Delcuvelierie, ce que fut pour elle le mois d'avril 1994³⁸: «Elle [...] ne joue pas. Elle se contente de parler à un public pétrifié de la mort à petit feu de son époux Joseph Murekezi et de leurs trois enfants»³⁹.

Après avoir publié en 1997 *La mort ne veut pas de moi* et, en 1999, *N'aie pas peur de savoir. Rwanda: une rescapée tutsi raconte*⁴⁰, elle a dû subir l'humiliation de se voir refuser, par la maison d'édition française Actes Sud, la préface de Boubacar Boris Diop «en raison de la mise en cause de François Mitterrand»⁴¹.

Vraiment, «le génocide rwandais est sans doute le seul que l'on nie en le dédoublant»⁴². Mais, à vrai dire, ici il ne s'agit pas de négationnisme: «Ils ne nient rien. Ils se préoccupent de choses plus sérieuses, c'est tout. Ils auraient du reste été bien en peine de contester des crimes si clairement établis et si spectaculaires»⁴³. Si on ne peut pas parler véritablement, dans ce cas-là, de négationnisme, on est en droit de «tirer la sonnette d'alarme, car on voit bien l'inquiétant projet politique qui se profile derrière la négrophobie triomphante»⁴⁴. Cela nous amène à «projeter le regard au-delà du miroir, [pour] essayer de montrer quelles graves contre-vérités se dissimulent sous ces lieux communs»⁴⁵ monstrueux.

L'image du «monstre» revient tout au long de la production romanesque de l'écrivain sénégalais. Il suffit de lire un passage de *Murambi, le livre des ossements*, pour se rendre compte de l'importance de cette métaphore et de la nécessité de nommer l'inommable:

[...] un génocide n'est pas une histoire comme les autres, avec un début et une fin, entre lesquels se déroulent des événements plus ou moins ordinaires. Sans avoir jamais écrit une seule ligne de toute sa vie, Siméon Habineza était à sa manière un vrai romancier, c'est-à-dire, en définitive, un raconteur d'éternité.

Cornelius [...] ne reniait pas son élan vers la parole, dicté par le désespoir, l'impuissance devant l'ampleur du mal et sans doute aussi la mauvaise conscience. Il n'entendait pas se résigner par son silence à la victoire définitive des assassins. [...] Il dirait inlassablement l'horreur.

Avec des mots-machettes, des mots-gourdins, des mots hérissés de clous, des mots nus [...]. Cela, il pouvait le faire, car il voyait aussi dans le génocide des Tutsi du Rwanda une grande leçon de simplicité. Tout chroniqueur pouvait au moins y apprendre – chose essentielle à son art – à appeler les monstres par leur nom⁴⁶.

Kigali-Paris: le monstre à deux têtes prolonge donc le projet, entamé dans le commentaire aux *Blessures du silence*, de «détourner les pièges d'une histoire truquée par les conquérants»⁴⁷. Cette correspondance montre surtout combien l'enjeu de la langue a été essentiel dans le déroulement des événements du génocide.

Boubacar Boris Diop commence par évoquer quelques épisodes de négationnismes «involontaires» (les pires, à son avis) – dont les protagonistes sont choisis parmi des gens cultivés et/ou engagés dans la lutte pour le bien-être du continent africain (un professeur belge qui se plaint, entre autres, qu'un écrivain congolais s'exprime désormais uniquement en anglais, ou bien le patron d'une ONG suisse d'aide au développement qui, «après avoir raconté avec fierté ses voyages en Afrique»⁴⁸, s'insurge en disant que «les Tutsi du Rwanda [...] utilisent le génocide pour justifier leur propre cruauté»⁴⁹).

Ces expériences n'ont absolument rien d'original – observe Boubacar Boris Diop. L'Africain qui s'intéresse au génocide rwandais voit constamment les autres lui tendre un miroir sous prétexte de l'inviter à faire face à ses démons. À Yvonne Mutimura-Galinier, réfugiée en 1994 à l'hôtel des Mille-Collines et dont toute la famille vient d'être assassinée, un officiel français déclare avec mépris: «L'hôtel va être pris, tout le monde va être tué, c'est votre barbarie, c'est votre histoire, assumez votre guerre»⁵⁰.

Si Diop dénonce la «prudence»⁵¹ des États-Unis et de Madeleine Albright vis-à-vis d'une intervention urgente au Rwanda pour mettre fin aux tueries (car l'opinion publique américaine était encore sous le choc des images d'un an plus tôt (octobre 1993), montrant «des cadavres mutilés des dix-neuf marines [...] traînés à travers les rues de Mogadiscio par une foule de Somaliens en colère»⁵²), l'écrivain sénégalais s'attarde sur la France de Mitterrand, qui fait cas de figure dans cette affaire. En effet, «c'est moins le Rwanda, un pays

minuscule et sans ressources stratégiques, que la place de la France sur le continent»⁵³ et la «Francophonie» qui étaient en jeu. «Un État-client – la France était entrée "dans le 'pré carré' [rwandais] en juillet 1973, à la faveur d'un coup d'état de Juvénal Habyarimana"⁵⁴ – est attaqué par une guerrilla anglophone [l'Ouganda], la seule chose importante est d'envoyer aux autres francophones le bon message de fermeté»⁵⁵.

La défense et illustration de la langue de Molière (et de tous les intérêts économiques qu'elle entraîne avec elle), iraient-elles jusqu'au point de justifier un tel massacre? Avec, cette fois, un sarcasme compréhensible, Boubacar Boris Diop rappelle que l'annonce de l'envoi de troupes au Rwanda de la part de Nelson Mandela [...] pour arrêter les tueries, avait

semé littéralement la panique parmi les stratèges parisiens: il était hors de question d'accepter l'intrusion de l'ennemi anglo-saxon dans la basse-cour francophone. En très peu de temps [...] le Conseil de sécurité a autorisé Turquoise à intervenir sous le chapitre 7. Elle peut ainsi ouvrir le feu en cas de nécessité, ce qui n'était pas permis à la vraie force de l'Onu, la Minuar, commandée par le général canadien Roméo Dallaire! Ce dernier, hors de lui, menace d'abattre les avions français s'ils viennent «livrer leurs maudites armes au gouvernement». Au gouvernement génocidaire, bien entendu⁵⁶.

La colère du général Dallaire semble être un bon argument tant contre les négationnismes, que contre les afropessimismes.

Toute la problématique de *L'Afrique au-delà du miroir* (ainsi que des œuvres de fiction de Diop) se résume, au fond, dans une question contenue dans un dicton apparemment simple: «Les chiens aboient, mais la caravane passe. Comment dire le mal africain sans faire le jeu de l'afropessimisme?»⁵⁷.

Il s'agit d'un rappel à la dignité. L'afropessimisme populaire (et «intellectuel», on l'a vu) et *black is beautiful* sont exactement la même chose⁵⁸: «qu'on loue ou qu'on blâme l'Afrique, ce sera toujours par rapport aux autres et sans jamais tenir compte des situations particulières»⁵⁹.

De ce point de vue, le problème de l'information (libre, complète,

sérieuse, dégagée des clichés et des partis pris) devient fondamental:

que savons-nous de ce qui se passe réellement dans chacun de nos différents États et même dans les pays voisins? L'Afrique, qui se pense légitimement comme un bloc, en raison d'un passé douloureux, est aussi d'une certaine façon le continent des lieux les plus lointains. Et la distance est surtout mentale. [...] C'est plus un état de fait – difficulté de communication, triple Mur de Berlin des langues coloniales etc. – qu'un choix délibéré, mais cela pèse terriblement sur notre destin et sur notre géographie mentale⁶⁰.

De la même manière, la mémoire (autre fil rouge qui parcourt entièrement l'œuvre de Diop)⁶¹ doit être incessamment ravivée:

Or, s'il est vrai que le mot «Rwanda» a encore une certaine résonance, la trace des Cent Jours dans les esprits n'est peut-être pas aussi profonde qu'il le faudrait. C'est pourquoi il est si important de continuer à en parler. Le simple fait de raconter un génocide – même de la manière la plus neutre – est une reconnaissance de la dignité humaine des victimes et participe d'une logique de prévention⁶².

Il ne s'agit pas d'une affirmation sans conséquences. Boubacar Boris Diop est en train d'écrire, en ce moment, un second roman sur le Rwanda, car il ne faut surtout pas que les victimes du génocide rwandais meurent deux fois: «privés de vie hier, et aujourd'hui d'un petit coin de tombeau dans nos mémoires»⁶³.

La mémoire est une lumière qu'aucun miroir ne pourra absorber, tant qu'il y aura l'Histoire et la Littérature pour témoigner et pour ne pas «laisser dans l'ombre aucun pan de vérité»⁶⁴.

II. Remettre le miroir à l'endroit⁶⁵

En choisissant comme légataire des «Carnets» rédigés par grand-père Nguirane Faye le jeune Badou, un des personnages parmi les plus importants de *Doomi Golo/Les petits de la guenon*, Boubacar Boris Diop semble vouloir affirmer qu'un «changement de regard et de point de vue [est] nécessaire et salutaire afin qu'[un jeune], qui vit lui-même comme un esclave dans le pays où il est exilé, évite de

tomber dans le miroir des alouettes de la haine de soi»⁶⁶.

Il est donc nécessaire de revisiter l'image de l'Afrique sous tous ses aspects: son histoire, ses mécanismes politiques, ses legs intellectuels et «sa littérature à deux vitesses»⁶⁷ (l'une sur le continent, l'autre hors du continent). Et encore, il faut considérer la langue que les jeunes parlent et la langue qui leur parle; enfin, «il faut reprendre la chaîne de transmission interrompue»⁶⁸.

Le deuxième et le troisième volets de *L'Afrique au-delà du miroir* peuvent être donc lus comme un ensemble de considérations faites dans le but de traverser le miroir pour remettre les choses à leur juste place et rétablir un ordre.

Par la reprise d'un titre emprunté à Ousmane Sembène, *Ô Pays, mon beau peuple!*⁶⁹, Boubacar Boris Diop introduit la question des aînés (*Le Sénégal entre Cheikh Anta Diop et Senghor*)⁷⁰ pour enchaîner, dans les deux chapitres successifs, sur les destin des petits-fils (*Les nouveaux damnés de la terre*, où il paraphrase le titre de l'essai de Franz Fanon paru chez Maspéro en 1961, qui traite, entre autres, de l'aliénation culturelle et de la violence) et des responsabilités de la nouvelle classe politique face à la gestion de la chose publique et de ses crises (*Lettre à un ami sur le naufrage du Djoola*).

Effectivement, cette partie est totalement axée sur un pays, le Sénégal, qui non seulement est bien connu par Boubacar Boris Diop, mais qui devient un cas de figure des rapports ambivalents que les états indépendants ont entretenus avec l'ancienne métropole et des modèles alternatifs à cette logique de mainmise masquée. L'auteur analyse donc, sans complaisance, mais avec un rare équilibre, deux figures antinomiques, Léopold Sédar Senghor et Cheikh Anta Diop, qui sont l'incarnation non seulement des deux grands intellectuels africains, mais surtout de deux destins différents possibles pour la nation (et pour le continent). Le prétexte pour cette réflexion a été offert par le fait qu'en 2006, date à laquelle Boubacar Boris Diop a rédigé cette correspondance, on fêtait tant le centenaire de la naissance de Senghor (on se rappellera, peut-être, des cérémonies de la dite «année Senghor» à la Foire du Livre de Paris et pendant la Semaine de la Francophonie), que la célébration du vingtième

anniversaire de la mort de Cheikh Anta Diop.

Dans la confrontation entre ces deux hommes, «l'un mouride et wolof; l'autre catholique et sérère»⁷¹, c'est, bien sûr, Cheikh Anta Diop qui l'emporte.

L'interrogation de Boubacar Boris Diop concerne plus «les héritages respectifs de Diop et de Senghor dans la mémoire collective sénégalaise»⁷² que les griefs portés au premier président sénégalais, «intelligent et digne de respect»⁷³.

La première constatation concerne donc le refoulement de l'histoire de la part de la société sénégalaise: «on a parfois l'impression que les Sénégalais, si fiers de la poétique douceur de leur premier président, préfèrent ne pas trop s'attarder sur ces zones d'ombre de leur histoire»⁷⁴. Boubacar Boris Diop multiplie les exemples de ces trous de mémoire: l'exclusion et la répression des partis politiques dissidents et de leurs partisans – parmi lesquels Cheikh Anta Diop, fondateur du Rassemblement national démocratique (RND), qui a été détenu à la prison de Diourbel; la crise de décembre 1962 et les arrestations qui ont suivi; le prétendu suicide d'un étudiant maoïste la nuit du 13 mai 1971 dans la prison de Gorée...

La deuxième constatation met en lumière l'écart entre l'intellectuel et son peuple. Voilà une anecdote, assez cocasse si seulement cela n'avait pas eu des conséquences néfastes sur l'évolution culturelle du Pays:

Pendant tout le temps où il a été au pouvoir, les cadres de son parti et les autorités administratives des localités les plus reculées du pays croyaient devoir disserter longuement – et à vrai dire de manière confuse et pathétique – sur le parallélisme asymétrique ou sur l'itinéraire spirituel du père Pierre Teilhard de Chardin. Seulement, le père Teilhard de Chardin, tout le monde au Sénégal s'en foutait royalement. Personne ne savait qui était ni pourquoi il fallait en parler tout le temps. Mais on en parlait quand même tout le temps, du père Teilhard de Chardin. Peut-on imaginer situation plus... surréaliste, pour un pays africain nouvellement indépendant?⁷⁵

Pour conclure brièvement sur Senghor – mais l'analyse de Boubacar Boris Diop est beaucoup plus articulée et, il faut le répéter,

très équilibrée –, il convient de reproduire un long passage de *L'Afrique au-delà du miroir*, où son auteur, assez lucidement, établit un lien entre l'idéalisme senghorien et la globalisation d'aujourd'hui, qui va de pair avec la question, si débattue aujourd'hui, de l'identité. C'est un aspect d'extrême importance pour comprendre les pratiques discursives qui informent la vision du monde d'aujourd'hui et le chemin entrepris par Boubacar Boris Diop pour les déjouer, et sur lequel on s'arrêtera plus longuement dans la dernière partie de cette lecture de ses correspondances.

Laissons donc la parole à l'auteur:

le principal mérite de Senghor est peut-être d'avoir osé assumer une conception du monde franchement idéaliste à une époque où un intellectuel du Tiers-monde ne pouvait se faire entendre qu'en hurlant quelques idées reçues à propos de la dictature du prolétariat. Les contradicteurs de Senghor annonçaient que ça allait en quelque sorte saigner à l'échelle planétaire. Lui prônait, plus raisonnablement, le brassage entre tous les peuples de la terre. On est parfois tenté de penser que l'Histoire a arbitré en sa faveur. L'idée de métissage – culturel et biologique – parle en effet de plus en plus fort à chaque être humain. Et par ses aspects les plus attrayants, notre monde globalisé ressemble beaucoup à celui que Senghor appelait de ses vœux. Mais à y regarder de près, le «rendez-vous du donner et du recevoir», n'est pas pour demain: l'identité du plus fort est plus que jamais la meilleure, elle est censée s'imposer à l'humanité entière, et les valeurs de vie des nations faibles sont piétinées sans pitié. Elles sont même accusées d'être à l'origine de leur retard économique. Pour l'Africain, le ticket d'entrée du «banquet de l'universel» – autre expression chère à Senghor – est sans aucun doute trop élevé: il lui est d'abord demandé de se dépouiller de sa langue et de sa spiritualité, c'est-à-dire de son âme⁷⁶.

C'est justement par la langue que la véritable «négritude de l'esprit» est affirmée par Cheikh Anta Diop. Comme le rappelle Boubacar Boris Diop, «de lui on peut dire en paraphrasant un mot récent de Césaire: "Nègre il était, Nègre il est resté jusqu'à la fin"»⁷⁷.

Le combat de Cheikh Anta Diop – que Boubacar Boris Diop affirme être un seul, «mené sur plusieurs fronts»⁷⁸ – concerne la défense du patrimoine culturel africain, qui passe avant tout par

la langue (son projet d'adolescent de créer un alphabet destiné à une transcription unifiée, sur le long terme, de toutes les langues africaines est exemplaire de ses idées et de son amour pour la recherche scientifique)⁷⁹.

À la différence du président sénégalais, Cheikh Anta Diop était un «homme du terroir»⁸⁰ qui désirait mettre en synergie deux mondes qu'il ne voulait pas séparés. Les intellectuels et le peuple devaient, à son avis, parler, dans tous les sens, la même langue.

Si sa thèse de doctorat d'État, soutenue en France, n'a pas été accueillie avec les honneurs qu'elle méritait (elle sera publiée en 1954 à Présence Africaine sous le titre *Nations nègres et culture*), l'Unesco lui rendra justice au Caire en 1974, tout en organisant un grand colloque sur le «Peuplement de l'Égypte ancienne et déchiffrement de l'écriture méroïtique». Avec le savant congolais Théophile Obenga, Diop met les «collègues occidentaux au pied du mur»⁸¹.

Mais au-delà des reconnaissances tardives, pour Boubacar Boris Diop le grand égyptologue reste surtout un modèle de probité morale et intellectuelle:

parmi les grands penseurs et hommes politiques de son temps, Diop a été le seul à avoir accordé une place centrale à la question linguistique. Il assignait aux langues nationales un rôle stratégique dans l'unification et la libération des peuples africains et voyait dans leur abandon par les élites un signe patent d'aliénation⁸².

Ainsi, la publication d'un roman écrit en premier lieu en wolof et traduit seulement après coup en français nous apprend, si besoin en était, qu'à travers cette démarche Boubacar Boris Diop affirme un acte essentiellement politique, une tentative de libération de l'imaginaire par des voies nouvelles⁸³ et par l'attestation d'un panafricanisme «critique». Il va sans dire que cela aboutit également à une opération interculturelle et esthétique d'importance capitale.

C'est justement par l'argument du panafricanisme et d'un certain «afrocentrisme»⁸⁴ (comme le rappelle Boubacar Boris Diop, le grand égyptologue n'aimait pas beaucoup cette définition) que Boubacar Boris Diop parvient à «remettre le miroir à l'endroit»⁸⁵, ce qui ne

veut «pas dire inciter les Noirs à se voir plus beaux que les autres»⁸⁶.

Le fait de retrouver son image véritable est fondamental aujourd'hui, et la faveur avec laquelle cette idée de Cheikh Anta Diop est accueillie parmi la diaspora noire nous dit beaucoup sur les espoirs et les souhaits d'une génération de jeunes (immigrés, banlieusards, enfants de «deuxième génération»...) aux prises avec leur définition identitaire:

Face à la montée des idées négrophobes et révisionnistes, il est logique que la pensée de Diop polarise, sur tous les continents où est présente la diaspora noire, une sorte de néo-radicalisme nègre parfois très véhément. Selon des courants extrêmement divers et offensifs, ce serait le meilleur antidote à un certain humanisme, perçu comme une nouvelle ruse de l'eurocentrisme.

Ce mouvement intellectuel est non seulement une part nécessaire de l'héritage de Cheikh Anta Diop, mais il témoigne aussi de la vigueur et de l'actualité de sa pensée. Cette dernière mérite que l'on revendique pour elle une sorte d'expansion universelle. C'était de toute évidence le souhait de Diop⁸⁷.

Toujours avec une prise de position politique qui se reflète sur son attitude de résistance culturelle, Boubacar Boris Diop critique aprêtement la loi de Nicolas Sarkozy, votée en mai 2006 et connue sous le nom d'«immigration et intégration». Il critique également le principe d'immigration «choisie», qui facilite l'accueil des étudiants et des intellectuels étrangers les plus diplômés (avec la carte «Compétences et talents»), en durcissant les conditions d'entrée de tous les autres.

Globalisation ou pas, personne ne semble savoir où va une humanité devenue folle. Et, qu'il l'avoue ou non, chaque peuple est juste en train de rentrer en hâte à la maison, car le temps est à l'orage.

Alors, on va se mettre à l'abri en attendant une éclaircie, d'ailleurs bien peu probable. La substance de l'actualité politique quotidienne, ce sont en effet des affrontements identitaires de plus en plus meurtriers. [...] La crainte bien compréhensible d'un enfermement racial obtus ne devrait pas avoir pour conséquence une sorte de «senghorisation» tardive de la philosophie de Cheikh Anta Diop. Ce serait terriblement ironique.

Pour les offensés et humiliés d'Afrique noire, la résistance culturelle est plus impérative que jamais et les perspectives ouvertes par Diop sont l'un des meilleurs gages d'efficacité de leur lutte. Le débat qu'il a initié sur notre passé a beaucoup à voir avec l'idée que nous nous faisons de nous-mêmes dans le présent⁸⁸.

L'homme qui ne tombe jamais, ni dans ses chroniques, ni dans ses œuvres de fiction, dans une attitude manichéiste, se sent ici en devoir de dénoncer bien haut les noms de quelques personnages redoutables de la France coloniale ou de la «Françafrique» (à savoir de la France néo-coloniale, dont il écrit des pages éclairantes dans l'essai *Stephen Smith, passeur du racisme ordinaire* paru dans *Négrophobie*)⁸⁹. Si, dans les romans, on ne peut pas oublier, entre autres, les personnages du conseiller militaire français François Navarro, homme fort débarqué à Dakar en 1966 (évoqué dans *Le temps de Tamango* – 1981 – dédié à Mamadou Dia)⁹⁰, ou encore le commissaire Jacques-Joseph Niakoly (responsable de la mort du héros Fadel, dans *Les Tambours de la mémoire*), les références aux responsables des racismes nouveaux sont tout à fait ponctuelles dans *L'Afrique au-delà du miroir*.

Dans l'indignation de son auteur, il faut lire, une fois encore, l'invitation véhémement à reprendre dans ses mains le fil de la mémoire et à remettre les événements de l'Histoire dans la perspective correcte. Bref, à remettre le miroir à l'endroit. Comme Boubacar Boris Diop le rappelle également dans *Le temps de Tamango*, «le chercheur [doit] reconnaître que si l'histoire est une science, elle n'en doit pas moins assumer les désirs et les angoisses des hommes»⁹¹:

Il est logique que le mot «mémoire», n'ait pas le même sens pour tout le monde dans un pays naguère si expansionniste. C'est à cause de ce passé-là qu'à Aubervilliers ou à Montreuil on peut être Français *en droit* tout en se demandant sans cesse si on a la bonne couleur de peau. Pourtant les Blacks à la «[mauvaise] odeur» du journaliste Marc-Olivier Fogiel et les «sous-hommes», du député socialiste Georges Frêche n'ont d'autre patrie que la France. Aucune disposition de la loi Sarkozy ne les concerne, mais le mot «étranger» qui y figure leur parle bien plus qu'à nombre de leurs compatriotes. Ce sont eux qui ont été choqués, sans parfois avoir jamais mis les pieds aux Antilles, à Alger ou à Abidjan,

par la loi sur les «aspects positifs de la colonisation» et par les ouvrages scandaleusement négationnistes sur la Traite négrière. Ce sont eux qui dressent l'oreille quand ils entendent le mot «Françafrique»⁹².

Une des préoccupations parmi les plus pressantes concerne donc, aux yeux de Diop, l'avenir des générations nouvelles. Dans ses textes de fiction les enfants sont toujours chargés de la quête du salut de la société: il suffit de penser au symbole de l'enfant pas encore né, dans *Le Cavalier et son ombre* et *Thiaroye, terre rouge*⁹³; à l'«enfant à la flûte», dans *Murambi, le livre des ossements*⁹⁴; à la dédicace qui ouvre la première partie de *Les petits de la guenon*: «Malheur au peuple qui ne sait plus écouter ses petites filles»⁹⁵. La petite Kaveena, fillette de six ans violée et découpée en morceaux, peut être vue comme l'allégorie du risque du démembrement de toute une génération, dans le roman éponyme paru en 2006.

Cette préoccupation, qui s'associe à l'espoir de renouveau et de changement, est partagée dans les écrits non fictionnels. Dans *L'Afrique au-delà du miroir*, Diop souligne le risque de ne pas écouter ces «nouveaux damnés de la terre» qui sont en quête, par manque d'identité, d'une idée quelconque à laquelle s'ancrer:

Prétendre obliger des centaines de millions de jeunes gens à végéter dans des pays que l'on continue par ailleurs à pressurer, c'est travailler à rendre le monde encore moins sûr qu'à l'heure actuelle. La fuite en avant et l'égoïsme de l'Europe risquent à terme de faire naître de nouvelles formes de violence qui, d'une façon ou d'une autre, ne l'épargneront pas. Sait-on qu'en mai 2006, les chômeurs sénégalais de Rufisque ou Thiaroye se lancent à l'assaut des îles Canaries en disant qu'ils vont au Jihad? Pour le moment, cela signifie surtout, de manière pathétique, qu'ils sont assurés d'aller au-devant de leur mort. Mais ces mots-là n'entrent jamais par hasard dans le langage d'une génération⁹⁶.

Un épisode douloureux de l'histoire récente du Sénégal, la tragédie qui eut lieu le 26 septembre 2002 et qui a fait plus de morts que le naufrage du Titanic, est enfin l'occasion pour évoquer, par un clin d'œil, un «flash-black»⁹⁷(avec un «l») entre Boubacar Boris Diop et son correspondant, l'ami Diadié, «du jour où, à Mopti, le Maître dit ceci: "Si le Roi devient un assassin, on peut le lui reprocher ainsi

qu'à ses partisans. Mais si un assassin devient le Roi, le peuple qui l'a laissé usurper le trône ne doit s'en prendre qu'à lui-même s'il lui arrive un malheur". A-t-on jamais parlé plus clairement, Diadié, sans en avoir l'air, du naufrage des navires et de celui des nations?»⁹⁸.

Pour éviter la répétition des naufrages de l'Histoire (dont le cas du Joola – c'est le nom du navire disparu aux larges des côtes gambiennes – est emblématique), il faut donc se mettre à l'écoute des jeunes, mais aussi commencer à leur raconter des rêves.

III. Rêver et raconter aux autres, «faire de leurs yeux éblouis le miroir de ce que l'on n'a même pas entrevu»⁹⁹

La littérature est parfois en mesure de parler à l'Histoire. Elle réussit à le faire quand elle utilise «les mots contre les choses». Voilà le titre du troisième grand volet de *L'Afrique au-delà du miroir*, qui n'est pas sans rappeler un vieux texte critique de Bernard Mouralis, paru en 1975, qui reste toujours d'actualité¹⁰⁰.

Les auteurs africains se mesurent, en premier lieu, contre une langue qui n'est pas celle qu'ils parlent en famille. Intégrés au champ «francophone» pour «faire nombre»¹⁰¹, ils se trouvent dans une situation paradoxale, dont Boubacar Boris Diop retrace lucidement les contours par ces mots:

La francophonie est une façon un peu comique de bomber le torse face à l'éternel rival anglo-saxon. En maintenant dans son giron les écrivains francophones de tous les continents, la France veut surtout montrer le rayonnement international et la vitalité de sa langue. Elle a au moins ainsi l'illusion de «tenir son rang», parmi les grandes nations du monde. Mais cette apparente ouverture souffre d'un paradoxe: tout en poussant au combat les auteurs québécois, libanais, suisses ou ivoiriens, l'institution littéraire française ne peut se résoudre à les traiter comme les égaux de ceux de l'Hexagone. Par un étrange glissement sémantique, on est arrivé à la situation où un écrivain français se sentirait discrédité d'être appelé francophone... Comprenez qui pourra! Québécois, Wallons et Suisses romands peuvent se réclamer d'une culture française qui les renvoie à un passé parfois assez récent. Il n'en est pas de même pour les Africains¹⁰².

Parmi les raisons qui autoriseraient les auteurs africains à prendre les distances de Paris, la principale concerne la langue.

Dans le chapitre qui a pour titre révélateur *Écris et... tais-toi*, Diop reprend une fois de plus la question des idiomes africains, considérés, cette fois, du point de vue du créateur. Ce dernier a, en effet, «un double public. Sa volonté de se faire entendre de l'opresseur [le mot n'est pas innocent] est au moins aussi forte que celle d'améliorer le sort de ses compatriotes»¹⁰³.

Dans le domaine anglophone, que Boubacar Boris Diop prend en considération, la situation est plus détendue. Par exemple, il rappelle qu'«au Nigeria, les pièces de Wole Soyinka cohabitent sans difficulté avec des œuvres en yoruba ou en haoussa»¹⁰⁴. L'«indirect rule» britannique s'est peut-être révélée moins destructrice pour les élites africaines; surtout, «la langue anglaise a conquis la planète. Ne devrait-on pas dire plutôt qu'elle a été colonisée par les autres cultures?»¹⁰⁵.

À l'inverse, en ce qui concerne la littérature francophone,

le déphasage absolu entre l'univers de l'écriture et celui de la parole est sans doute unique au monde. [...] On peut se demander si nous ne travaillons pas avec une langue morte, qui n'existe plus nulle part tant elle est peu marquée par l'évolution du lexique et de la syntaxe, en particulier en milieu urbain. Il suffit de se promener dans les rues colorées, joyeuses et hurlantes de Yaoundé ou de Kinshasa pour saisir d'emblée le contraste entre la vie réelle et nos œuvres de fiction supposées en rendre compte. Elles parlent d'un univers qui ne nous ressemble pas. Pour gérer cet écart, Massa Makan Diabaté a préconisé de «faire des bâtards à la langue française». De son côté, Ahmadou Kourouma, rejetant des normes grammaticales par trop pesantes, a inventé un français riche du rythme et des intonations de son parler malinké. Sa démarche, bien accueillie par la critique, n'en reste pas moins ambiguë. Cheikh Hamidou Kane a clairement exprimé son hostilité à une telle approche¹⁰⁶.

Dans ce commentaire, qui pourrait ouvrir maintes pistes d'approfondissement, il faut souligner l'implicite souci de réalisme qui informe l'écriture de Boubacar Boris Diop, et le désir d'être en

prise directe avec son public. Un public qui lit les différentes langues africaines, et qui n'est pas numériquement négligeable: «Il est loin d'être prouvé qu'un roman en pulaar ou en swahili n'a pas de public. Les chiffres disponibles prouvent exactement le contraire. Mais même à supposer qu'il en soit ainsi, chacun sait que toute littérature s'enfante dans la douleur et sur la longue durée»¹⁰⁷.

La littérature africaine écrite est effectivement assez jeune (seulement dans dix ans on pourra célébrer le premier centenaire de la parution de ce que l'on considère normalement comme le premier roman écrit en langue française par un Africain)¹⁰⁸ et la trajectoire de sa «désalienation»¹⁰⁹ ne sera pas «de tout repos»¹¹⁰.

Le choix d'écrire en wolof s'insère exactement dans cette mouvance; comme l'explique l'auteur:

En écrivant en wolof, j'ai surtout le sentiment de prendre ma place dans une histoire littéraire en train de se faire. Lorsque je compare mes romans antérieurs à *Doomi golo* je me rends aujourd'hui compte que les mots de l'autre m'aidaient à dire autant qu'ils me condamnaient à me taire ou à bégayer bien pauvrement¹¹¹.

Et encore,

Écrire en wolof est une façon de se mettre à l'abri des mauvais coups et des crachats, un moyen de sentir sous ses pieds un sol ferme et rassurant. Dans un sens, le sentiment de vivre dans un monde dangereux ramène chacun de nous à lui-même. Chercher à conforter le statut littéraire des langues africaines, ce n'est pas mener une bataille d'arrière-garde, mais au contraire se tourner vers l'avenir. On ne le dit peut-être pas assez: la déconnection des sphères linguistique et culturelle met en péril des nations entières. Bien trop souvent l'ex-colonisé rêve de devenir l'autre¹¹².

On comprend dès lors parfaitement l'admiration de Boubacar Boris Diop pour un écrivain tel que Mongo Beti, qui «reste un des rares, avec le Kenyan Ngugi Wa Thiongo, à avoir pleinement réalisé sa double vocation de romancier et de penseur politique»¹¹³ – et on pourrait certainement dire la même chose de Boubacar Boris Diop.

Dans *Mongo Beti et nous*, l'auteur de *L'Afrique au-delà du miroir*

souligne l'impact de l'exemple de l'écrivain camerounais sur sa génération (je rappelle que Diop fait partie de ces écrivains qui, au moment des indépendances, fréquentaient encore le collège). La ferveur de certains aînés, tel que Mongo Beti, qui entendait «aider, par sa notoriété, à l'émergence d'une société civile camerounaise qui ferait contrepoids à une dictature [celle de Paul Biya] devenue totalement ruineuse et presque délirante»¹¹⁴ n'était pas encore pleinement comprise. Il était, comme tant d'autres, un de ces «êtres flottants, imprécis, à l'image des héros tourmentés de Sassine et de Mudimbé»¹¹⁵.

Mais rien que quelques années plus tard tout a été clair, et il a pensé suivre l'exemple de son devancier, qui «ne s'est jamais lassé de dire sa haine de l'arbitraire et de fustiger la mainmise de la France sur le continent, comme le prouvent sa *Lettre ouverte aux Camerounais* et, en 1993, *La France contre l'Afrique, retour au Cameroun*»¹¹⁶.

L'hommage à Mongo Beti est aussi l'occasion pour avoir accès aux coulisses d'un monde littéraire (et politique, mais cela ne fait pas surprise) moins idyllique qu'il n'y paraît: quand Mongo Beti est mort (en 2001) «chacun de nous a lu les réponses brèves et rageuses d'Odile Tobner-Biyidi aux hypocrites messages de condoléances de Paul Biya et de Ferdinand Oyono»¹¹⁷.

Il faut avouer que le public européen non spécialiste (et parfois, même le public des spécialistes) ignore, le plus souvent, les derrières des rapports entre écrivains africains et se limite, superficiellement ou hypocritement, à juger de l'esthétique des œuvres, comme si esthétique et politique n'avaient pas un rapport très étroit. À ce propos, par exemple, Boubacar Boris Diop rappelle que Mongo Beti a été «le seul à avoir osé dire publiquement le fond de sa pensée sur Camara Laye ou Ahmadou Kourouma. Et sa revue "Peuples noirs, peuples africains", fondée en 1978, ne fut pas tendre non plus pour quelques auteurs médiocres mais portés aux nues par de cyniques faiseurs de rois»¹¹⁸.

Bref, si on peut constituer un panthéon des intellectuels dont Boubacar Boris Diop est plus proche, il faut sûrement inclure Mongo Beti:

Beti est avec Sembène Ousmane, Cheikh Anta Diop, Ayi Kwei Armah

et quelques autres, de ceux qui invitent à ne pas écrire couchés¹¹⁹.

Comme le rappelle Boubacar Boris Diop, sans l'explicitier, Mongo Beti «a réussi à faire d'un simple pseudonyme un cri de ralliement»¹²⁰. Ce pseudonyme signifie, en effet, en ewondo «enfant du pays». Voilà que deux motifs privilégiés par Boubacar Boris Diop (celui de l'utilisation de la langue autochtone, ainsi que l'intérêt pour la descendance) sont contenus dans le patronyme que l'écrivain camerounais s'était choisi. Ce n'est donc pas un hasard si Diop choisit, à son tour, Mongo Beti comme modèle.

*Échanger, pour changer notre monde*¹²¹ est le titre du dernier volet de *L'Afrique au-delà du miroir*. Cette partie prolonge, en réalité, les considérations que nous venons d'illustrer concernant la littérature, ses fonctions et ses interprètes – ce qui démontre que *L'Afrique au-delà du miroir*, ainsi que toute la production fictionnelle de Boubacar Boris Diop, fait état d'une cohésion et d'une cohérence impressionnantes.

Ce qui est en question dans les trois courts essais qui composent ce dernier temps, est la nécessité de souligner les enjeux stratégiques de la culture.

Il faut tenir le flambeau de la culture toujours haut, parce qu'elle est la seule arme, dans une situation dans laquelle les disparités entre Nord et Sud du monde sont de plus en plus grandes, contre l'ignorance et les atrocités que ces mêmes déséquilibres peuvent engendrer:

Il est difficile de concevoir de nos jours une autre voie de sortie de l'intolérance que la culture. Elle s'est imposée, en quelque sorte par défaut, comme l'unique réponse au langage des armes. La culture est surtout d'essence démocratique dans la mesure où le fait qu'une nation soit riche ou pauvre peut ne pas y être un facteur décisif. Elle est peut-être le dernier lieu de l'activité humaine où il soit encore permis d'envisager des relations fondées sur l'équité et le respect mutuel¹²².

Cependant, cela n'est pas facile, car faire valoir à «Monsieur Tout-le-monde»¹²³, l'homme de la rue de l'Europe, «que les arts et les lettres sont un vecteur de tolérance ne servirait à rien»¹²⁴. Grâce à

la globalisation, on vit, en effet, dans l'illusion de l'accomplissement de ce «Banquet de l'Universel» dont rêvait Senghor, et dans le mirage de l'ouverture de tout à tous.

Carona, un petit village de la Suisse italienne, devient donc le lieu allégorique de cette illusion: on peut entrer dans un bar, envoyer des emails aux quatre coins du monde, bavarder avec un monsieur qui parle de choses qui pourraient bien arriver au Sénégal, tandis que la radio passe une chanson de Jousou Ndour. «De là à penser que Carona est un "village planétaire" il n'y a qu'un pas»¹²⁵; ces scènes répondent en effet au monde «chatoyant de nos rêves, un monde à la fois divers et solidaire, où les identités arrivent à se côtoyer sans frayeur»¹²⁶.

Malheureusement, les «nouveaux damnés de la terre», les «négrophobies» conscientes et inconscientes, les négationnismes ou les indifférences nous disent que tout cela n'est qu'une chimère. Une fois de plus il est question d'image et d'imaginaire. Notamment, Boubacar Boris Diop stigmatise la façon dont l'Europe conçoit les échanges culturels. L'argument est très subtil et conduit à s'interroger sur la grande question de l'égalité (vu que la liberté et la fraternité, comme on vient de le démontrer, sont, du moins pour le moment, deux ambitions inaccomplies):

La culture n'est pas abstraite et les relations qui cherchent à se fonder sur elle ne sauraient l'être non plus. La manière dont l'Europe conçoit les échanges culturels a, semble-t-il, quelque chose à voir avec la croyance en la fin de l'Histoire. Voyant les autres à son image, elle part du principe que les identités se confondent avec des nations homogènes, plus ou moins heureuses mais définitivement constituées. Chaque peuple est dès lors supposé pouvoir dire à un autre: nous voici tous les deux au bout de la nuit, chacun de nous est sa mémoire, j'ai beaucoup souffert pour en arriver là et toi aussi sans doute, nous pouvons désormais nous parler en toute amitié. Le seul problème, c'est que l'égalité ainsi postulée n'est visible nulle part¹²⁷.

Parallèlement, les pays du Sud du monde, qui ont bien du mal à «se relever du XX^e siècle européen»¹²⁸, semblent confirmer cette opinion par leur hantise de se rapprocher, coûte que coûte (parfois le

prix en est la vie), du style de vie des pays du Nord:

la principale raison de tous ces embarras est peut-être aussi la plus simple: les interlocuteurs de l'Occident n'ont pas le sentiment d'avoir quelque chose à découvrir chez lui. Il est partout. Avec ses langues, ses biens de consommation et même parfois ses rituels, il est seul à ouvrir les portes de la réussite personnelle.

Les favelas de Rio de Janeiro, les bidonvilles de Yaoundé ou de Calcutta sont hérissés de milliers d'antennes paraboliques tournées vers le ciel¹²⁹.

Voilà une image «à dormir debout»¹³⁰, ainsi que les histoires que «la géographie nous raconte»¹³¹. Force est de se demander, alors, si vraiment «tout changement passe par l'échange», puisque l'Histoire (deux guerres mondiales, Hiroshima, les génocides, les purifications ethniques...) nous ont appris que «toute culture qui tourne le dos aux autres est une menace pour l'humanité entière»¹³².

C'est justement à ce niveau que la littérature et les écrivains peuvent dire leur mot.

Les livres sont, en effet, le seul moyen pour faire traverser des frontières à des «voyageurs immobiles» – autrement dit, aux lecteurs du monde entier – en leur transmettant des émotions:

Un artiste aux yeux rêveurs finit toujours par arriver de loin dans une ville étrangère. Il ne lui a pas été facile de traverser la frontière mais il est là, avec son imaginaire et sa vision du monde à nuls autres pareils. Il parle à des inconnus. De son travail ou des joies et des souffrances de ses compatriotes. Il est un homme libre. Ses fables sont subtiles et parfois même un peu folles. Il est un passeur d'émotions. Il va leur faire traverser, à leur tour, une frontière. Juste dans leur tête, c'est vrai. Mais ce n'est pas mal non plus¹³³.

Les écrivains, à la différence des politiciens, peuvent «œuvrer pour la postérité, qui est si éloignée de leurs propres échéances électorales»¹³⁴. Ce qui compte est, au bout du compte, dire le «mutuel [car] la terreur ne s'épanouit que dans le silence»¹³⁵.

Voilà pourquoi, pour un écrivain africain, ainsi que pour un cinéaste¹³⁶ ou bien pour un musicien¹³⁷, il est essentiel de ne pas «perdre tout contact avec les sources d'inspiration de ses débuts»¹³⁸,

et de continuer à maintenir «la maîtrise de l'image qu'il veut renvoyer au monde»¹³⁹. L'enjeu de tout cela est, entre autres, la sauvegarde de l'identité négro-africaine (*Identité négro-africaine et globalisation*)¹⁴⁰.

Mais la logique de la rentabilité rend les choses de plus en plus difficiles.

Boubacar Boris Diop porte l'exemple de l'industrie du livre, qu'il connaît de près, et qui est en train de traverser une crise profonde. Comme on l'a déjà signalé plus haut, les «librairies dignes de ce nom»¹⁴¹ en Afrique sont très rares. Ce qui est pire, les maisons d'éditions les plus prestigieuses, Les Nouvelles Éditions africaines du Sénégal et les Nouvelles Éditions ivoiriennes, «ont été rachetées par Havas et Hachette»¹⁴². Le public occidental, face à un texte africain, est plus intéressé à «découvrir un univers social»¹⁴³ qu'un auteur; les intellectuels francophones parlent peu entre eux («il serait vain de chercher des points communs entre Patrick Chamoiseau, Gloria Naylor et Tanella Boni») et parfois ignorent les grandes voix du continent qui écrivent en d'autres langues («Pepetela, Chenjerai Hove ou Ayi Kwei Armah») ¹⁴⁵. Les temps des revues telles que «Présence Africaine», qui réunissait des noms importants provenant de tout le monde noir, sont révolus.

De cette manière, le genre avec lequel l'Afrique avait fait ses débuts (la poésie) est de moins en moins publié; les romans l'emportent, et ils sont souvent confectionnés en privilégiant le lecteur européen – c'est, du moins, ce qu'Amadou Kourouma a candidement affirmé en 1998, par ces mots reproduits par Diop:

Ahmadou Kourouma n'hésitait pas à dire en 1998, à propos de son livre *En attendant le vote des bêtes sauvages*: «J'ai privilégié le lecteur européen: à plusieurs reprises, j'explique la logique de la magie, qui ne correspond pas à ce qu'est la logique européenne». Une telle option a conduit un grand nombre d'auteurs africains à s'établir à Londres, New York ou Paris¹⁴⁶.

Autrement dit, on doit écrire à travers son propre imaginaire, même si cela peut rendre la compréhension de prime abord opaque. C'est aux lecteurs de s'efforcer de comprendre, en allant vers la

culture de son interlocuteur.

En tout cas, «qu'il s'agisse du cinéma, de la littérature ou de la musique, une bonne réponse à la mondialisation est de retourner ses armes contre elle en constituant un marché africain»¹⁴⁷.

Questions, réponses

*Les villes invisibles et le voyageur immobile*¹⁴⁸ est la dernière correspondance de *L'Afrique au-delà du miroir*. Il s'agit de la partie la plus intime du livre, la plus brève, mais celle qui nous dévoile peut-être le plus sur l'idée d'écriture de Boubacar Boris Diop.

Ces quatre pages et demie sont, en quelque sorte, un récit à part entière.

Elles s'articulent en deux temps. Le temps des voyages et le temps du retour, comme s'il s'agissait de l'alternance de systoles et diastoles. Au milieu, une résonance: l'auteur Boubacar Boris Diop, et son alter ego, Ndiack.

Le premier évoque les sentiments de solitude, d'isolement et d'opacité du monde, éprouvés maintes fois dans des situations d'éloignement de sa terre natale.

À cet égard, il décrit son séjour de jeune maoïste dans la Corée du Nord, vers la fin des années 1970, avec la tâche de réviser, avec un professeur de philosophie français de la direction du PC, les traductions françaises des œuvres du «Maréchal Inégalé» Kim Il-Sung. Cependant, cette «sensation d'être piégé dans un univers opaque et fermé n'est pas l'apanage des sociétés totalitaires»¹⁴⁹, il l'a «de nouveau sincèrement éprouvée dans un endroit aussi agréable et prospère que le canton d'Argovie, en Suisse alémanique»¹⁵⁰. C'est justement dans ce lieu qu'il s'était installé pour composer son roman *Le Cavalier et son ombre* – et on semblerait être autorisé à se demander si les atmosphères de claustration qui parsèment parfois le roman y sont pour quelque chose.

Mais, une fois de retour au Sénégal, qu'en est-il de l'écrivain? Il se transforme en «menteur».

La question de la «menterie» liée à la fonction du narrateur est un

des grands sujets du patrimoine oral, partout en Afrique: elle sert à distinguer les mots de tous les jours de la parole proférée (qui a une essence ontologique), à la qualifier dans son statut hiérarchique, à l'intégrer dans un rapport de pouvoir, à affirmer implicitement (ou par contraste) des valeurs culturelles. C'est peut-être la dimension la plus difficile à saisir, pour un lecteur non africain.

Ce qui est nouveau, chez Boubacar Boris Diop – et l'on n'en sera pas étonné après avoir parcouru *L'Afrique au-delà du miroir* –, est qu'il n'offre pas toujours les clefs d'accès à une compréhension transparente, ni dans ses romans, ni dans ses essais.

Par exemple, nous avons suivi jusqu'ici une argumentation riche en détails, mais somme toute linéaire. Pourtant, cette référence à l'alter ego Ndiack, que l'auteur glisse entre les dernières lignes de son texte, pose problème.

S'agit-il d'un autre clin d'œil au public de son terroir? Sommes-nous en présence d'un énième «flash black»?

Lisons le passage, d'ailleurs extrêmement beau:

Faute d'avoir su vivre ces villes lointaines, il reste à les rêver une fois revenu au pays. Rêver: raconter aux autres. Faire de leurs yeux éblouis le miroir de ce que l'on n'a même pas entrevu. Dès la sortie de l'aéroport de Dakar, la sueur vous colle à la peau, un vent chaud vous fouette le visage, mais le récit n'attend que l'occasion de dérouler ses mensonges. J'imagine mes proches prêts à vibrer à de folles aventures dans des contrées exotiques. Je n'hésiterai pas à en rajouter. On est romancier ou on ne l'est pas. Et puis, c'est tellement mesquin de ne pas mentir à des amis si désireux d'être étonnés...

Ce n'est hélas pas si simple. Dans ce roman-là, le narrateur n'est pas celui que l'on croit. C'est plutôt à moi d'écouter les autres. Les Sénégalais pensent que leur pays est le plus beau du monde et je sens très vite qu'on me plaint d'en être resté si longtemps éloigné. Avec tous les événements grandioses que j'ai ratés, il doit y avoir plein de trous dans ma tête et Ndiack, l'alter ego, ou un autre, essaie de les combler.¹⁵¹

Ndiack est un nom assez commun au Sénégal.

Toutefois, si l'on ouvre un dictionnaire wolof-français, on peut lire:

NDIACK Résonner. *Lu jiin, Njaag a, te yaay Njaag* (litt.: toute chose qui résonne, c'est dû à Ndiack, or c'est toi Ndiack) si qqch. a pu se faire, c'est à toi qu'on le doit. Syn, *Bààk*¹⁵².

Boubacar Boris Diop est-il, peut-être, en train de suggérer que le narrateur est donc celui qui entre en résonance, se fait l'écho, ou l'ombre, ou le miroir des attentes de son public, tout en les rendant concrètes? Il l'a dit tout au long de son essai, mais ici, par deux mots, il l'affirme de manière peut-être plus simple et précise dans sa langue.

Un miroir, pour renvoyer une image, doit rester dans la séparation. De la même manière, pour raconter la vérité, le narrateur doit rester dans la différence tout en sachant de l'être. Voilà pourquoi le schéma de la question-réponse est si fondamental dans cette sorte de correspondance qu'est *L'Afrique au-delà du miroir*, ainsi que dans les grands romans que cet essai, au titre si révélateur, peut aider à comprendre.

Nous concluons donc cette lecture en sortant de la marge de ce «tête-à-tête assez étrange»¹⁵³ qu'est *L'Afrique au-delà du miroir*, pour plonger au beau milieu de la fiction. Dans le passage qui va suivre, tiré de *Les petits de la guenon*, c'est enfin un miroir qui prend la parole pour affirmer son droit et son devoir de restituer un imaginaire, encore et encore:

[...] il s'énerve et se met à pester contre ce miroir si prompt à ressusciter les défunts et les adolescents. Hola, miroir, de quoi je me mêle?

Entendant ses lamentations, le miroir ne peut cacher son agacement:

«Il n'est pas encore né, celui qui te contentera, Fils de la Terre! Tu peux t'arranger de tout sauf de la solitude de ton tombeau, tu ne crains rien au monde autant que la mort et voilà que tu te plains de ces reflets d'éternité que je t'offre! Pour toi j'ai déroulé le temps à l'envers et, gambadant sur les bords de ce fleuve majestueux, tu es redevenu l'enfant aimé et tu as poussé des cris joyeux sous la pluie. Que te faut-il donc, à la fin, pour être heureux? Prends garde à toi, ne me mets pas en colère! Si je me brise en mille morceaux, il n'y aura autour de toi ni ruines ni désolation, mais bien pire: le vide et le silence. Est-ce cela que tu veux?»

Alors il prend peur:

«Non, je ne le veux pas. Je veux rêver. Fais-moi visiter le lieu où le temps ne peut ni aller de l'avant ni revenir sur ses pas»¹⁵⁴.

1. B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007, p. 167.
2. *Ibid.*, p. 10.
3. *Ibid.*, p. 212.
4. *Ibid.*, pp. 15-85.
5. Y. BOUKA – C. THOMPSON, *Interview with Boubacar Boris Diop*, Kennedy Center for International Studies, Brigham Young University, <http://linguaramana.byu.edu/diop.html>
6. B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., p. 12.
7. *Ibid.*, p. 17, note 1.
8. *Ibid.*, p. 19.
9. *Ibid.*, p. 20.
10. Né en 1959 au Tchad, Nocky Djedanoum a été l'âme du projet *Écrire par devoir de mémoire* promu en 1998 par Fest' Africa (rencontres littéraires et artistiques avec les créateurs d'Afrique et de la diaspora noire), dont il est directeur artistique et co-fondateur, avec Maïmouna Coulibaly, en 1992. Il est également journaliste, romancier (*Yana*, 2000) et homme de théâtre (*Illusions*, représentations à N'Djamena (Tchad), 1984; *L'Aubade des coqs*, programmé en 1997 à Fest' Africa (Lille) par le Logone Chari Théâtre (Tchad), au «MASA off», et à N'Djamena et au sud du Tchad).
11. B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., p. 23; c'est l'Auteur qui souligne.
12. *Ibid.*, p. 19.
13. Il ne devrait pas surprendre que la couverture de l'édition wolof, parue en 2003 aux Éditions Papyrus (Sénégal) et dont le nom de l'Auteur est translittéré en Bubakar Bôris Joob, représente une figure humaine habillée en jeans, chemise et cravate, assise de dos devant un miroir. L'image qu'il lui renvoie est celle d'un... singe.
14. A. D. CISSOKHO, «*Les petits de la guenon*» de Boubacar Boris Diop. *Une lucide réflexion sur l'identité et la transmission entre générations*, 15 décembre 2009, <http://fr.allafrica.com/stories/200912150777.html>
15. Cette phrase a été choisie comme exergue à *L'Afrique au-delà du miroir* (cit., p. 7).
16. *Ibid.*, p. 27.
17. *Ibid.*, p. 25.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*, p. 28.
20. Cf., à ce propos, la lecture du roman faite par B. MONGO-MBOUSSA, «*Les petits de la guenon*» de Boubacar Boris Diop. *Boubacar Boris Diop, entre Cheick Hamidou Kane et Paulin J. Houtondji*, «Africultures», 16 décembre 2009, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9099>
21. B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., p. 27.
22. *Ibid.*, p. 27.
23. *Ibid.*, pp. 25-26.
24. La thèse du «double génocide» assimile les attaques menées par le Front patriotique rwandais (FPR) au début des années 1990 au Rwanda et par l'Armée patriotique rwandaise (le bras armé du FPR) de Paul Kagame en 1996 au Zaïre, à un génocide des Hutus mené par les Tutsis. Des personnalités politiques de premier plan (François Mitterrand, Dominique de Villepin), des journalistes (Pierre Pean) et des militaires français (le Colonel Jacques Hogard) ont défendu publiquement cette idée.
25. B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., pp. 62 et 73.
26. *Ibid.*, p. 73.
27. *Ibid.*, p. 30.
28. *Ibid.*, p. 29.
29. B. B. DIOP, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000, p. 229.
30. B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., p. 29.
31. *Ibid.*
32. C'est ce que l'écrivain affirme à propos du roman *Les Tambours de la mémoire* (1990). Cf. Y. BOUKA – C. THOMPSON, *Interview with Boubacar Boris Diop*, cit.
33. B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., p. 28.
34. *Ibid.*, p. 177.
35. *Ibid.*, p. 194. La compagnie en question est la Royal Dutch-Shell Group.
36. *Ibid.*, pp. 37-50.
37. Dans *Les Blessures du silence*, Yolande Mukagasana «est allée trouver dans leur prison des génocidaires dont la plupart ont décidé de plaider coupable. Le fait qu'elle soit elle-même une rescapée change du tout au tout sa relation avec eux. Le langage qu'elle leur tient – avec, pour une fois, des mots qu'ils comprennent directement – est très simple: "Vous devez admettre que vous êtes une partie du problème et que si vous ne dites pas pourquoi vous avez agi ainsi, personne ne comprendra jamais ce qui est arrivé". C'est sa façon de les rappeler à leurs devoirs vis-à-vis de l'humanité et de leur dire qu'ils en font encore partie en dépit de leurs crimes» (*Ibid.*, p. 45).
38. L'image de cette femme assise sur scène qui raconte son histoire à un public silencieux et anonyme campé dans le noir ne peut pas ne pas évoquer la situation d'énonciation de Khadidja dans *Le Cavalier et son ombre* (Paris, Stock, 1997; nouvelle éd.: Paris, Philippe Rey, 2009).
39. *Ibid.*, p. 37.
40. Par la suite Yolande Mukagasana a publié le recueil de contes *De bouche à oreille* (Paris, Menaibuc, 2003, 2 vol.)
41. B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., p. 37, note 1.
42. *Ibid.*, p. 40.
43. *Ibid.*, p. 39.
44. *Ibid.*, p. 12.
45. *Ibid.*
46. B. B. DIOP, *Murambi, le livre des ossements*, cit., pp. 226-227. Je signale,

- entre autres monstres du corpus romanesque de Diop, «le mythique Dum-Tiébi» dans *Les Traces de la meute* (Paris, L'Harmattan, «Encres noires», 1993, p. 80), et Nkin'tri, dans *Le Cavalier et son ombre*.
47. B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., p. 50.
 48. *Ibid.*, p. 51.
 49. *Ibid.*
 50. *Ibid.*, p. 53. La citation est tirée de J.-P. GOUTEUX, *La Nuit rwandaise. L'implication française dans le dernier génocide du siècle*, édition augmentée, Paris, Dagorno, 2004.
 51. *Ibid.*, p. 55.
 52. *Ibid.*
 53. *Ibid.*, pp. 67-68.
 54. *Ibid.*, p. 57.
 55. *Ibid.*, p. 68.
 56. *Ibid.*, p. 59.
 57. Conférence tenue par Boubacar Boris Diop le 1^{er} avril 2009 devant les doctorants de langue, littératures, cultures françaises et francophones et les étudiants du cours de Cultures des Pays de langue française (Université de Milan, pôle de «Mediazione linguistica e culturale»).
 58. B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., p. 77, note 1.
 59. *Ibid.*, p. 77.
 60. *Ibid.*, p. 78.
 61. À partir du premier roman, *Le temps de Tamango* suivi de la pièce *Thiaroye terre rouge* (Paris, L'Harmattan, «Encres noires», 1981), tous les ouvrages de fiction de Boubacar Boris Diop se ressource dans la mémoire. Comme on l'affirme dans *Les Tambours de la mémoire* (Paris, L'Harmattan, 1990, p. 83), «sans l'avenir le passé perd tout son sens et sans passé les horizons de l'avenir restent invisibles».
 62. B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., p. 77.
 63. *Ibid.*, p. 85.
 64. *Ibid.*, p. 81. Il est peut-être superflu de souligner que l'«ombre» est, elle aussi, un motif récurrent dans l'œuvre de Boubacar Boris Diop, tant au niveau structurel qu'au niveau du sens profond.
 65. *Ibid.*, p. 127.
 66. V. BRINKER, «Je ne suis quand même pas de ces vieillards qui parlent à tort et à travers». «Les petits de la guenon» de Boubacar Boris Diop, «La Plume francophone», 6 novembre 2009, <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-boubacar-boris-diop-les-petits-de-la-guenon-38883855.html>
 67. Conférence tenue par Boubacar Boris Diop le 1^{er} avril 2009 à l'Université de Milan, cit.
 68. *Ibid.*
 69. B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., p. 87.
 70. *Ibid.*, p. 89.
 71. *Ibid.*

72. *Ibid.*, p. 93.
73. *Ibid.*, p. 99.
74. *Ibid.*, p. 94.
75. *Ibid.*, p. 100.
76. *Ibid.*, pp. 101-102.
77. *Ibid.*, p. 108.
78. *Ibid.*, p. 109.
79. *Ibid.*
80. *Ibid.*, p. 115.
81. *Ibid.*, p. 113.
82. *Ibid.*, p. 126.
83. À vrai dire, il n'est heureusement pas le seul écrivain à avoir entrepris cette voie dans le domaine des auteurs s'exprimant en langue française. Il y a d'autres cas dans tous les lieux qui sont caractérisés par une forte cohésion identitaire, ou bien nationale. À niveau national, on peut porter l'exemple, pas du tout paradoxal comme il pourrait le sembler à première vue, du kinyarwanda (une langue qui connaît une longue tradition écrite – cf. le roman *Ntabajyana* paru en 1962 et tous les romans pour adolescents publiés aujourd'hui par la maison d'édition Bakame). Au niveau régional, il existe une littérature en tchiluba de plus en plus codifiée et étudiée (cf. les travaux récents de José Tshisungu wa Tshisungu au Glopro, Québec). Pius Ngandu Nkashama a été un des premiers intellectuels de la RDC à s'essayer sur cette voie dans les années 90. Cependant, la grande différence, au-delà du jugement esthétique sur les œuvres, réside dans le travail d'auto-translation qui a fait suite à la publication de *Doomi Golo*. Pour ce qui est d'un tour d'horizon sur ce sujet, je renvoie à l'ouvrage fondamental de X. GARNIER – A. RICARD (dir.), *L'effet roman. Arrivée du roman dans les langues d'Afrique*, «Itinéraires et contacts de cultures», vol. 38, 2006.
84. B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., p. 127.
85. *Ibid.*
86. *Ibid.*
87. *Ibid.*
88. *Ibid.*, p. 128.
89. B. B. DIOP, *Stephen Smith, passeur du racisme ordinaire*, dans B. B. DIOP – O. TOBNER – F. VERSCHAVE, *Négrophobie*, Paris, Arènes, 2005, pp. 61-101. Cet ouvrage collectif a vu le jour en réponse au livre *Négrologie*, paru pourtant chez l'une des maisons d'édition les plus vieilles et prestigieuses (Calmann-Lévy), et dont l'auteur – ce Smith dont Diop nous parle – est un journaliste réputé du «Monde» (avant il travaillait à «Libération»). Dans *Négrophobie*, les trois auteurs ont illustré, chacun à sa manière, les cas exemplaires de «ce journalisme si particulier des grands médias français lorsqu'il est question de l'Afrique "noire"» (p. 10).
90. B. B. DIOP, *Le temps de Tamango*, cit., p. 19. Dans *L'Afrique au-delà du miroir* (cit., p. 94) Boubacar Boris Diop rappelle la responsabilité de Senghor

dans l'arrestation de ce dernier.

91. B. B. DIOP, *Le temps de Tamango*, cit., p. 135.
92. B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., p. 142. C'est l'Auteur qui souligne.
93. Le nom de cet enfant est Tunde, et son rôle, dans *Le Cavalier et son ombre*, est de réconciliation de points de vue antinomiques; dans *Thiaroye terre rouge*, la pièce théâtrale qui s'inspire du film de Sembène Ousmane *Camp de Thiaroye* (Grand Prix du jury du Festival de Venise en 1988), le couple formé par Kadia et Naman a peur pour l'avenir de ce fils pas encore né «que les chacals déjà [...] tiennent entre leurs crocs» et qu'il faut «ramener à la lumière» (*Thiaroye terre rouge*, cit., p. 177).
94. Comme I. FAVRE l'a souligné dans l'article *Hanna Arendt, Boris Diop et le Rwanda*, («Présence Francophone», n. 66, 2006, p. 131), cet enfant est l'emblème des notions de réseaux, natalité, commencement, que l'on retrouve comme télos tant dans *Murambi, le livre des ossements* que dans les théories d'Anna Harendt.
95. B. B. DIOP, *Les petits de la guenon*, cit., p. 9. Comme le rappelle I. WANE (*Du français au wolof: la quête du récit chez Boubacar Boris Diop*, «Éthiopiennes. Revue négro-africaine de littérature et de philosophie» n. 73, 2^e semestre 2004, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article98>), dans *Doomi Golo* la «première partie dominée par la voix de Ngiraan est intitulée par l'auteur "Gone mat naa bàyyi cim réew" (Un enfant est utile dans un pays), une formule qui semble aller à contre-courant de celle connue de Kocq Barma ("Mag mat naa bàyyi cim réew" – un vieillard est utile dans un village). Kocq Barma Fall, qui a vécu au Kajoor, royaume wolof du Sénégal au XVII^e siècle, est l'auteur de plusieurs aphorismes qui se confondent aujourd'hui avec la sagesse populaire». Ce renversement de la sagesse populaire me semble particulièrement représentatif du projet de rénovation mis en œuvre par Boubacar Boris Diop.
96. B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., p. 147.
97. *Ibid.*, p. 159
98. *Ibid.*
99. Cf. *supra*, note 3.
100. B. MOURALIS, *Les contre-littératures*, Paris, P.U.F., 1975.
101. B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., p. 165.
102. *Ibid.*
103. *Ibid.*, p. 164.
104. *Ibid.*, p. 165.
105. *Ibid.*
106. *Ibid.*, p. 166.
107. *Ibid.*, p. 171.
108. Il s'agit de *Les Trois Volontés de Malik* du sénégalais Amadou Mapaté Diagne, paru en 1920. Il faut toutefois nuancer ces déclarations de *terminus a quo*, car elles relèvent, le plus souvent, d'une certaine vision «hexagonale»

du fait littéraire, qui néglige les productions non facilement codifiables (par exemple, les textes parus dans la presse du début du XX^e siècle, tantôt en langues locales, tantôt en langues coloniales, et qui mériteraient, comme j'ai déjà eu l'occasion de le souligner dans S. RIVA, *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 22 sq., 336, 389-391, un dépouillement qu'on n'est pas encore en mesure de faire, faute de moyens et, peut-être, de volonté).

109. B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., p. 171.

110. *Ibid.*

111. *Ibid.*

112. *Ibid.*, p. 169. C'est une affirmation assez délicate. Le choix du retour aux dialectes régionaux a été parfois défendu par ces mêmes arguments dans certains pays de l'Europe afin de justifier des repliements identitaires extrêmement dangereux, sinon «négrophobes». Ce qui démontre, si besoin en était, que la question linguistique entraîne un réseau de problématiques énormément complexes.

113. *Ibid.*, p. 176.

114. *Ibid.*

115. *Ibid.*

116. *Ibid.*, p. 178. Boubacar Boris Diop évoque également le témoignage de Mongo Beti en faveur de Xavier-François Verschave, pendant le procès à l'auteur de *Noir silence* (Paris, Les Arènes, 2000).

117. *Ibid.*

118. *Ibid.*, p. 175.

119. *Ibid.* p. 180. Ayi Kwei Armah, né en 1939, est un écrivain Ghanéen qui est souvent considéré comme un iconoclaste pour ses attaques contre Kourouma et Franz Fanon. Panafricaniste, il est en faveur de l'adoption du swahili comme langue continentale. Après une brillante carrière d'universitaire aux États-Unis et en Afrique (Tanzanie, Lesotho), il s'est installé au Sénégal. Essayiste et romancier, il est l'auteur, entre autres, de *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (Londres, Heineman, 1968), *Two Thousand Seasons* (Londres, Heineman, 1973), du roman sur la chute de l'empire Ashanti *Les Guerisseurs/The Healers* (Popouguin, Per Ankh, 2000), de *KMT: In the house of life*, qui s'interroge sur la disparition de la civilisation de l'Égypte ancienne et sur le sens de la notion de Ma'at, considérée comme une promesse de régénération (Popouguin, Per Ankh, 2000).

120. *Ibid.*

121. *Ibid.*, pp. 181-213.

122. *Ibid.*, pp. 186.

123. *Ibid.*, p. 187.

124. *Ibid.*

125. *Ibid.*, p. 184.

126. *Ibid.*

127. *Ibid.*, p. 188.

128. *Ibid.*, p. 189.
129. *Ibid.*
130. *Ibid.*
131. *Ibid.*
132. *Ibid.*, p. 191.
133. *Ibid.*, p. 192.
134. *Ibid.*, p. 196.
135. *Ibid.*, p. 194.
136. Homme de théâtre, outre que romancier, Boubacar Boris Diop connaît du dedans les enjeux culturels qui gravitent autour du cinéma pour avoir été scénariste de plusieurs films (le dernier est *Les Feux de Mansaré*, 2009, de Mansour Sora Wade).
137. «La musique africaine [...] a su tirer un réel profit de la nouvelle donne [de la globalisation]. [...] dans le dosage pas forcément subtil qu'implique la "world music", il est important pour [le musicien] de cibler un client universel moyen surtout friand d'exotisme. On ne sait s'il faut s'en désoler ou s'en réjouir: après tout, l'industrie musicale fait travailler et rêver des milliers de jeunes Africains et donne à des millions d'entre eux le sentiment d'être les acteurs d'une certaine modernité planétaire» (B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., p. 203).
138. *Ibid.*, p. 196.
139. *Ibid.*, p. 197.
140. *Ibid.*, pp. 201-208.
141. *Ibid.*, p. 204.
142. *Ibid.*, p. 205.
143. *Ibid.*
144. *Ibid.*, p. 206.
145. *Ibid.*
146. *Ibid.*
147. *Ibid.*, p. 207. Dans cette même page, Boubacar Boris Diop illustre quelques-unes des stratégies qui ont déjà été testées en Afrique: «Sembène Ousmane s'est mis en partenariat avec une compagnie pétrolière pour son film *Faat Kiné*, et d'autres réalisateurs essaient de chercher des fonds en Afrique du Sud ou au Nigeria. Les Nouvelles Éditions ivoiriennes d'Abidjan ont lancé en 1998 la collection "Adoras". Conçue sur le modèle de la littérature rose occidentale, elle est alimentée par des auteurs ivoiriens écrivant sous pseudonyme».
148. *Ibid.*, p. 209.
149. *Ibid.*, p. 211.
150. *Ibid.*
151. *Ibid.*, p. 212.
152. J. L. DIOUF, *Dictionnaire wolof-français et français-wolof*, Paris, Karthala, 2003, p. 170.

153. B. B. DIOP, *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., p. 9.
154. B. B. DIOP, *Les petits de la guenon*, cit., p. 71.

Silvia Riva