

***Murambi, le livre des ossements* : la tradition orale au service d'une histoire dite nationale**

MARÍA OBDULIA LUIS GAMALLO
Universidad de A Coruña
mluis@udc.es

Resumen

Murambi, le livre des ossements de Boubacar Boris Diop es el personal testimonio-denuncia de este autor senegalés del genocidio ruandés de 1994. Reunir las distintas voces del pueblo ruandés en la reconstrucción del genocidio, es una forma de recrear la historia y de luchar contra el Mal en el mundo como consecuencia última de la pugna por el poder en nombre de la identidad. Este proceso de recuperación conduce al escritor a la toma de conciencia de la necesidad de recurrir a las lenguas africanas y de privilegiar los mecanismos de la oralidad como búsqueda de la identidad del pueblo africano. Como fin último, Boris Diop aboga por la necesidad de crear una historia nacional hecha por los africanos y para los africanos y de alimentar la creación de una literatura que se destine al pueblo africano en su lengua natal. Frente a ésta, se situarían las "literaturas de transición", escritas en las lenguas del colonizador.

Palabras clave

Oralidad, literaturas africanas, historia nacional, genocidio ruandés.

Abstract

Murambi, le livre des ossements by the Senegalese author Boubacar Boris Diop is a critical personal testimony of the Rwandan genocide of 1994. The author reconstructs the genocide by bringing together the different voices of the people affected by it, as a way of recreating history and combating the Evil that exists in the world as the ultimate consequence of the struggle for power in the name of identity. This process of recovery leads the writer to the realization that, in the search for African identity, African languages and the mechanisms of orality as a search for the identity of African people. The ultimate goal, Boris Diop argues for the need for a national history created by Africans for Africans, and feed the creation of a literature designed Africans in their native languages. In opposition to this stand the transition literatures, written in the languages of the colonizer.

Key words

Orality, African literature, national history, Rwandan genocide

Après le mouvement mobilisateur de la "négritude" qui veut libérer l'Afrique de la domination coloniale et d'une première génération d'écrivains désenchantés du mouvement des indépendances, la littérature africaine semble vivre un troisième souffle. Certains considèrent que l'on doit ce changement de donne à la mondialisation et/ou "déterritorialisation". Néanmoins, la réalité s'avère beaucoup plus complexe : sauvegarder la mémoire et l'histoire collective, respecter l'héritage esthétique et culturel de l'Afrique et s'adapter à une écriture de la modernité, voilà les grands défis que doit affronter la littérature africaine. Dans cet ordre des choses, le Sénégalais Boubacar Boris Diop (Dakar, 1946) devient l'un des écrivains majeurs de l'Afrique francophone.

Respectueux des traditions et soucieux de modernité, l'écriture singulière de Boubacar Boris Diop est conçue de l'angle de la transgression et de la rébellion contre toute forme de domination. Il a été successivement professeur de littérature et de philosophie dans différents lycées et conseiller technique au ministère de la culture du Sénégal, avant de passer au journalisme pour collaborer à de différentes publications sénégalaises, dont *Afrique, perspectives et réalités*, et au quotidien suisse *Neue Zürcher Zeitung*. Il fut aussi le directeur du *Matin* de Dakar.

Dramaturge (auteur d'une pièce de théâtre, *Thiaroye* (1990)) et essayiste (*Négrophobie* (2005), en collaboration d'Odile Tobner et de François-Xavier Verschave, et *L'Afrique, au-delà du miroir* (2007)), ses romans conservent le fond politique et souvent violent du continent africain, le mythe et le réalisme confrontés à l'espoir et à l'amour incarnés par la femme. Dans *Le Temps de Tamango* (1981), *Les Tambours de la mémoire* (1990), *Le Cavalier et son ombre* (1997) et *Kaveena* (2006), les figures féminines deviennent le lien entre le passé et l'avenir d'une Afrique décharnée où, malgré tout, l'espoir dans la lutte est toujours présent. Il est également l'auteur de *Les Traces de la meute* (1993), *Doomi Golo* (2003) (son premier roman écrit en wolof, traduit en français par l'auteur lui-même sous le titre *Les petits de la guenon* (2009)) et *L'impossible innocence* (2004). C'est dans le cadre de l'opération "Rwanda : écrire par devoir de mémoire", lancée en 1998 à laquelle il participe avec dix autres écrivains africains, qu'il écrit : *Murambi, le livre des ossements* (2000). Depuis, il sillonne le monde, de congrès en séminaires, "disant" la tragédie du génocide pour qu'elle ne se reproduise plus.

L'écriture de *Murambi, le livre des ossements* devient un double exercice de réflexion et d'analyse: d'une part, le génocide rwandais et le devoir d'écrire pour lutter contre le Mal dans le monde ; d'autre part, la prise de conscience de la responsabilité du gouvernement français dans le déroulement des événements qui conduit l'écrivain à se retourner vers sa langue maternelle. Ce processus, loin d'être simple, résulte de l'imbrication de plusieurs inquiétudes qui hantent l'écrivain. Tout d'abord, le recours au français dans le monde littéraire de l'Afrique francophone; ensuite, le propre statut de l'écrivain à l'égard des langues africaines, majoritaires dans la population mais essentiellement confinées à l'oralité. En même temps,

cette suprématie de l'oralité imprègne l'écriture des auteurs africains et conditionne leur propre conception de l'acte littéraire. Écrire en français pour une population qui s'exprime majoritairement en wolof et qui n'a pas la possibilité d'aller à l'école, donc de comprendre des romans écrits en français, ni les moyens d'acheter des livres, est l'un des paradoxes auxquels sont confrontés les écrivains de la francophonie en Afrique. Par ailleurs, il se trouve la question de la littérature nationale : est-il possible de parler d'une littérature nationale sénégalaise lorsque celle-ci est écrite dans la langue du colonisateur et pour une élite coupée de la population ?

Ces questions autour de la langue constituent le principal axe de ce travail, centré sur deux points de analyse : dans le premier, *Murambi, le livre des ossements*, devient le témoignage polyphonique du génocide rwandais et le point de départ de l'abandon temporaire du français comme langue d'écriture ; dans le deuxième, la tradition orale, source indéniable de la littérature africaine, marque le rythme d'une histoire en train de se faire à partir des différentes voix du peuple africain afin de configurer une histoire dite nationale.

1. *Murambi, le livre des ossements*: témoignage du génocide rwandais et du Mal dans le monde

Boubacar Boris Diop puise la force de son écriture et de son imaginaire dans la culture wolof, force contestataire contre toute forme de domination et contre les stéréotypes de l'afro-pessimisme occidental. Le thème de la mémoire est omniprésent dans son œuvre, la mémoire collective et individuelle, où le réel et les mythes s'imbriquent dans une même dimension historique et politique de résistance à l'égard d'un néocolonialisme du pouvoir.

Réputé par son militantisme et son engagement, il n'est pas anodin que Boubacar Boris Diop soit invité par *Fest' Africa* auprès d'une dizaine d'auteurs africains pour témoigner du génocide rwandais. Les livres issus de cette expérience, tant nécessaire que singulière, s'inscrivent dans un contexte particulier: ce sont des ouvrages de commande et de dénonciation. Il s'agit d'écrire pour témoigner et surtout pour ne pas oublier, écouter les victimes des massacres de 1994 et faire connaître, via la littérature, leurs souffrances. Deux mois durant, ce groupe d'écrivains sillonne le Rwanda pour aller à la découverte de charniers comme ceux de Nyarubuye, à la frontière tanzanienne, de Kigarama ou de Nyamata et c'est aussi là que les personnages de leurs futurs romans viendront à leur rencontre. Dorénavant le processus d'écriture est inversé puisque les personnages sont présents en chair et en os devant leurs interlocuteurs sans pour autant souhaiter devenir irréels ou un autre qu'eux-mêmes. C'est toute l'ambiguïté, comme le souligne Boris Diop lui-même dans la postface à l'édition de 2011, de cette *commande d'écriture* (Diop, 2011: 238):

Je suis allé au Rwanda pour écrire un roman mais l'histoire m'y a rattrapé. (...) même s'ils méprisent souvent les politiciens, les créateurs envient leur éner-

gie et leur capacité à influencer directement sur l'existence de leurs semblables. L'occasion d'une aussi forte adhésion au réel ne nous avait jamais été offerte avant " Rwanda : écrire par devoir de mémoire " et nous avons beaucoup apprécié de pouvoir enfin faire, au sens propre, *œuvre utile*. (Diop, 2011: 266-267)

La formation journalistique de l'écrivain est présente dans *Murambi: le livre des ossements* dans le fond et dans la forme. En effet, le roman naît après une longue période d'écoute silencieuse et de la lecture des ouvrages et du visionnage des films mis à la disposition des participants au projet. Par ailleurs, le roman est construit comme une enquête, celle du personnage principal, Cornelius, pour éclairer l'ultime génocide du XX^{ème} siècle. Le résultat est la suite de récits de plusieurs personnages acteurs ou témoins du conflit, un récit dépouillé et fragmentaire à l'image des *ossements éparpillés sur le sol nu* de l'Ecole technique de Murambi (Diop, 2011: 187):

La structure éclatée du roman s'explique d'ailleurs par ce désir de donner à voir ou pressentir une myriade de destins individuels pendant le génocide (Diop, 2011: 251).

La multiplication des points de vue est la perspective qui permet de donner la parole aux deux factions opposées lors d'un conflit. Les récits fragmentaires, très ancrés néanmoins du point de vue temporel, témoignent de l'impossibilité du langage pour exprimer ce qui est arrivé comme si le fait de faire confiance aux mots pouvait anéantir ou humaniser une telle folie : *Tout cela est absolument incroyable. Même les mots n'en peuvent plus. Même les mots ne savent plus quoi dire* (Diop, 2011: 126). La réalité dépasse la fiction et les mots deviennent insuffisants, le langage s'avère imparfait et impuissant face à l'ampleur d'une telle tragédie. Cornelius, porte-parole de l'auteur (de fait il envisage d'écrire une pièce de théâtre sur le génocide) avoue son incompréhension et sa détresse, son incapacité à exprimer l'horreur et la folie humaine:

Ces jours cruels ne ressemblaient à rien de connu. (...) 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 (...).

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

Voilà pourquoi il avait choisi de se trouver aux côtés de ses morts. Il ne voulait ni prier ni pleurer. Il n'attendait aucun miracle devant les ossements pétrifiés de Murambi. (Diop, 2011: 230-231)

Est-il possible d'écrire un récit du génocide? C'est le questionnement qui traverse *Le livre des ossements* et l'auteur lui-même. Après son séjour au Rwanda, en contact avec les rescapés et les bourreaux, l'écrivain n'est plus dans la solitude habituelle où il fait appel à l'imagination mais face à une réalité où *tout le matériau est déjà là, où tout se faisait en groupe*. L'acte littéraire devient un acte de solidarité sans fioritures, *un acte politique qui inscrit l'événement dans la durée* ce qui explique, en outre, l'ancrage des récits dans une perspective temporelle bien définie. D'après l'écrivain le génocide est *un point de rupture, le néant*. Le style devient ainsi clair, concis, dépourvu des expérimentalismes d'autrefois: *On était dans la réalité, avec des gens bien réels : tout ce que nous avons à imaginer était la fiction. Il fallait absolument une référence aux morts. Le titre signifie surtout que le livre a été écrit pour les morts* (Benard, 2001).

Murambi est l'espace, le village natal de Cornelius Uwimana, le personnage principal du roman, l'endroit où tous les récits fragmentaires convergent et le temps s'étale entre le passé du massacre et la culpabilité des survivants au présent, où il faut réapprendre à vivre pour envisager l'avenir. Cornelius apprend à son retour à Murambi, après un long séjour à Djibouti, que son père, le Docteur Karekezi, fut l'auteur du massacre de l'École Technique de Murambi. C'est à l'aide de ses amis d'enfance et de son oncle, le vieux Siméon, qu'il confronte l'horreur de son passé. Jessica Kamanzi est une jeune femme de dix-huit ans, l'un des amis d'enfance de Cornelius qui interrompt ses études pour rejoindre la guérilla et devenir ensuite membre du Front Patriotique Rwandais. C'est elle qui donne le témoignage bouleversant de Félicité Niyitegeka, une religieuse Hutu de Gisenyi qui aide des Tutsi pourchassés à passer la frontière du Zaïre. Faustin Gasana est chef d'un groupe de miliciens Interahamwe qui prépare *le travail*; il n'a qu'une seule conviction, l'impossibilité pour les Hutu et les Tutsi de vivre ensemble. Tous ces personnages fictifs, à l'exception de Cornelius, *alter ego*, selon Boris Diop, de tous les auteurs présents au Rwanda, ont néanmoins des traits de caractère vrais chez des gens rencontrés par l'auteur, dont le plus riche et le plus complexe est sans doute le vieux Siméon:

Son vrai nom est Apollinaire et c'était une rencontre absolument bénéfique pour moi. (...) tout ce que je sais sur le Rwanda, je le dois à Siméon. Je ne pense pas jusqu'à présent dans ma vie, avoir rencontré une personne aussi forte. Pas forte dans le sens : 'je souffre mais je l'accepte' (...). 'Forte' dans le sens une espèce de force intérieure dans le regard, un grand courage physique et une lucidité. (...). Et il était évident qu'il serait au centre de mon roman. (Benard, 2001)

Cette utilisation constante des "effets du réel" pour maintenir vive la mémoire et accepter le génocide comme un fait réel et irréfutable face aux négationnistes, entraîne l'attribution à quelques personnages des noms pris des listes des victimes. Dans la même logique du titre, l'écrivain souhaite faire revivre dans la fiction, les morts, puisqu'en définitive, le livre n'a été

écrit que pour eux : *on a voulu tuer, mais moi, je fais revivre dans ma fiction* (Benard, 2001). À la différence des journalistes qui traitent le génocide comme une information qui n'est plus d'actualité, Diop souhaite réveiller chez le lecteur une prise de conscience parce qu'il s'agit du *mal dans ce qu'il a d'éternel* (Benard, 2001). Dès cette perspective, le témoignage du journaliste américain, Philip Gourevitch, souvent cité par Diop comme l'une des sources les plus fiables du génocide rwandais, devient une exception. En effet, après avoir rencontré grand nombre de victimes et de leurs bourreaux, des dirigeants politiques de l'avant et de l'après-génocide et suite à plusieurs séjours dans le pays, ce journaliste arrive, non seulement, à donner un témoignage éloquent de ce qui est arrivé au Rwanda, mais il propose également une réflexion sur le Mal dans le monde et ses conséquences et pointe le doigt sur l'indifférence de la France :

le président François Mitterrand avait déclaré –à en croire un article ultérieur du Figaro– que dans ce genre de pays un génocide n'est pas si important que ça. (Gourevitch, 2002: 451)

et des grandes puissances occidentales face au génocide rwandais:

Lorsque l'on discute les scénarios de la violence populaire –'nous' contre 'eux'–, on invoque habituellement aujourd'hui la haine de masse. Mais si la haine peut animer les gens, elle recourt à la faiblesse. Les 'auteurs' du génocide, ainsi que les qualifient les Rwandais, comprenaient que, pour entraîner un nombre énorme de faibles à faire le mal, il faut en appeler à leur désir de force –et la force sinistre qui meut vraiment les gens c'est le pouvoir. La haine et le pouvoir sont tous deux, à leur manière, des passions. La différence est que la haine est purement négative, alors que le pouvoir est essentiellement positif: on s'abandonne à la haine, tandis que l'on aspire au pouvoir. Au Rwanda, l'orgie de pouvoir dévoyé qui mena au génocide s'effectua au nom de l'identité hutue. (Gourevitch, 2002: 179-180)

C'est pourquoi le journaliste revendique la mémoire en tant qu'affaire incontournable de tous ceux qui se penchent sur le génocide rwandais pour éviter que l'histoire devienne une répétition continuelle des mêmes erreurs.

Plus je rassemblais de témoignages, plus je me rendais compte (...) de (...) la difficulté de vivre avec son souvenir. (...) Très souvent, j'avais le sentiment que ces témoignages m'étaient adressés à la manière dont les naufragés lancent des bouteilles à la mer: dans l'espoir que, même si ces messages sont envoyés en vain, peut-être un jour quelqu'un d'autre, quelque part ailleurs, en tirera quelque profit. (Gourevitch, 2002: 253-254)

Le thème de la mémoire résonne au sein même de l'œuvre de Diop, dominée par un imaginaire très personnel et traversée par deux inquiétudes majeures: la dénonciation du "néocolonialisme" du pouvoir et la lutte contre les stéréotypes de l'afro-pessimisme oc-

cidental qui renvoient aux Africains une image aliénante et dégradée d’eux-mêmes (Latin, 2010). Intellectuel engagé et résistant, Boris Diop considère que l’afro-pessimisme et le mépris de l’Afrique, de ses langues et de ses cultures n’est irréversible. C’est pourquoi il est important de continuer le travail de mémoire afin de briser le miroir qui renvoie aux peuples de l’Afrique l’image de l’Autre en dépit de la leur.

2. Les mécanismes de l’oralité et la (ré)création de une histoire dite nationale

Malgré les agressions du système colonial aux langues africaines, elles ont fait toujours preuve d’une vitalité tout au moins surprenante. La scolarisation massive de la population, le seul moyen, d’ailleurs, d’entraîner la disparition des langues orales et d’imposer le français, échoua, soit parce que la France n’en disposait pas de moyens économiques nécessaires, soit en raison d’un manque de volonté politique. Par conséquent, la France réserva sa langue à une élite colonisée de la population qui finirait, un jour, par l’imposer au reste de la société. Mais le français était inaccessible et les langues africaines rencontrèrent beaucoup de difficultés pour accéder à l’écriture. En effet, l’on parle souvent d’un peuple “semi-langue” (Lagarriga, 2011) qui n’est qu’une sorte d’analphabétisme, car les jeunes sénégalais ne maîtrisent le français ni leur langue maternelle. On est sans doute face à l’un des grands paradoxes de la littérature africaine. Le public africain, non seulement ne comprend pas les livres écrits en français mais, en plus, il n’a pas les moyens de les acheter, ce qui explique, de fait, le manque d’éditeur. Dans ces conditions, on publie à Paris, au sein d’une institution “très contraignante”, d’après Boris Diop, qui impose ses codes, ses types de langages, ses thématiques obligées, autrement dit, *une Afrique un peu folklorique, un peu dérisoire* (Seddik, 2011).

Je conçois la littérature écrite dans les langues européennes par des Africains comme une littérature de transition. Certains Africains prennent une position plus radicale et rejettent entièrement la littérature “afro-européenne” comme non africaine. D’autres pensent que le français est un acquis de l’histoire, mais qu’il n’est en rien ‘notre ultime destin’. D’autres encore pensent qu’il faut ‘mixer’ les langues, créer un créole, mais, bon, là je crois qu’ils courent le risque d’écrire un français ‘bamboula’. Il s’agit surtout de comprendre que chacun de ses choix porte en soi une responsabilité historique, morale et littéraire. Personnellement, je n’ai rien contre le français, mais je déteste le folklore, ‘le français de nos amis d’Afrique’, avec l’horizon d’attente que cela suppose. (Azam Zanganeh, 2010)

Face à cette impasse, les auteurs africains cherchent des solutions selon leur individualité: le cinéma, dans le cas d’Ousmane Sembène, ou les langues africaines, choix qui devient, d’après l’écrivain sénégalais, *un positionnement presque politique au sens où il s’inscrit par rapport à un positionnement dans l’histoire* (Andriamirado, 2011).

Dans les littératures consolidées, sans soucis linguistique ni politique majeur, les écrivains craignent le mot engagement dans la mesure où il restreint leur liberté d’expression.

Néanmoins, la littérature africaine se fonde sur un besoin de liberté parce que les livres ne rapportent pas d'argent à leurs auteurs ni la gloire, mais le témoignage de leur époque et de leur temps aux générations futures (Bede, 2003). Ce devoir de mémoire entraîne la présence du contexte sociopolitique dans l'univers fictionnel et la responsabilité assumée des écrivains africains à l'égard de leur histoire. Cet ancrage de l'écriture dans une Afrique plus réelle est également le point de départ d'une acceptation de soi pour affronter la mondialisation.

Le créateur africain a un double public. Sa volonté de se faire entendre de l'opresseur est au moins aussi forte que celle d'améliorer le sort de ses compatriotes. Née sous le signe de la protestation collective, la littérature africaine s'est toujours méfiée de l'Art pour l'Art. Elle est moins intéressée par la réalisation de belles œuvres individuelles que par l'urgence de résoudre les problèmes sociaux. (...)

La situation n'est cependant pas la même dans toutes les anciennes colonies. (...)

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 Africains. La place qui leur est assignée dans cette famille fort bigarrée est essentiellement politique. Ils y restent pour deux raisons : on a besoin d'eux pour faire nombre et leurs dirigeants n'osent pas déplaire à Paris. Tout devrait pourtant les éloigner de l'ensemble francophone: la géographie, un passé douloureux, la situation économique, les modes de vie et même... la langue. (Diop, 2007: 164-165)

De par sa situation personnelle et familiale, le jeune Boubacar Boris Diop a eu accès à ces deux univers linguistiques: l'autochtone, grâce à la voix de sa mère qui lui racontait, la nuit, toute sorte d'histoires, et le français grâce à sa scolarisation et à la bibliothèque de son père, un intellectuel et un lettré. Au fait, l'écrivain sénégalais, comme d'autres grands auteurs de la littérature contemporaine, Faulkner, García Lorca ou Proust, parmi beaucoup d'autres, est l'héritier de deux univers: un univers féminin et oral et l'univers des livres, dominé par la figure paternelle.

Comme pour la plupart des écrivains africains, la langue d'écriture n'entraîne aucune faille idéologique, loin s'en faut, car le paradoxe, tel que le souligne Boubacar *n'est qu'apparent*. Si la question linguistique et l'engagement de l'écrivain ont toujours été latents dans son œuvre, c'est l'expérience rwandaise qui le confronte définitivement à lui-même, à son engagement et à sa propre création littéraire. Suite à la prise de conscience du *rôle indéniable, quasi-spectaculaire, de la France du côté des génocidaires* (Azam Zanganeh, 2010 et Diop, Tobner, Verschave, 2005), le français comme langue d'écriture s'avère désormais défaillant, étranger à l'écrivain lui-même et à ses convictions les plus profondes. Le fantôme de la vieille culture coloniale ressurgit et entraîne une sorte de *répulsion face à toute forme de domination culturelle*: *"l'envie d'écrire en wolof est remontée en moi"* (Azam Zanganeh, 2010). Boris Diop, qui avait toujours opté pour une langue française académique, malgré la prégnance de l'oralité dans ses textes, devient désormais un écrivain bilingue qui ne renoncera pas pour autant à l'écriture en français.

Le passage au wolof s'avère, tel que l'avoue l'écrivain lui-même, *pénible* car il sera question dorénavant d'exprimer *un autre univers linguistique, d'autres textures et couleurs* (Azam Zanganeh, 2010). De cette expérience naît *Doomi Golo*. La transmission du savoir est au cœur de sa problématique, où il s'agit, d'après l'auteur, de rétablir le lien intergénérationnel, de préserver la mémoire dans le besoin de créer une continuité historique pour les générations à venir. La rencontre avec sa langue maternelle provoque chez l'écrivain un retour proustien à un monde familier, à son passé et à son quotidien:

En littérature le sens est tout entier dans l'écho, dans la pure résonance des mots. Ceux que j'utilise pour écrire *Doomi golo* ne viennent pas de l'école ou du dictionnaire, mais de la vie réelle. À présent, les mots remontent du passé le plus lointain et si leur bruit m'est en même temps si familier et si agréable, c'est que j'appartiens par toutes les fibres de mon être à une culture de l'oralité. (...)

Jamais mon enfance n'a été aussi naturellement présente dans ma fiction. J'en viens à me demander parfois si, en définitive, ce passage à l'acte n'est pas une manœuvre inconsciente pour entendre de nouveau la voix de ma mère morte il y a quelques années ou celles d'autres personnes dont j'avais oublié jusqu'à l'existence. (Diop, 2007: 171-172)

Désormais les références littéraires de Diop sont autres que les grands maîtres de la littérature sud-américaine, García Márquez, Borges et Ernesto Sábato. L'écrivain sénégalais dépeint dans son premier roman écrit en wolof, sa langue maternelle, un imaginaire social et très personnel pour partir ensuite à la recherche d'une identité culturelle africaine. Le wolof lui permet d'ancrer la fiction dans le réel sous le couvert de la langue parlée par la plupart de la population et de publier en Afrique pour un lecteur africain qui peut se rapprocher plus facilement de l'œuvre grâce à une version audio. C'est de cette sorte que Boubacar Boris Diop put, par la première fois, partager l'univers de son écriture avec ses contemporains africains.

La métaphore du singe, qui ne sait qu'imiter, reproduire les mimiques des autres, figure le sort des Africains : *il n'y a pas de modernité dans le refus d'être soi-même* (Wane, 2004). Imitation de l'Occident, ou haine de l'Occident? Servilité ou agressivité? Voilà les deux logiques binaires qui enferment les écrivains africains et par extension, les écrivains des cultures colonisées et/ou minoritaires. La solution passe par un enracinement des écrivains dans leur culture, dans leurs traditions, pour partir ensuite à la rencontre du monde. Et le succès de cette démarche en Afrique francophone demande l'alphabétisation des populations dans les langues nationales qui ne sont presque pas enseignées à l'école: *No veo que la literatura africana tenga ningún futuro si pretende desarrollarse al margen de nuestras lenguas* (Lagarriga, 2009). Les œuvres écrites dans les langues africaines finiront par s'imposer mais il faut *parier sur la durée* (Söpova, 2011), avoue l'écrivain sénégalais. Et il ajoute:

Au fond, "littérature africaine", cela ne veut rien dire. D'ailleurs, on dit toujours "littérature africaine... d'expression française, d'expression portugaise, ou

anglaise". Aujourd'hui, les auteurs africains n'arrivent à se parler, à se rencontrer –et les textes aussi!- qu'à travers les langues "coloniales".

(...)

Ce qui nous sépare, ce sont les langues du colonisateur. Nous avons encore en héritage littéraire le partage de l'Afrique à Berlin en 1885. Il y a un mur de Berlin qui s'est effondré en 1989, mais il reste nos trois murs de Berlin.

(...)

La littérature africaine sera une littérature écrite mais, en même temps, elle sera traversée par le souffle de l'oralité ou ne sera pas... Oui, ou ne sera pas! Moi, je suis venu à la littérature par l'oralité. (Seddik, 2009)

Comme Cheikh Anta Diop, depuis 1948, auquel Boubacar Boris Diop rend hommage dans *L'Afrique au-delà du miroir* ("Le Sénégal entre Cheikh Anta Diop et Senghor", Diop, 2007: 89-134), l'auteur du *Livre des ossements* considère que les langues nationales sont la clé qui permettra *l'unification et la libération des peuples africains et la restauration de la conscience historique* dans une continuité. La mémoire doit servir à la création d'une histoire faite par les Africains et pour les Africains dans le souci de chercher une identité commune aux peuples du continent.

3. Conclusion

Boubacar Boris Diop considère la fiction comme la rencontre du langage avec une réalité souvent indicible, thèse longuement étayée dans *Murambi, le livre des ossements* où l'écrivain, face à ce qui ne peut pas être exprimé par les mots, opte pour la sobriété. Par la suite, le romancier se rapproche de sa langue maternelle et replace la littérature africaine d'expression française, anglaise ou portugaise dans sa position de littératures de transition. De cette volonté de repositionner l'imaginaire africain naît *Doomo Golo*.

Malgré l'hostilité des écrivains africains au recours à leur langue maternelle, à quelques exceptions près, les mentalités et les attitudes changent ce qui explique, d'ailleurs, qu'au Sénégal, l'association d'écrivains en langues nationales soit plus nombreuse que celle composée de francophones. En revanche, bien qu'ils soient plus nombreux, ils n'ont aucune visibilité à l'extérieur car la langue de prestige est le français. Il est saisissant de voir que les grands classiques africains, encore vivants, reconnus par l'institution littéraire et scolaire, soient privés de toute présence médiatique, notamment dans l'espace francophone. Leur univers littéraire est trop éloigné de l'image que le marché occidental souhaite donner de l'Afrique et ils forment une sorte de réduit contre l'homologation systématique qui impose la mondialisation des cultures. Mais, comme le souligne Boris Diop, *la vraie culture est une réponse de l'esprit humain à l'aveuglement des dictatures, qu'elles soient politiques ou économiques* (Diop, 2007: 208).

Boubacar Boris Diop s'inscrit dans une lignée de pensée qui privilégie la question linguistique comme l'un des fondements sur lequel repose l'avenir des sociétés africaines.

L'écrivain se sert de la langue, la crée et contribue à restaurer une identité collective et historique dans une continuité interrompue lors de la colonisation. L'histoire littéraire doit se faire suite à la contribution des écrivains africains qui osent faire confiance aux langues nationales pour exprimer leur univers intérieur.

Références bibliographiques

- ANDRIAMIRADO, Virginie. 2007. "La langue en question" [consulté le 14/12/2011] < <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=7169> >.
- AZAM ZANGANEH, Lila. 2010. "Interview de Boubacar Boris Diop", basé sur l'article : "Une littérature de transition" in *Le monde des livres*, 15/04/10 [consulté le 13/12/2011] < <http://www.gingembre.over-blog.fr/article-interview-de-boubacar-boris-diop---par-lila-azam-zanganeh-49030052.html> >.
- BEDE, Damien. 2003. "Fictions littéraires, conflits et pouvoirs en Afrique" in *Ethiopiennes*, n° 71 [consulté le 17/01/2012] < <http://www.ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article68> >.
- BENARD, Marie. 2001. "Entretien avec Boubacar Boris Diop", le lundi 05/03/2001 à Dakar [consulté le 14/12/2011] < <http://www.aircigeweb.free.fr/ressources/rwanda/RwandaDiop1.html> >.
- DIOP, Boubacar Boris, Odile TOBNER & François-Xavier VERSCHAVE. 2005. *Nérophobie*. Paris, Editions des arènes.
- DIOP, Boubacar Boris. 2007. *L'Afrique au-delà du miroir*. Paris, Editions Philippe Rey.
- DIOP, Boubacar Boris. 2011 [éd. Originale : 2000]. *Murambi, le livre des ossements*. Paris, Editions Zulma.
- GOUREVITCH, Philip. 2002 [éd. originale : 1998]. *Nous avons le plaisir de vous informer que, demain, nous serons tués avec nos familles. Chroniques rwandaises*. Paris, Editions Denoël (coll. Folio documents).
- LAGARRIGA, Dídac P. 2009. "Entrevista a Boubacar Boris Diop a propósito de su libro *Africa más allá del espejo*" [consulté le 01/12/2011] < http://www.aulainternacional.org/print.php?id_article=3595 >.
- LATIN, Danièle. 2010. "Sénégal : Boubacar Boris Diop" in *Culture, le magazine culturel de l'Université de Liège* [consulté le 14/12/2011] < http://www.culture.ulg.ac.be/jcms/prod_161733/senegal-boubacar-boris-diop >.
- SEDDIK, Raouf. 2009. "Rencontre avec Boubacar Boris Diop : 'La traduction comme conquête littéraire de l'oralité'" [consulté le 10/01/2012] < <http://www.tunizien.com/130461-tunisie-rencontre-avec-boubacar-boris-diop> >.
- SÖPOVA, Jasmina. 2008. "Le romancier sénégalais Boubacar Boris Diop a décidé d'écrire en wolof : prêcher dans le désert ou miser sur l'avenir ?" [consulté le 10/01/2012] < <http://fr.excelafrica.com/node/8774> >.
- WANE, Ibrahima. 2004. "Du français au wolof: la quête du récit chez Boubacar Boris Diop" in *Ethiopiennes*, n° 73 [consulté le 14/12/2011] < <http://www.ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article98> >.