KWAME NKRUMAH UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGY

Department of Modern Languages



LA SPECIFICITE ARTISTIQUE DE BOUBACAR BORIS DIOP DANS LE TEMPS DE TAMANGO, LES TAMBOURS DE LA MEMOIRE ET LES TRACES DE LA MEUTE

Thèse de Doctorat présentée par :

NARTEY MELVIN DJORBUAH

Année universitaire
2013-2014

KWAME NKRUMAH UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGY KUMASI

DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES

KNUST

LA SPECIFICITE ARTISTIQUE DE BOUBACAR BORIS DIOP DANS LE TEMPS DE TAMANGO, LES TAMBOURS DE LA MEMOIRE ET LES TRACES DE LA MEUTE



Thèse de Doctorat présentée par :

NARTEY MELVIN DJORBUAH

A thesis submitted to the Department of Modern languages (French Section) in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of philosophy in French.

Sous la direction du : Professeur **K. Opoku Agyeman**

Année universitaire 2013-2014

RESUME

Ce travail est une aventure dans l'univers romanesque de Boubacar Boris Diop par le biais de l'analyse narratologique. Il cherche à démontrer que la narratologie n'a rien de mystérieux et qu'affronter les problèmes de la littérature à la lumière de la narratologie qui apparaît comme un complément méthodologique aide à poser des problèmes de grande envergure et proposer des éléments de réponse à ces problèmes.

Ce travail ne prétend pas à l'exhaustivité mais cherche, avec pudeur, à démontrer que la narratologie énonciative peut être perçue comme simple instrument d'application théorique permettant d'aborder la littérature de manière scientifique.

Nous montrerons que loin d'être caractérisée d'écriture de chaos, comme l'affirme Kesteloot Lilyan dans son œuvre « Histoire de la littérature africaine », l'œuvre romanesque de Boubacar Boris Diop permet de saisir, d'un seul coup d'œil, des horizons symboliques de la réalité africaine qui subit une mutation constante.

KNUST

ABSTRACT

This work is an adventure into the fictional world of Boubacar Boris Diop by means of the Narratological Approach. It seeks to demonstrate that there is nothing mysterious about narratological analysis and that facing problems of literature from the perspective of narratology as an analytical method enables one to ask extremely pertinent questions and, indeed, find satisfactory solutions to them.

This work does not claim to be exhaustive, but humbly seeks to demonstrate that enonciative narratology could be seen as a simple but effective theoretical method that helps to tackle literary problems in a more scientific manner.

We further prove that, far from being characterized as chaotic writing as Kesteloot would have it in her work: "Histoire de la literature africaine", Boubacar Boris Diop's narrative technique allows a person to grasp at a go, all the symbolic manifestations of the African reality which is undergoing constant changes.

KNUST

DÉDICACE

Cet ouvrage est dédié, à part entière, à vous ; Melvina, Théodora et Michael. Cherchez à approfondir cette réflexion pudique.

REMERCIEMENTS

Ce travail, comme tout autre travail universitaire est fait dans un contexte socioculturel. Ceci dit, nous tenons à exprimer notre reconnaissance à tous ceux qui, de loin ou de près, nous ont aidés à entreprendre cette étude.

Le Professeur Y. S. Boafo en est à l'origine. Par ses séminaires passionnants, il a su éveiller en nous l'engouement pour la théorie et l'analyse narratives. Qu'il soit vivement remercié. Nous sommes également redevables au Professeur Atta Gyamfi Britwum pour nous avoir initié à l'analyse du recit par le biais de la technique romanesque.

Nous sommes enfin reconnaissants des encouragements que nous avons reçus en particulier de M. Gingembre, le chef du département de littérature française de l'Université de Caen, Basse Normandie, qui nous avait placé sous la direction dynamique de M. Larrat qui, à son tour, nous a fait généreusement bénéficier de sa connaissance approfondie de la littérature française et de la critique du roman. Nous les remercions de leurs suggestions aussi pertinentes que stimulantes.

Quant au Professeur Kwadwo Opoku Agyeman, notre directeur de thèse, nous lui serions endettés pour toujours, car il a investi toute sa sensibilité stylistique et analytique dans les retouches grace auxquelles ce travail a été enrithi. Nous ne saurions clore cette liste, déjà incomplète, sans dire merci, *ab ima pectore*, au Professeur Albert Owusu Sarpong, de sa lecture patiente de ce travail et de ses suggestions révélatrices. Nous sommes enfin redevables à nos collègues Ebenezer Oteng-Preko, Dickson Pimpong et Kwame Addo Danquah pour les arguments vifs et pourtant éclaircissants dont nous avions l'habitude d'avoir sur la narratologie énonciative. Nous vous remercions tous très sincèrement.

KNUST
WJ SANE NO

SOMMAIRE

INTRODUCTION 9
0.1 Problématique 13
0.2 Objectif 14
0.3 Hypothèse 15
0.4 Aperçu biobibliographique 16
0.5 L'objet de la narratologie 16
0.6 Etude des travaux antérieurs 18
0.7 Délimitation du champ 23
0.8 Plan du travail 23

CHAPITRE I

LE CADRE THEORIQUE
1.0 Introduction 25
1.1.0 « The craft of fiction » de Percy Lubbock 27
1.1.1 Le survol panoramique 28
1.1.2 Le narrateur dramatisé 29
1.1.3 L'esprit dramatisé 30
1.1.4 Le drame pur 31
1.2.0 « Point of view in fiction » de Norman Friedman 31
1.2.1 L'omniscience éditoriale 32
1.2.2 L'omniscience neutre 32
1.2.3 Le « Je-narrant » comme témoin 32
1.2.4 Le « Je-narrant » comme protagoniste 33
1.2.5 L'omniscience multi-sélective 33
1.2.6 L'omniscience sélective 34
1.2.7 Le mode dramatique 35
1.3.0 La typologie de Tzvetan Todorov 35
1.4.0 Gérard Genette *Le discours du récit* 35
1.5.0 La typologie narrative de Jaap Lintvelt 36
1.6.0 La méthode d'analyse de Jaap Lintvelt 38
1.6.1 Le plan perceptif psychique 39
1.6.2 Le plan temporel 41
1.6.3 Le plan Spatial 44
1.6.4 Le plan Verbal 45
1.7 Conclusion 46

CHAPITRE II
LE PLAN PERCEPTIF PSYCHIQUE

2.0 Intorduction 48
2.1 Résumé des ouvrages choisis de Boubacar Diop 50
2.2.1 Le foisonnement des narrateurs dans *Le Temps de Tamango* 52
2.2.2 La perspective variable : le cas des *Tambours de la Mémoire* 57

KNUST

2.2.3 *Les Traces de la Meute* ou des perspectives complémentaires 62
2.3 La perspective narrative et la définition thématique 65
2.4 Profondeur de la perspective narrative 67
2.4.1 Introspection et extrospection dans *Le Temps de Tamango* 68
2.4.2 La perception interne et externe élargies dans *Les Tambours de la Mémoire* 72
2.4.3 *La perception interne et externe illimitées, le cas des Traces de la Meute* 79
2.5.0 Le mode narratif 88
2.5.1 Scène ou sommaire dans *Le Temps de Tamango* 90
2.5.2 Les insertions de la scène dans *Les Tambours de la Mémoire* 94
2.5.3 Le mode narratif dans *Les Traces de la meute* 98
2.6.0 Conclusion 100

KNUST

CHAPITRE III
LE PLAN SPATIAL

3.0 Introduction 102
3.I.0 L'impossibilte d'omniprésence dans *Le Temps de Tamango* 104
3.1.1 Multiples positions spatiales dans *les Tambours de la Mémoire* 111
3.1.2 L'alternance des positions spatiales dans *Les Traces de la Meute* 120
3.2.0 Rapports et fonctions des déplacements des sujets percepteurs 129
3.3.0 Le foyer de la narration et les procédés descriptifs 131
3.3.1 Les procédés descriptifs dans *Le Temps de Tamango* 132
3.3.2 L'organisation des topies dans *Les Tambours de la Mémoire* 137
3.3.3 Motivation et insertion de la description dans *Les Traces de la Meute* 145
3.4.0 Les fonctions de la description. 152
3.5.0 Conclusion 154

CHAPITRE IV

LE PLAN TEMPOREL

4.0 Introduction 156
4.1.0 Le moment de la narration 158
4.1.1 *Les Temps de Tamango :* Une narration ulterieure 159
4.1.2 La narration intercalée dans *Les Tambours de la Mémoire* 161
4.1.3 Le moment de la narration dans *Les Traces de la Meute* 165
4.2.0 La vitesse et la durée 168
4.2.1 *Le Temps de Tamango : Une histiore racontée au bout d'un siecle* 169
4.2.2 Cinquante ans d'histoire dans *Les Tambours de la Mémoire* 172
4.2.3 *Les Traces de la meute : Un compte a rebours* 174
4.3.0 La fréquence 178
4.3.1 A l'écoute des témoins dans *Les Traces de la Meute* 179
4.3.2 La fréquence dans *Les Tambours de la Mémoire* 181
4.4.0 L'ordre 182
4.4.1 Les anachronies 184
4.4.1.1 Les sauts proleptiques 187
4.4.1.2 Les analepses 195

4.5.0 Conclusion 206

CHAPITRE V
LE PLAN VERBAL

5.0 Introduction 208
5.1 Valeur temporelle des temps du passé 210
5.2 Le registre verbal 211
5.3 Degré d'insertion du discours des acteurs 214
5.4 Appareil formel du discours auctoriel 219
5.4.1 Les indicateurs de la deixis 220
5.5.0 Types fonctionnels du discours auctoriel 223
5.5.1 Le discours communicatif 224
5.5.2 Le discours metanarratif 229
5.5.3 Le discours explicatif 233
5.5.4 Le discours émotif 237
5.5.5 Le discours évaluatif 244
5.6.0 Conclusion 251

CONCLUSION GENERALE 252

- Synthèse des conclusions / Revue des diverses observations
- Un rappel des objectifs de départ et vérification de leur atteinte
- La perception de l'auteur concret
- La thèse
- Débouchée sur des nouvelles recherches possibles
- Recommandations sur la mise en pratique des observations

Références Bibliographiques

Ouvrages 263

Révues 270

KNUST

INTRODUCTION

> *« On ne peut tout dire, ni probablement tout découvrir de la technique d'un grand écrivain, mais l'on doit affirmer que quelque chose peut en être dit, et si l'on ne peut rejoindre l'auteur à la source même de son intention formelle, de cette source, il faut s'approcher le plus près possible »*
>
> Jean Yves Tadié 1971

KNUST

A lire le résumé qu'a fait le théoricien américain Percy Lubbock dans sa méthode critique *The Craft of Fiction* [1], on dirait qu'il s'accorde sans réserve avec Jean Yves Tadié et s'est évertué à fournir les outils qui pourraient aider à réaliser cet objectif. Il affirme que *The Craft of Fiction* est motivé par le souci de démontrer que l'auteur du roman est un technicien. Il est donc persuadé que le critique doit le surprendre à l'œuvre et regarder comment le roman a été construit. La conséquence logique d'une telle persuasion est la lecture technique de plusieurs auteurs qu'il a entreprise aussi bien que la découverte qu'il a faite au bout de ces analyses. A la fin de ce projet il a remarqué qu'il existe toujours dans les ouvrages littéraires, un nombre réduit de formes narratives dont les combinaisons sont pourtant infinies.

Jaap Lintvelt, lui, affirme dans son œuvre théorique *Essai de typologie narrative, le Point de vue* que « la narration connaît des modalités infinies parmi lesquelles chaque texte narratif littéraire implique un choix originel et riche de sens ». [2] Pour conclure cette œuvre, cependant il observe avec pudeur qu'on « ne badine pas avec la narratologie » et nous croyons qu'il n'a fait que donner voix à toute une foule de critiques qui croient y trouver des démarches mystérieuses, incontournables, voire impossibles à cerner. Mais est-ce vraiment le cas ?

Bien que de traces de théories sur la narratologie puissent se trouver dans la « Poétique »[3] d'Aristote et « La République » de Platon, le vrai engouement pour la méthodologie et la théorie

[1] LUBBOCK Percy, *The Craft of Fiction*, Penguin, (non classics), 1957.
[2] JAAP, Lintvelt, *Essai de typologie narrative le « point de vue »* théories et analyse, José Corti, Paris, 1989. p.8
[3] LEMAITRE, Jules, Corneille et *La Poétique* d'Aristote, les trois discours, les préfaces et les examens, Paris, H. Lecène, 1888

narratives n'était déclenchée qu'en 1928 par *La Morphologie du Conte* [4] du formaliste Vladimir Propp. Cette œuvre a donné lieu à des lectures importantes pour le développement de la narratologie structurale étant consacrée à une grammaire formelle du conte merveilleux.

Pour Propp, cette grammaire formelle n'est pas une fin en soi, mais « la condition nécessaire de son étude historique »[5] La forme qu'il a su dénicher des contes merveilleux est celle-ci. Il y a trouvé des constantes de personnages qu'il a réduits à sept grands types. Puis il a dressé une liste de trente-et-une fonctions actantielles différentes accomplies par ces derniers. Claude Lévi-Strauss et Algirdas Greimas, dans « *Anthropologie Structurale* »[6] et « *Sémantique Structurale* » [7] respectivement, vont réviser la question de personnages et opérer une intéressante hiérarchisation des fonctions de Propp.

L'œuvre de ces structuralistes a connu beaucoup de modifications avec l'avènement de la narratologie contemporaine. Au fil des années, les analyses ne se sont plus limitées à la description des faits de structure, car d'autres théoriciens comme Mieke Bal et Christian Metz, ayant constaté que les structuralistes ont trop automatisé la conduite humaine, vont mettre l'accent sur la complexité de l'énonciation narrative tout en prenant en compte la situation de communication.

Notre travail découle naturellement de ces travaux et recherches, selon le raisonnement de Paul Ricœur dans *Temps et Récit* [8] qui cherchent à libérer le texte narratif de sa clôture structurale. Il convient pour les besoins de l'analyse, de passer du connu à l'inconnu, de passer d'une démonstration des structures narratives dans la première partie et puis de s'aventurer dans le discours en acte dans le deuxième. Le titre, « *La Spécificité artistique de Boubacar Boris Diop dans Le Temps de Tamango, Les Tambours de la Mémoire et Les Traces de la Meute* » se situe dans le domaine de la narratologie certes, mais nous allons recourir aux théories de la linguistique énonciative et de la sémiotique littéraire qui, partant de la structuration, finit par étudier le discours en acte. Cette démarche s'impose, vu les liens étroits qui existent entre la

[4] PROPP, Vladimir, *La morphologie du conte*, Anatoly Liberman, University of Minnesota Press, 1984,p71.
[5] PROPP, Vladimir, *La morphologie du conte*, Op cit, p 71.
[6] LEVI STRAUSS, Claude, *Anthropologie Structurale*, Paris, Seuil, 19.
[7] GREIMAS, Algirdas, *Sémantique Structurale*, Paris, Seuil, 1986.
[8] RICOEUR, Paul, *Temps et Récit*, Paris, Seuil,1990.

narratologie, la linguistique énonciative et pragmatique, la sémiotique et même l'anthropologie. Il s'agit donc dans ce travail d'une section dans l'étude littéraire où l'on s'éfforce d'établir les conditions dans lesquelles les expressions et pratiques humaines, verbales et non verbales, sont douées de sens. C'est donc une étude de la forme qui devra nécessairement permettre de déboucher sur des fonds thématiques intéressants.

A regarder la structure narrative des trois premiers romans de Boubacar Boris Diop, on ne peut qu'être d'accord avec Noel Blandin qui a souligné que Diop avait voulu renouveler le roman africain. *Le Temps de Tamango* marque un écart radical des prescriptions normatives et des conventions romanesques connues. Comme dans le roman :*This Earth My Brother*, du Ghanéen Kofi Awoonor, on peut caractériser *Le Temps de Tamango* d'un roman « non-conformiste » en raison de son écart des préscriptions normatives qui soustendent la création romanesque.

A l'époque où Boris Diop a produit ces romans, la plupart de ses congenaires, tant francophones qu'anglophones, déçus et écoeurés comme lui, avaient dénoncé les dérives des souvérains autochtones. Ils avaient violement condamné les contradictions de la nouvelle bourgeoisie, tout en faisant sortir les difficultés et les déceptions des masses populaires dont la situation empirait. On peut citer *Saint Monsieur Baly* de Williams Sassine, *Xala* de Sembène Ousmane ou *La Grève des Battu* d'Aminata Sow Fall. La situation est encore pire dans *Le Pleurer Rire* d'Henri Lopes et toute l'eouvre de l'|écrivain congolais Sony Labou Tansi. La vision de l'univers de ces écrivains est sans pardon et Boris Diop ne fait pas exception. A l'instar de Mongo Béti dans Pepétue et L'Habitude du Malheur et Amadou Kourouma dans *Les Soleils des Indépendances*, ces écrivains tempéraient le tragique par l'humour pour rendre, somme toute, le message supportabe. Du moins pour le lecteur.

Boubacar Boris Diop, lui, ne fait pas que cela dans *Le Temps de Tamango*, *Les Tambours de la Mémoire*, et *Les Traces de la Meute*. Un coup d'œil rapide sur la composition polymorphe de ces trois ouvrages indique d'inombrables traits distinctifs qui feront l'objet de cette étude. Ces romans sont des véritables architectures romanesques qui ne se limitent pas à l'instruction et au plaisir qu'ils nous procurent mais qui finissent par nous émerveiller grâce à leur structure architecturale. Plusieurs sujets narrateurs portent des visions diverses sur des phénomènes

difficiles à cerner d'un seul coup d'œil. Ils font des narrations de types divers, d'aucuns positionnés en dehors du monde romanesque, d'autres à l'intérieur de ce monde. L'émerveillement inspiré par cette technique éblouissante fait qu'on est tenté de recommencer la lecture puisqu'on a l'intérêt renouvelé après chaque lecture.

De plus, bien qu'on ne puisse les appeler des romans policiers, ces romans de Boubacar Diop peuvent être caractérisés de romans énigmatiques. Chacun comporte une énigme difficile à percer : Qui est l'assassin de Kairé ? Quelle est l'histoire du légendaire Tamango ? Pourquoi et comment Fadel Sarr a-t-il été tué ? De surcroit, il y a toujours dans ces romans, des personnages énigmatiques : Qui est Léna ? Qui est Johanna Simentho ? Qui est le Maître du Pays ou Dum Thiébi ? Or qui dit énigme dit aussi un nœud difficile à dénouer. Et tout cela parce que le monde romanesque lui-même n'est pas moins complexe. Sewanou Dabla voit dans ces récits, « La confusion des valeurs, l'absurdité d'un univers désarticulé »[9]. Boris Diop lui-même dit dans *Le Cavalieur et Son Ombre* qu'on se trouve devant une véritable « inflation du réel »[10]

L'Afrique francophone indépendante évoquée par ces trois romans est un cadre spatio-temporel caractérisé de passions contradictoires. Un monde fictif où plusieurs sujets percepteurs cherchent, chacun à sa manière, à percer l'énigme et finissent par orienter les narrataires dans toutes les directions. Puis dans ces trois romans, le passé explique les silences du présent si bien que le récit lui-même devient une myriade de paroles éclatées. Cet éclatement pluridimensionnel des voix narratives est précisément le trait distinctif qui marque l'art romanesque de Boubacar Boris Diop.

Si on peut définir le mot complexité comme ce qui a un caractère complexe, et le mot complexe comme un objet: « qui contient, qui réunit plusieurs éléments différents », on peut facilement conclure que les romans de Boubacar Diop que nous avons choisis se prêtent à ces definitions. Or, dire que l'acte narratif de ces romans est complexe n'est pas une tentative de denigrer son art mais plutôt un essai de tirer l'attention sur les traits qui font que ce sont des romans, pas comme les autres. Bien evidemment, ce sont de véritables architectures narratives. A titre d'exemple, *Le*

[9] Sewanou Dabla, cité par Kesteloot Lilyan, *Histoire de la Littérature Négro Africaine*, Karthala, 2004, p. 272.
[10] Diop, Boubacar Boris, *Le Cavalier et Son Ombre*, L'Harmattan, Collection encres Noires, 1996, p. 7

Temps de Tamango suit un schéma narratif exemplaire et surprennant. Chacune des deux parties du roman est suivi des notes du narrateur : un ensemble d'informations notées au hasard qui, apparement, n'ont rien à voir avec la partie mais qui, examinés de très près, deviennent les bouts d'informations dont on pourrait combler les lacunes dans la narration. Et surtout c'est difficilement qu'on arrive à joindre les deux bouts et à établir de la clareté dans la narration.

Il s'agit dans chacun de ces romans de plusieurs narrateurs et non pas d'un seul narrateur, des foyers et non pas d'un foyer, des perceptions et non pas d'une seule perception. Plusieurs narratteurs portent des visions fragmentaires sur un phénomène qui est difficile à cerner d'un seul trait. Par conséquent, l'acte narratif qui en resulte n'est pas facilement décelable. Loin d'être clair, simple ou élémentaire, la narration y est compliquée, embrouillée et d'une rigueur exigeante.. Il faut donc affirmer que chez Boubacar Boris Diop, il y a une combinaison de plusieurs types narratifs qui sont parfois contradictoires, mais souvent complémentaires. On ne peut éprouver que de l'émerveillement face à de telles architectures narratives.

KNUST

0.1 PROBLEMATIQUE

Notre observation préalable dans ce travail intitulé *La spécificité artistique de Boubacar Boris Diop dans Le temps de Tamango, les Tambours de la Mémoire et les Traces de la Meute*, est d'emblée que la narration de Diop n'est pas facile à suivre. Elle exige beaucoup de rigueur de la part des lecteurs. Chacun des textes etudiés implique des choix originels de procedes narratifs qui présentent des véritables défis à relever en tant que lecteur. Or, qui dit technique d'un grand écrivain dit aussi sa manière spécifique ou personnelle de dire et de présenter l'information narrative qui est rarement identique aux autres écrivains. Le lecteur de ces trois romans se trouve donc en butte à des procédés narratifs qui mettent son habileté de lecteur avisé à rude épreuve. C'est un problème qui nécessite le recours à de bons outils d'analyse. On est ainsi poussé à l'étude des méthodes d'analyse du récit existantes, au desir de les comprendre toutes, et enfin a la necessité de selectionner ceux qui pourraient servir grille d'analyse structurelle aux récit de Diop.

Pour parvenir à la source de l'intention formelle de ces rectis, les questions suivantes entrent en jeu. Quelles sont les traces laissées dans la narration qui font de ces romans spécifiquement

boubacariens ? Sont-ils faciles à cerner, regrouper et analyser ? Quelles sont les fins possibles de cette manière de présentation ? Est-ce qu'ils facilitent l'accès à l'intention formelle et thématique de l'auteur concret. Si au contraire, ils l'entravent, peut on trouver des raisons pour lequelles Diop se fait si difficilement cerner ?

A côté de ces problèmes généraux, nous sommes aux prises avec d'autres problémes spécifiquement narratologiques sur la nature de l'acte narratif qui, pour nous, est le trait distinctif de l'art de Boubacar Boris Diop. Il y a d'abord le souci de chercher à circonscrire nettement les frontières de l'objet perçu par ces narrateurs. Puis la quete pour les sujets percepteurs et de quels biais ils perçoivent le monde romanesque s'impose. On se demande quelle est la profondeur de leurs perceptions et comment ils orientent leurs narrataires spatiallement, temporellement, et verbalement. Compte tenu du foisonnement des narrateurs dans chacun des romans, on cherche avec beaucoup de curiosité toutes les mesures prises par l'auteur concret pour assurer ce que les théoriciens américains appellent « the suspension of disbelief » Enfin on s'evertue pour déterminer si l'espace et le temps évoqués par la fiction influent par leurs alternances et imbrications intriquantes, sur le discours narratif qui les représente L'acte producteur du récit, n'étant pas moins truqué, une tâche formidable est octroyée au lecteur : établir de l'ordre dans cette éclatement parfois successive mais souvent spontané de voix afin de déboucher sur les fins thématiques. Tels sont les problèmes que nous nous proposons de résoudre dans ce travail de recherche.

0.2 OBJECTIF

Nous nous donnons pour objectif dans ce travail, de chercher, identifier et employer les outils narratologiques, qui permettront, sinon à cerner l'art de Boubacar de manière exacte, à nous approcher autant que possible de lui. Notre démarche consiste donc, à étudier les techniques narratives sans perdre de vue les situations de l'énonciation narrative. Tout en traitant les problèmes du récit de la fiction, nous nous donnons pour objectif particulier de définir les propriétés générales par lesquelles on peut caractériser les différents types de récits dans les ouvrages fictifs de Boubacar Diop. Nous allons essayer ainsi d'expliquer les démarches suivies dans la narratologie énonciative et allier la théorie à l'analyse des ouvrages choisis d'un auteur africain contemporain. Autrement dit, nous allons nous appuyer sur la méthode d'analyse d'un

grand théoricien bien experimenté en matière de la narratologie pour enfin nous aventurer dans l'univers romanesque de Boubacar Diop. Nous esperons que ce travail servira de tremplin nécessaire qui pourrait frayer le chemin aux analyses beaucoup plus fructueuses dans la littérature africaine.

KNUST

0.3 HYPOTHESE

Notre hypothèse dans ce travail consiste, d'abord, à affirmer que l'acte producteur du recit affiché dans ces trois romans de Boubacar Boris Diop est fascinant en raison des detours qui le caractérisent. S'il se laisse difficilement suivre, c'est, peut-etre, que les vérités qu'il énonce sont difficiles à accepter par les cibles de sa critique. Il ne fait donc que marteller ces mémes vérités à plusieurs reprises par plusieurs retouches pour qu'enfin, personne ne refuse de s'en rendre compte.

Nous affirmons aussi que de tels ouvrages touffus ne peuvent être abordés que par une approche technique ; un maniement habille d'un bon outil d'analyse littéraire. Cela permettra de dépiécer ces romans énigmatiques qui installent les narrataires dans un état de desarroi et, à partir des décombres, reconstruire le vrai sens et la vraie portée du contenu narratif. C'est ainsi qu'on peut porter à l'attention des lecteurs, qu'ils soient virtuels ou concrets, les problèmes qui y sont soulevés, croyant que leur solutions éventuelles seront bénéfiques au monde romanesque et par extension au monde réel dont il est le reflet.

Puis, étudier la perspective narrative d'un ouvrage romanesque équivaut à étudier le roman entier. Une fois le foyer de la narration déterminé avec précision, on est mené naturellement à observer tous les domaines de la technique du romancier vu que les mêmes consciences, autrement dit, les mêmes foyers de la narration orientent le lecteur spatialement, verbalement et temporellement. Donc bref, nous affirmons que tout le problème complexe de l'acte narratif chez Boubacar Boris Diop est résolu par un maniement habile de cet outil de l'analyse littéraire : la perspective narrative.

0.4 L'APERCU BIO-BIBLIOGRAPHIQUE.

Qui est Boubacar Boris Diop ? Nous répondrons à cette question en disant qu'il est né le 26 octobre 1946 à Dakar (Sénégal). Il a enseigné la littérature et la philosophie à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar pendant plus d'une dizaine d'années. Ensuite il a travaillé au ministère de la culture sénégalaise comme conseiller technique. Il a également longtemps travaillé comme journaliste pour divers journaux tant africains qu'européens et a dirigé un quotidien indépendant du Sénégal : le Matin de Dakar. Entre-temps il exerçait les fonctions d'essayiste, romancier, dramaturge et scénariste.

KNUST

Son œuvre romanesque comprend : *Le Temps de Tamango* (1987) qui a vraiment attiré notre attention tant par sa structure particulière que par la rigueur de son argument dont l'étude approfondie fait observer à Noël Blandin que Boubacar a voulu, avec ce roman, « renouveler la littérature africaine ».[11] *Les Tambours de la Mémoire (1991*) grâce auquel il a remporté le prix des lettres du Sénégal, *Les Traces de la Meute* (1993), *Le Cavalier et son Ombre* (1997) qui lui a valu le prix des tropiques. D'autres romans, plus récents sont *Murambi le Lvre d'Ossements* (2000) et *Doomi Golo* (2003) écrit en Wolof. *L'impossible Innocence* (2005) et *Kaveena* (2006).

Boubacar Boris Diop est aussi l'auteur d'un essai sur les questions africaines : « L'Afrique au delà du Miroir » (2007) et d'une pièce de théâtre : *Thiaroye Terre Rouge* (1990). Il a également participé à plusieurs ouvrages collectifs dont *L'Europe vue de L'Afrique*, *Négrophobie* et *L'Afrique Vue de l'Occident*.

0.5 L'OBJET DE LA NARRATOLOGIE

Il importe de noter, comme le fait René Rivara que les propriétés du récit, notamment l'existence des types de narrateurs, d'instances narratives et de points de vue reflétés par les textes doivent être étudiés tout en recourant aux propriétés de la langue. Voilà pourquoi ces questions intéressent beaucoup les linguistes énonciativistes.

[11] BLANDIN, Noël, Qui est Boubacar Boris Diop, Bibliographie/biographie proposée le mercredi 23 juillet 2003 à l'Internet. Section : »La République des lettres ».

Ces catégories sont le temps, le type de narrateur, la distance, le point de vue entre autres. Ayant établi un tel répertoire, on se pose d'autres questions portant sur les relations de ces catégories entre elles : quelles contraintes pèsent sur leurs possibilités combinatoires ? Y a-t-il des catégories dominantes qui définissent de grands types de récits ? Peut-on dresser une liste exhaustive des modèles classiques des récits et des altérations et transformations que ces modèles peuvent subir ? Voici les préoccupations de René Rivara face à l'objet du récit. Tous ceux qui s'aventurent à analyser le récit, à l'instar de Rivara, seront confrontés à ces grandes interrogations et seront appelés à ébaucher un essai de définition dans la fiction qu'ils lisent.

KNUST

En ce qui concerne le champ d'investigation sur lequel cette discipline doit porter, on n'a qu'à recourir à *L'analyse Structurale des Récits* [12]de Roland Barthes où on lit :

> « Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ces récits. Le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes substances. Il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint […] le fait divers, la conversation… »[13]

A ce catalogue de différents types de récits s'ajoute la multiplicité des points de vue dont on peut citer : (historique ; psychologique ; sociologique ; esthétique etc.) On s'avise donc que Barthes n'a pas fait que définir l'objet du récit qui par extension pourrait être l'objet de la narratologie mais il a aussi esquissé l'une des méthodes de la recherche narratologique comme mise en pratique de sa théorie. Cette analyse des formes des récits est l'objectif principal du présent travail. Il nous incombe de nous concentrer sur la littérature africaine afin d'y exploiter les particularités des récits qui y abondent. Certes, nous ne saurions prétendre à l'ébauche d'une théorie spécifiquement africaine dans ses orientations. Notre projet consiste à aborder l'œuvre de Diop à partir des théories narratologiques contemporaines dont nous allons nous servir comme outils d'analyse. Cette ébauche d'application de la théorie narratologique nous permettra de déterminer si la littérature africaine se prête à l'analyse typologique ou si elle laisse voir des gouffres béants à combler.

[12] BARTHES, Roland, "Analyse structurale des récits", in *Communications 8*, Seuil, Paris 1981, p 1.
[13] BARTHES, Roland, , "Analyse structurale des récits", in *Communications 8*,Op cit , p 1

0.6 ETUDE DES TRAVAUX ANTERIEURS

Si l'on observe attentivement la scène littéraire africaine, une évolution de la narration romanesque africaine ne peut guère nous échapper. Mais force nous est de souligner que jusqu'ici, les études consacrées à l'évolution de l'acte producteur du récit africain se sont plutôt limitées au domaine des thèmes. Souvent, les interrogations portent sur l'apparition des nouveaux thèmes. D'autres exégètes tentent d'exploiter de nouveaux aspects qui émergent mais toujours dans l'ancien domaine des thèmes

KNUST

Au cours de ces deux dernières décennies, on s'avise, à lire *Histoire de la littérature négro-africaine* [14]de Kesteloot, de l'avènement des nouvelles consciences qui rejettent le réquisitoire de l'Occident pour se tourner vers une analyse critique interne des sociétés africaines. On peut bel et bien compter parmi ces nouvelles consciences ; William Sassine, Sony Labou Tansi, Tierno, Monemembo, Kossi Efoui et bien sûr, Boubacar Boris Diop. Mais très peu de travaux sont consacrés à l'analyse de l'évolution de la narration romanesque africaine même.

C'est donc pour combler cette lacune que Noureini Tijani Serpos, en se servant de *L'Etrange destin de Wangrin* [15]a essayé de renverser cette tendance thématique. Dans cette étude, Tijani Serpos a tenté de déterminer la nature de cette évolution. Sa méthode consiste à dévoiler la manière dont Hampâté Bâ a employé l'énigme et le dilemme pour attirer l'attention de son narrataire, éveiller son intérêt et le mener, un indice après l'autre, jusqu'à la fin de la narration.

Cette démarche de Noureini Tijani Serpos nous paraît tout à fait commode et utile dans la mesure où il expose une faille dans les démarches critiques en littérature africaine. Il s'en prend violemment à tous ceux qui, selon lui, « parlent beaucoup sans définir la nature de leurs discours, sans proposer le système formel, la grille de lecture qui leur permet de parler du fait littéraire ».[16] Il aurait voulu que les critiques africains commencent par se situer nettement dans un champ théorique d'où ils émettraient leurs discours critiques. On ne peut que donner raison à Tijani

[14] KESTELOOT, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 369 pp.
[15] HAMPATE BA. Ahmadou, "*L'Etrange destin de Wangrin*" 1973, grand prix de littérature d'Afrique noire 1974
[16] SERPOS, Noureini, Tijani, *Aspects de la critique Africaine*, Paris, Silex/Haho, 1987 P. 7.

Serpos. Il ne prétend pas disposer automatiquement d'un sens intuitif de l'œuvre qui lui permet d'en parler en dehors de toute méthode.

Incité par son exemple, nous nous sommes proposé de chercher des travaux pareils et avons trouvé deux autres chez qui les critiques relèvent des théories structuralistes et linguistiques. Ce sont Léon-François Hoffmann dans *Complexité linguistique et rhétorique dans Gouverneurs de la Rosée* [17] et Kester Echenim : *La structure narrative de Soleil des Indépendances*.[18]

KNUST

Dans l'une et dans l'autre œuvre critique, le fond théorique transparait clairement ainsi que les critères objectifs qui régissent leurs observations et analyses. A l'instar de Tijani Serpos, Echenim affirme, entre autres, que :

> « Dans la linéarité progressive de l'intrigue romanesque, l'emploi du procédé de (question-réponse) sert parfois de moyen propice, destiné à rompre cette linéarité, et ainsi à enchâsser un autre élément dans l'intrigue porteur de plus de renseignements sur les personnages »[19]

Non seulement Echenim décrit les démarches empruntées par le narrateur, mais il en montre l'utilité, surtout la façon dont ces démarches dévoilent les exploits des personnages. Hoffmann, lui, s'est cantonné dans le domaine linguistique et a analysé la façon dont les différents registres de français, ainsi que le créole, se sont imbriqués et enchaînés dans l'acte producteur du récit. Comme Serpos, Hoffman ne s'est pas limité à la description des faits de la narration, mais il s'est posé des questions sur les causes et conséquences de ce mélange de registres :

> « Mis à part, sa légitime aspiration à une renommée internationale, le romancier doit donc s'adresser à la fois à ses concitoyens dans l'intérêt d'une Haïti meilleure, et aux étrangers (surtout à ceux qui appartiennent comme lui à la communauté linguistique

[17] HOFFMANN, Léon, François, "*Complexité linguistique et rhétorique dans Gouverneur de la rosée*" in *Présence Africaine* Tome. 107. Paris/Dakar, 1979.
[18] ECHENIM, Kester, "*La structure narrative de Soleils des indépendances* » in *Présence Africaine* » Tome 107 Paris/Dakar, 1979.
[19] ECHENIM, Kester, "*La structure narrative de Soleils des indépendances* » in *Présence Africaine* Op cit, P.19

francophone) pour défendre et valoriser à leurs yeux sa patrie si souvent dénigrée »[20]

On trouve dans ce travail, des tentatives de justification de la technique narrative alors que Kester Echenim s'est limité à la description des démarches narratives. Cependant, ils ont montré, tous les deux, comment cette étude des procédés narratifs permet de surprendre le romancier à l'œuvre en essayant de saisir ainsi la vraie portée de son idée qui, observé du biais de la méthode de recréation narratologique, rejaillit sous forme de nouvelles réalités.

KNUST

L'article de Yaw Sarfo Kantanka Boafo intitulé « *Perspective narrative et proposition : Une présentation de Gouverneurs de la rosée* »[21] emboîte le pas à ceux cités ci-dessus. Sa critique qui se veut partiellement narratologique et partiellement traditionnelle est une mise en application des méthodes d'analyse littéraires de Roland Barthes et Wayne Booth. Le résultat de cette mise en pratique du structuralisme américain est, certes, la découverte dans l'œuvre du Haïtien d'un 'trio' narrant au sein du type narratif hétérodiégétique auctoriel. Ce 'trio', selon Boafo, comprend le narrateur anonyme, Manuel le personnage principal et l'auteur impliqué. Ces trois voix qui s'entendent dans la narration semblent partager la même perception et la même idéologie du monde. A l'aide des preuves probantes citées du roman, Boafo a su montrer que leur identité de voix et de perception est si admirablement illustrée dans l'ouvrage que Boafo finit par remarquer que « rien ne serait changé si la narration était faite en première personne ».[22]

Tous ces critiques permettent de constater que la littérature africaine prend des dimensions nouvelles. Ces critiques sont devenus comme l'acteur de Diderot, un recréateur de l'œuvre à l'appui des théories qu'ils adoptent dans leurs recherches. Cela renvoit à Senghor qui parle d'une saisie de l'écrivain par le critique. Voyons en profondeur l'optique de Senghor sur la démarche critique à adopter face à la littérature africaine :

[20] HOFFMANN, Léon-François, *Complexité linguistique et rhétorique dans Gouverneur de la rosée »* in *Présence Africaine* Op cit. p 19

[21] BOAFO, Sarfo, Kantanka, Yaw, "*Perspective narrative et proposition" Une présentation de Gouverneurs de la rosée »* in *Asemka* No. 7, 1985 P. 23-62

[22] BOAFO, Sarfo, Kantanka Yaw, "*Perspective narrative et proposition" Une présentation de Gouverneurs de la rosée* » Op cit, P.41

> « La critique qui se veut africaine doit être la rencontre d'une sensibilité et d'une imagination avec une autre sensibilité et une autre imagination. Et qui pouvait mieux qu'un autre Africain, comprendre l'œuvre d'un Africain ? Soul to Soul ![….] Nous réclamons également le droit de penser par nous-mêmes et pour nous-mêmes. »[23]

Senghor postule, ici, la nécessité d'une complicité entre le romancier et le critique pour faire ressortir des nouvelles réalités. Pour appuyer cette idée, Bassirou Dieng qui adopte habituellement une vision diachronique sur l'activité critique en matière de littérature africaine fait la remarque suivante :

> « A chaque époque, intellectuels, écrivains et critiques se nourrissent de la même philosophie du langage, et que singulièrement, les critiques sont complices dans la réception des textes qu'ils ne font qu'amplifier ».[24]

Le problème de Senghor et de Dieng sur les démarches critiques en littérature africaine est résolu lorsqu'on regarde les pistes suivies par les critiques contemporains. Les théories linguistiques, sémiotiques, et narratologiques qui ont été amélioré au cours de ces dernières décennies viennent d'aiguiser la sensibilité des critiques et de leur permettre à recréer les œuvres littéraires africaines.

Si tous ces critiques avaient l'œuvre de Boubacar Boris Diop comme objet d'analyse, le défi de cette recherche serait déjà relevé. Or parmi les nombreux critiques dont les travaux portent sur l'œuvre de cet auteur prodigieux, on peut citer Fabrice Hervieu-Wane ; *Boubacar Boris Diop, l'intellectuel engagé* [25] et Jean Sob *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop* [26] comme les plus révélateurs. Surtout Jean Sob, qui a jeté un coup d'œil rapide sur la technique romanesque de l'auteur et qui fait qu'il a frôlé légèrement les fonctions du narrateur dans un certain nombre de ses romans.

---

[23] SENGHOR, Léopold Sedar, Communication au colloque de Yaoundé, « *Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation* » in *Présence Africaine* n. 130, avril 1973.
[24] DIENG, Bassirou, *Conférences pour l'hommage à Mohamadou Kane*. Faculté de lettres de Dakar 2 juillet 1996.
[25] WANE, Fabrice, Hervieu, « *Boubacar Boris Diop: l'intellectuel engagé », in Dakar l'insoumise*, Editions Autrement, Paris, 2008 p192-199.
[26] SOB, Jean, *"L'impératif Romanesque de Boubacar Boris Diop'*, Editions A3, Paris, 2007.

D'autres critiques, notamment KEBE Khaly dont le travail a pour titre : *Quête et initiation dans les romans de Boubacar Boris Diop* [27] et Hamidou Dia *Boubacar Boris Diop, le mendiant du souvenir* [28] ont fait des études qui, pour être profondément thématiques, s'avèrent très utiles et informatives. Ils ont fait preuve d'une compréhension profonde de la culture sénégalaise telle qu'elle est représentée dans l'œuvre fictive de Boubacar Boris Diop. Etant ses congénères, ils ont profité de leur intimité avec l'auteur pour chercher des explications à tous les traits de patrimoine culturel qui apparaissent dans l'œuvre de Diop. Il faut avouer que sans leurs interventions, certains cultes et rites des villageois cités dans *Les traces de la Meute* et *Tambours de la mémoire* seraient impossibles à déchiffrer par les lecteurs non-initiés comme nous à la culture sénégalaise.

KNUST

En fait, ce parcours des œuvres critiques portant sur l'oeuvre de Boubacar Boris Diop serait incomplet sans mentionner Babacar Diop et Bassirou Dieng. Tous les deux ont porté sur l'œuvre de Boubacar Boris Diop une vision strictement stylistique. Leurs articles « Notes de lecture sur le roman de Boubacar Boris Diop *Doomi Golo* »[29] et Les genres narratifs et les phénomènes intertextuels dans l'espace soudanais (mythes, épopées, et romans) »[30] respectivement, ont tracé l'itinéraire des narrateurs suivant les mêmes pistes que les nôtres. Mais alors que Massirou Dieng s'est borné aux romans de la région soudanaise, Diop lui, s'est limité à *Doomi Golo*, le seul roman que Boubacar a fait en wolof.

Par conséquent, l'étude de l'acte producteur du récit dans les ouvrages de Boubacar Boris Diop rédigée en français est un champ qui attend toujours d'être exploité afin de faire ressortir clairement la spécificité artistique de l'auteur. On a l'impression que Boubacar Boris Diop lui-même est conscient de cette possibilité, vu qu'il a fait une critique pareille sur l'œuvre de Cheik Aliou Ndao qu'il a intitulée : « Les langues de l'écrivain : le point de vue de Cheik Aliou

[27] KEBE Khaly, "*Quête et initiation dans les romans de Boubacar Boris Diop, Mémoire de maîtris*e, Dakar, Faculté des lettres et Sciences humaines, Département de Lettres Modernes, 1994-1995.
[28] DIA, Hamidou, "*Boubacar Boris Diop, le mendiant du souvenir, Parcours subjectif des Tambours de la Mémoire* » in *Ethiopiques* nouvelle série, 1er semestre 1989, vol 6 no. 1, pp 112-123.
[29] DIOP Babacar, "*Note de lecture sur le roman de Boubacar Boris Diop Doomi Golo*" Conférence au centre de loisirs et d'actions culturelles de Sacre Cœur, Dakar, 19 mars 2004.
[30] DIENG, Bassirou, "*Les genres narratifs et les phénomènes intertextuels dans l'espace soudanais (mythes, épopées et romans* » in *annales de la faculté des lettres et sciences humaines*, no. 21, UCAD, Dakar, 1991, pp 77-91.

Ndao »[31] Notre travail sera différent de ceux cités ci-dessus dans la mesure où les ouvrages choisis de Boubacar Boris Diop seront envisagés d'une optique nouvelle, voire singulière. Observé du biais de la narratologie, notre travail dévoilera la specificité artistique de l'architecture narrative de Boubacar qui se construit et qui s'améliore de manière systématique. Nous allons recenser toutes les consciences par lesquelles l'information narrative est filtrée, les regrouper selon leurs affinités et puis, dans l'analyse, déterminer l'efficacité narrative qui résulte de leur alternance ou de leur enchaînement.

KNUST

0.7 DELIMITATION DU CHAMP

Il faut avouer ici que ce serait trop prétentieux de vouloir aborder toute l'œuvre romanesque de cet écrivain prolixe dans ce travail, vu nos contraintes d'espace et de temps. Il a confectionné une dizaine de romans, tous publiés au cours de ces deux dernières décennies. Puisque toutes ces productions romanesques se valent, nous nous sommes décidés à nous limiter aux trois premières : *Les Temps de Tamango, Les Tambours de la Mémoire* et *Les Traces de la meute*. De surcroît, ce ne serait pas réaliste de chercher à analyser ces trois ouvrages suivant tous les outils qu'offre la narratologie, en l'occurrence, l'ordre, la durée, la fréquence, le mode, la voix, le point de vue etc. prétendre analyser chaque élément à fond serait une tache impossible vu nos contraintes spatio-temporelles. Nous sommes donc obligés de nous limiter à l'étude du point de vue autrement denomme comme « la perspective narrative » dans ces trois romans, persuadés que les découvertes que cela permettra de faire seront enrichissantes.

0.8 PLAN DU TRAVAIL

Ce travail sera présenté en cinq chapitres. Le premier sera une mise en évidence de notre cadre théorique où les notions générales de la perspective narrative, l'outil majeur qui servira à aborder les romans de Diop seront exposées. Le deuxième chapitre portera sur les fonctions du narrateur où nous verrons la mise en pratique des théories de Lintvelt et le résultat de l'exercice de ces fonctions dans les trois romans. Les deux chapitres suivant seront l'ébauche d'une étude de la

[31] DIOP, Boubacar Boris, "Les langues de l'écrivain: le point de vue de Cheik Aliou Ndao" (Entretien) in Notre Librairie no. 81, octobre décembre 1985 pp 50-55.

complexité de l'énonciation. Nous verrons à la fin des deux premiers chapitres que les théories sont basées sur des présupposés qui tendent plutôt à simplifier les choses et que la vraie pratique de l'énonciation narrative est plus complexe. Dans le troisième chapitre qui sera intitulé « Le plan temporelle » et « Le plan verbale » nous allons analyser l'alternance et l'enchaînement des discours des acteurs avec ceux des narrateurs qui s'imbriquent tour à tour pour créer une architecture complexe. Ce sera aussi une suite de l'analyse du point de vue variable qui assure la complexité de l'énonciation narrative chez Boubacar Boris Diop.

KNUST

CHAPITRE I
CADRE THEORIQUE

1.0 INTRODUCTION

De tous les problèmes dont se sont préoccupés les analystes littéraires, la notion du point de vue fait partie de ceux qui ont suscité les controverses les plus animées. En fait, Mark Schorer, dans son ouvrage critique intitulé *Point of view as thematique definition* a affirmé que tout le problème complexe de la technique romanesque est décidé par le point de vue. L'intérêt suscité par cette étude de l'acte producteur du récit est sans limites comme c'est une notion abondamment exploitée dans nos institutions scolaires.

D'aucuns s'en servent pour éclaircir la technique narrative des grands écrivains, d'autres pour classer des démarches analogues dans l'étude du roman et d'autres encore pour montrer les diverses options possibles qui pourraient servir de guides aux narrateurs éventuels. Allain Rabatel, après son étude approfondie des diverses exploitations de la notion dans des analyses littéraires dans les Universités françaises a observé dans « Une Histoire du Point de vue » [32] que « malheureusement cette notion, abondamment exploitée est d'un maniement particulièrement malcommode ».[33] Son objectif était donc d'amener une clarification de la notion tout en faisant un détour épistémologique d'autant de théories portant sur le point de vue que possible.

Selon Rabatel, qui dit énonciation narrative dit aussi un énonciateur qui est guidé par des considérations normatives dans son acte d'énonciation. Sur ce, il s'accorde avec Genette qui, dans le nouveau discours du récit, pontifie qu'il ne peut jamais y avoir d'énonciation sans énonciateur. La primauté de l'étude des démarches empruntées par les narrateurs a occasionné, selon Rabatel, des théorisations successives chez les critiques littéraires comme Jean Pouillon, Georges Blin, Magny, et Rousset. Le point de vue est également la préoccupation des sémioticiens tels que Gérard Genette, Mieke Bal, Jaap Lintvelt et Vitoux. D'autres théoriciens qui s'intéressent particulièrement à la notion du point de vue sont les linguistes tels que Danon

[32] Rabatel, Allain, "*Une histoire du Point de Vue*" Klienksieck, Metz, 1966.
[33] Rabatel Allain, "*Une histoire du Point de Vue*" Op. Cit. Page 2.

Boileau, Algirdas Greimas, et Jacques Fontanille ainsi que les herméneutes et théoriciens de la lecture, comme Paul Ricœur, Umberto Eco, Isil, Fauss.

Cependant, le foisonnement de ces théories successives occasionné par des contextes historico-critiques différents dans lesquels ils ont émergé n'induit pas à la confusion. Que ce soit la typologie inductive anglo saxonne de Percy Lubbock et Norman Friedman, ou la combinaison typologique allemande de Liebfried ou de Fuger et Stanzel ou que ce soit la typologie structuraliste tchèque de Dolezel ou même la typologie culturelle soviétique, on peut voir que toutes ces constructions théoriques s'accordent sur les mêmes éléments macro-structurels. Il est assez facile d'y discerner toujours les trois perspectives narratives de base, en l'occurrence, la première personne, la troisième personne et la narration neutre.

Notre travail n'envisage pas seulement la possibilité de faire comprendre les modèles théoriques ; il est destiné, surtout, à l'analyse concrète des textes narratifs créés dans le contexte africain. Appliqué aux ouvrages narratifs de Boubacar Boris Diop, l'étude de l'acte producteur du récit, fonctionnera-t-elle comme outil qui servira à determiner un penchant narratif dominant chez l'auteur concret ? D'autre part, peut-elle servir comme moyen de classer la narration Diopienne de sa macrostructure déterminée par la perspective narrative dominante ?

Cette idée, inscrite dans le titre du travail actuel, nous est inspirée par Tzvetan Todorov qui considère toute œuvre littéraire comme « la manifestation d'une structure abstraite, beaucoup plus générale dont elle n'est qu'une des réalisations possibles ». [34] Il est necessaire de determiner les limites de la typologie narrative dont il sera question dans ce travail s'impose. Cette typologie fournira l'appareil conceptuel théorique de notre recherche et comme instrument critique, elle remplira une fonction exploratrice qui soutiendra notre analyse des textes que nous avons choisis. Selon Jean Rousset, la typologie peut être définie comme une « formule vide » [35]ou « forme à priori »[36] tandis que son application concrète et spécifique constitue une « formule pleine »[37] ou forme particulière conférant un des sens particuliers à chaque ouvrage.

[34] Todorov, *Tzvetan, Littérature et signification*, Paris, Larousse,1968, p 102, 1969, p 19
[35] ROUSSET, Jean, cité par Lintvelt Jaap, *Essaie de Typologie narrative*, José Corti, Paris, P 186
[36] ROUSSET, Jean, cité par Lintvelt Jaap, *Essaie de Typologie narrative* Op cit, p 186
[37] ROUSSET Jean cit, par Lintvelt Jaap, *Essaie de Typologie narrative* Op cit p 186

Une fois la forme vide des démarches narratives est bien comprise et assimilée, les chapitres suivants seront une mise en application de ces formules dans les ouvrages choisis de Boubacar Diop. Mais avant d'exposer à fond la typologie de Jaap Lintvelt que nous jugeons plus apte à nos desseins analytiques, passons en revue quelques autres typologies pour servir de points de comparaisons pour, enfin, enrichir la discussion et approfondir la compréhension. Voyons d'abord, la typologie inductive des anglo-saxons Percy Lubbock et Norman Friedman dans *The craft of fiction* [38] et *Point of view in fiction ; the development of a critical concept* [39] respectivement.

KNUST

1.1.0 THE CRAFT OF FICTION DE PERCY LUBBOCK

On ne peut que prendre pour point de départ l'idee de Lubbock qui, dans *The Craft of fiction* a conseillé qu'il faut surprendre l'auteur à l'œuvre pour étudier sa technique. Suivant cette pratique, Lubbock a entamé des études successives des techniques narratives plutôt que d'élaborer une théorie de manière systématique. On voit donc, que la typologie de Lubbock se dégage de ses analyses littéraires de manière plus ou moins indirecte.

Dans sa lecture de *Madame Bovary*, Percy Lubbock signale une opposition binaire qui s'y installe entre le « showing » : la présentation scénique et le « telling » : la présentation sous forme de sommaire. Ces deux modes antithétiques, selon Lubbock, peuvent être distingués dans toute histoire. Pour Lubbock, la notion de panorama, loin de se limiter au sommaire, implique, en outre, la faculté d'omniscience et d'omniprésence du narrateur. Une autre catégorie narrative dont parle Lubbock dans « *The Craft of fiction* » est la voix. Il attire l'attention sur la façon dont les narrateurs se servent tantôt de leurs propres langages et leurs propres critères d'appréciation et tantôt de la voix et l'idéolecte de l'un des personnages. Le mode picturale et le mode dramatique peuvent constituer un troisième principe narratif qui est bien expliqué dans « The Craft of Fiction. » Il faut noter que toutes ces critères, dispersées dans l'œuvre de Lubbock

[38] LUBBOCK, Percy, *the craft of fiction*.op cit, p 17
[39] FRIEDMAN, *Norman, Point of view in fiction; the development of a critical concept*. Georgia University Press 1967.

peuvent être regroupées sous quatre formes narratives, à savoir, le survol panoramique, (Panoramic survey), le narrateur dramatisé : (dramatised narrator) ; l'esprit dramatisé : (dramatised mind) et le drame pur (pure drama)

1.1.1 LE SURVOL PANORAMIQUE

Dans son étude de « La Guerre et la Paix » de Tolstoï, Percy Lubbock a souligné que les traits saillants du survol panoramique se résument dans la présence d'un narrateur qui, ayant adopté une perspective et une voix unique, fait une présentation panoramique des événements romanesques. Cette théorie de Lubbock prend une dimension normative dans la mesure où il reproche à Tolstoï de ne pas rester fidèle à une seule forme narrative. Pour lui, une fois une forme est adoptée, le narrateur doit obligatoirement y rester fidèle. Dans le but de nous informer de l'utilité du survol panoramique, Lubbock montre, à force d'exemples tirés de *La Foire aux Vanités* que ce type narratif :

> « Permet d'embrasser des 'périodes étendues de la vie et des quantités d'expériences. »[40]

Percy Lubbock manifeste une préférence marquée pour le « showing » au détriment du « telling » puisque dans son esprit normatif, il a tendance à considérer le survol panoramique comme inférieur aux autres formes. Selon lui, l'art du roman ne commence que lorsque le romancier conçoit l'histoire comme une matière qui doit être montrée et présentée de telle sorte qu'elle se raconte elle-même. Voilà la conception que Genette et bien d'autres narratologues vont contester avec brio dans leurs écrits.

Lubbock note lui-même un certain nombre d'inconvénients qui vont avec le survol panoramique. D'abord, que dans sa forme nue, le survol panoramique permet des interventions du narrateur extradiégétique par des commentaires des explications et des évaluations. Il en a fait l'expérience dans *la Foire aux Vanités* de Thackeray. Ensuite, il montre que la présentation panoramique permet de décrire la vie intérieure d'autrui dans sa propre perspective narrative de sorte que « l'image réfléchie qu'il en donne est forcément plate et maigre »[41] Il affirme par la suite que puisque le point de vue est situé dans un narrateur extérieur, elle contient une faiblesse

[40] LUBBOCK, Percy, *The Craft of fiction* dans Debray Genette, 1970, p 115.
[41] LUBBOCK, Percy, *The Craft of fiction* op cit, p 120

intrinsèque, car l'effet de la validité est entièrement enfermé dans l'œuvre elle-même. La conséquence logique de tout ce qui vient d'être dit est que Lubbock préfère les autres types narratifs ayant un point de vue intégré. Sa conception du survol panoramique englobe la narration à la troisième personne mais il préfère, lui, la narration neutre où le narrateur s'effacera autant que possible.

1.1.2 LE NARRATEUR DRAMATISE.

KNUST

Percy Lubbock, poursuivant ses prescriptions normatives, affirme que « les épisodes scéniques ainsi que tout le reste des aspects du roman doivent être présentés d'une manière dramatisée. »[42] Et le premier pas vers cette dramatisation est l'intégration du narrateur dans l'univers romanesque. Il dit :

> « Si le narrateur de l'histoire est présent dans l'histoire même, l'auteur est dramatisé. L'auteur a déplacé sa responsabilité qui se trouve maintenant là où le lecteur pourra la voir et la mesurer. Rien n'est maintenant introduit dans l'histoire de l'extérieur ; l'œuvre se suffit à elle-même sans relations avec personne hors de sa sphère »[43]

Cette forme narrative qui, nous croyons, correspond à la narration à la première personne est analysée par Lubbock dans sa lecture de *David Copperfield* de Charles Dickens, *Harry Richmond* de Meredith et *Henry Esmond* de Thackeray, où l'histoire est racontée par un narrateur dramatisé. Ayant souligné les avantages de cette forme narrative, Percy Lubbock la critique de la façon dont il a critiqué le survol panoramique. Il trouve que la scène directe dramatisée y est très rare, que le « telling » prédomine sur le « showing » et que tout se déroule, dans une telle forme narrative, comme une évocation picturale du temps passé. Selon Lubbock, le narrateur dramatisé n'est utile que dans le récit qui porte sur une personne, sur le monde environnant mais qu'elle perd son attrait lorsqu'il s'agit de la présentation de la vie intérieure de l'un des personnages.

[42] LUBBOCK, Percy, *The Craft of fiction* op cit p 116
[43] LUBBOCK Percy, *The Craft of fiction* op cit, p 116

Dans une telle narration, Lubbock n'établit pas de distinction entre la narration à la troisième personne, centrée sur le je narrant et celle où le je narré est le centre d'orientation. On a l'impression que Lubbock envisage le narrateur dramatisé principalement dans son élaboration de la troisième personne puisque les inconvénients qu'il y voit correspondent aussi à ceux qu'il attribue au survol panoramique.

1.1.3 L'ESPRIT DRAMATISE

Suite à l'observation que le narrateur dramatisé est tout à fait inapte à présenter sa propre vie psychique, Lubbock préconise une forme narrative de l'esprit dramatisé qui permettra une présentation directe du psychisme de l'acteur qui sert de centre d'orientation. Cette forme narrative qui équivaut à la narration où la perspective est celle du je narrant témoin (first person observer's point of view), est un mélange du mode pictural pour la description du monde extérieur et le mode dramatique pour la présentation de la vie intérieure. C'est toujours le personnage qui voit, juge et réfléchit. Mais la différence, c'est qu'au lieu d'entendre son récit, le lecteur le voit maintenant en train de juger et de réfléchir, sa conscience se trouve devant le lecteur dans son agitation originale. Dans son étude de l'œuvre de Henry James, Lubbock montre que l'esprit du je narrant est dramatisé à tel point que le lecteur a l'impression d'assister à une présentation scénique des mouvements de l'âme du personnage (Sthrether)

On dirait que le lecteur assiste au « théâtre d'un esprit ; »[44]Lubbock fait entendre qu'il s'agit d'un « spectacle pour le lecteur sans interprète importun, sans transmetteur de lumière et sans conducteur de sens. L'auteur ne raconte pas l'histoire de l'esprit de Sthrether ; il fait en sorte que l'histoire se raconte elle-même, il la dramatise. »[45] On note avec beaucoup d'intérêt, le commentaire de Lubbock sur l'esprit dramatisé. Il donne à entendre qu'avec cela, l'art romanesque touche à sa limite.

[44] LUBBOCK Percy, *The Craft of fiction* op, cit, p. 144
[45] LUBBOCK, Percy, *The Craft of fiction op cit* p 147

1.1.4 LE DRAME PUR

L'étude de *L'Age Difficile (The Awkward Age)* de Henry James a offert à Percy Lubbock l'occasion d'élaborer ce qui constitue la quatrième forme narrative. Le drame pur est nommé ainsi parce que la narration s'y rapproche le plus d'une représentation théâtrale. Lubbock l'oppose à l'expression bavarde et confidentielle du survol panoramique. Dans le survol panoramique, le lecteur regarde le narrateur et l'écoute, tandis que dans le drame pur, il se tourne vers l'histoire et l'observe. La scène évoquée, selon Lubbock, est contemporaine de la narration et le narrateur est invisible au point que l'histoire a l'air de se raconter elle-même.

KNUST

Ce qui fait la différence entre le drame pur et l'esprit dramatisé est qu'on « n'y trouve aucune vue intérieure de la pensée d'un personnage…l'ensemble du roman se déroule scéniquement devant le lecteur et rien n'est offert que la physionomie et les paroles des personnages dans une série d'occasions choisies. Effectivement, l'œuvre aurait pu être imprimée comme une pièce de théâtre. Tout ce qui n'est pas dialogue est simplement une sorte d'indication scénique amplifiée, ajoutant au dialogue l'effet expressif qu'un jeu de scène aurait pu y conférer »[46]

1.2.0 *POINT OF VIEW IN FICTION* DE NORMAN FRIEDMAN

A l'instar de Percy Lubbock, Norman Friedman utilise le concept de point de vue dans une acception large pour inclure non seulement la détermination du sujet percepteur mais la somme totale de l'acte producteur du récit. Le point de départ de Friedman dans *Point of View in fiction*: *the developpment of a critical theory*[47] est la distinction majeure qu'il a faite entre le sommaire subjectif (subjective telling) par un narrateur visible et la scène objective (objective showing) par un narrateur effacé. Cette façon d'envisager les choses permet à Friedman d'établir une grille de sept formes narratives. Ces formes narratives sont l'omniscience éditoriale, l'omniscience neutre, l'omniscience multi-sélective, l'omniscience sélective, le mode dramatique, le Je narrant témoin et le Je narrant protagoniste.

[46] Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, op cit. P 190
[47] FRIEDMAN, Norman, *Point of view in Fiction: The development of a critical theory*, 1967.

Il faut avouer que l'œuvre de Friedman marque un grand progrès par rapport à celle de Lubbock parce que ses formes narratives sont définies avec plus de clarté. Toujours est-il que Freidman confond, lui aussi, les fonctions du 'je' narrant avec celles du 'je' narré. Ce qui suit est un bref rappel de la classification narrative de Norman Friedman.

1.2.1 L'OMNISCIENCE EDITORIALE

Dans cette forme narrative, Friedman prouve que l'auteur joue le rôle d'un éditeur-rédacteur et la narration est marquée par le sommaire, l'omniscience et l'intrusion. Le narrateur a un point de vue illimité qui est par la suite difficile à contrôler. L'histoire peut être ballottée sur n'importe quel angle suivant le gré de l'auteur.

Le narrateur, dans l'omniscience éditoriale est libre de renseigner le lecteur non seulement sur les émotions qui assaillent l'esprit des personnages, mais aussi sur celle de son propre esprit. Par son étude de l'œuvre romanesque de Tolstoï et de Tom Jones, Friedman arrive à établir le fait que les traits saillants de l'omniscience éditoriale sont la présence d'interventions et de généralisations sur la vie, les us et coutumes qui entrent en rapport avec l'histoire.

1.2.2 L'OMNISCIENCE NEUTRE

Friedman montre, à l'aide des citations de *Tess of the D'urbervilles* de Thomas Hardy que l'omniscience neutre est un premier pas vers l'objectivation. Il montre aussi que la différence entre cette forme narrative et l'omniscience éditoriale est l'absence d'intrusions directes de l'auteur dans la narration. Des critiques plus récents de cette œuvre de Friedman comme Wayne Booth et Gérard Genette, le contrarient en affirmant que l'omniscience neutre n'est qu'une variante de l'omniscience éditoriale, vu qu'ils partagent les mêmes traits distinctifs. Dans les deux cas, le narrateur sert de centre d'orientation.

1.2.3 LE JE NARRANT COMME TEMOIN

Dans cette forme narrative, Friedman affirme que l'acte narratif est confié à un je narrant témoin « personnage autonome à l'intérieur de l'histoire même, plus ou moins impliqué dans l'action, connaissant plus ou moins bien les personnages et s'adressant au lecteur à la première

personne »[48] A ce stade, le narrateur a abandonné son omniscience puisque la conscience qui filtre l'information narrative pourra seulement raconter ce qu'il a pu savoir comme simple observateur. Ainsi, le lecteur ne voit l'histoire que par « la périphérie changeante »[49] puisqu'il dispose uniquement des pensées, des perceptions et des sentiments du narrateur témoin.

1.2.4 LE JE-NARRANT COMME PROTAGONISTE

L'étude systématique de *Great Expectations* de Charles Dickens et *l'Etranger* d'Albert Camus ont servi de point d'appui à Friedman dans son explication de cette forme narrative. Le personnage occupe une place centrale dans l'action romanesque de sorte que « son point de vue est celui du centre fixe ».[50] Friedman a bien souligné que le je narrant dispose de deux attitudes narratives différentes. D'abord, Il est libre de commenter l'histoire et de la présenter sous forme de sommaire comme le ferait un narrateur omniscient. Et puis, il peut en donner une présentation scénique. Friedman n'a pas précisé dans sa présentation, si la narration est simultanée ou ultérieure. Considérée sous cette optique, on voit plus nettement la distinction entre le 'je-narrant' et le 'je -narré' qui, pour nous, constitue des formes narratifs différentes.

1.2.5 OMNISCIENCE MULTI- SELECTIVE.

Dans cette forme narrative, Friedman montre un écart complet des autres formes élaborées ci-dessus, parce que l'objectivation y est poussée jusqu'au fond par l'élimination de tout narrateur. « En apparence », dit Friedman, « le lecteur n'écoute personne ; l'histoire passe directement par l'esprit des personnages avec les marques qu'elle y a laissées. Il en résulte que la tendance est presque entièrement à la scène, tant à l'intérieur de l'esprit qu'à l'extérieur avec paroles et actions ».[51] Friedman va jusqu'à faire observer que la description des personnages, leurs actions et paroles, parfois leurs pensées, tous les composants de l'histoire ne peuvent être transmises au lecteur que par la conscience de quelqu'un qui est toujours présent.

[48] FRIEDMAN, Norman, *Point of view in Fiction: The development of a critical theory*, Op cit, p 125
[49] FRIEDMAN, Norman, *Point of view in Fiction: The development of a critical theory* op cit, p. 125
[50] FRIEDMAN, Norman, *Point of view in Fiction: The development of a critical theory op* cit,, p 127
[51] FRIEDMAN, Norman, *Point of view in Fiction: The development of a critical theory* op cit,, p 152,153

Dans le cas de l'omniscience normale tout est vu à travers la sensibilité du narrateur auctoriel qui décide de temps en temps de plonger dans l'esprit de ses personnages mais rapporte ce qu'il voit dans les termes de son propre idiolecte. Au contraire, tout est vu à travers la sensibilité des personnages et ainsi tout, y compris, bien sur l'état d'esprit, est rendu dans les termes de leurs idiolectes et de leurs consciences. Il est évident que l'omniscience multi-sélective de Friedman cadre bien avec le drame pur de Percy Lubbock.

1.2.6 OMNISCIENCE SELECTIVE

Ensuite, Friedman tourne l'attention vers ce qui a le potentiel de confondre le lecteur non- initié à la narratologie : l'omniscience sélective. Il explique ; « le lecteur, au lieu de voir l'histoire par l'esprit de plusieurs personnages se limite à un seul. Loin de disposer d'une combinaison de points de vue, il se trouve à un point fixe, au centre, à la périphérie ou quelque part entre ces deux.»[52] Cet aspect de sa discussion portant sur l'œuvre de James Joyce intitulé *A portrait of the artist as a young man* (Portrait de l'artiste jeune par lui-même), Friedman montre que l'omniscience sélective et l'omniscience multi-sélective se prêtent, l'une et l'autre à la présentation scénique, à la dramatisation des états d'âme. Aussi, observe-t-il que la profondeur des plongées intérieures, qui entraînent parfois des distorsions logiques, peut varier selon les auteurs.

Il y cite Virginia Woolf qui se situe au niveau médian et James Joyce qui descend jusqu'au fond du for intérieur du narrateur intradiégétique grâce à sa technique du courant de conscience (stream of consciousness). Cette technique sera reprise et approfondie par Dorrit Cohn, un narratologue contemporain. Cette technique est un effort soutenu destiné à rendre manifeste les états mentaux autant que possible de l'intérieur du personnage – directement dans son propre style, au présent sous forme de présentation scénique. En même temps, il cherche à faire tout cela à un niveau de conscience qui se situe quelque part en dessous de l'esprit rationnel. Il affirme que le courant de conscience est simplement une subdivision de l'omniscience sélective.

[52] FRIEDMAN, Norman, *Point of view in Fiction: The development of a critical theory* op cit, p 154

1.2.7 LE MODE DRAMATIQUE

Dans cette dernière forme narrative élaborée par Friedman, l'information dont dispose l'acteur est limitée principalement aux actes et aux paroles des personnages. L'auteur ne fournit aucune indication directe de leurs perceptions, de leurs pensées ou de leurs sentiments. C'est par inférence que le lecteur déduit les états mentaux de l'action ou du dialogue. Friedman affirme que puisque la présentation est entièrement scénique, le point d'orientation du lecteur se situe au front fixe, proche de l'action.

Cette typologie narrative anglo-saxonne, inaugurée par Percy Lubbock et raffinée par Norman Friedman, est qualifiée d'inductive par Jaap Lintvelt. Elle a été établie à partir d'une lecture analytique d'un certain nombre de textes romanesques. Le seul point de faiblesse de cette typologie inductive, cependant, est l'absence d'une base méthodologique théorique que l'on pourrait objectivement adopter dans l'analyse d'autres œuvres romanesques. Comment un non-initié, peut-il faire l'inférence dont parle Friedman s'il ne dispose pas d'une méthode concrète qui puisse le guider ? Jaap Lintvelt lui-même a ébauché une tentative afin de fournir ce que l'on pourrait appeler une méthode d'analyse littéraire dans son *Essaie de Typologie narrative : le point de vue* que nous allons aborder dans les pages suivantes.

1.3.0 LA TYPOLOGIE DE TZVETAN TODOROV

L'avantage de l'intervention de Todorov est qu'il fait comprendre davantage la notion de profondeur de la perspective narrative. Il compare l'étendue du savoir détenu par le narrateur avec la quantité d'information que détient le personnage et établit ainsi, trois types de vision.

C'est ainsi qu'il désigne une vision 'par derrière' où le narrateur en sait plus long que l'acteur. Dans la vision 'avec' de Todorov, le narrateur est sensé savoir autant que l'acteur et dans la vision du 'dehors', le narrateur en sait moins que l'acteur. Cette discussion de l'acte producteur du récit ne saurait être complète sans l'œuvre de Gérard Genette : *Le discours du récit*.[53]

1.4.0 GERARD GENETTE : LE DISCOURS DU RECIT

Genette se base, lui aussi, sur la théorie des visions proposée par Jean Pouillon mais il les rebaptise dans une terminologie descriptive personnelle. Pour la vision 'par derrière, Genette

[53] GENETTE, Gérard, "Le Nouveau Discours du Récit," Paris, Seuil, 1983.

propose la focalisation zéro. C'est-à-dire, une absence complète de focalisation. Pour la vision 'avec', Genette dit la focalisation interne et pour la vision 'du dehors' il parle de focalisation externe. Il suffit de noter que la vision de Genette n'est aucunement différente ni de celle de Todorov, ni de celle de Pouillon. Ils mélangent tous trois la notion de perspective narrative et la profondeur de la perspective narrative. Seule l'œuvre de Lintvelt fait la différence entre les deux notions.

Nous avons exposé, jusqu'ici, les théories narratives d'un certain nombre de sémioticiens afin de donner une idée globale du domaine où nous avons choisi de nous situer dans cette œuvre. Le développement du concept du point de vue étant compris, nous le jugeons opportun de faire constater que le discours sur l'acte producteur du récit est un discours qui se produit entre spécialistes.

Ayant ainsi parcouru les théories et les terminologies narratives de Percy Lubbock, Norman Friedman, Jaap Lintvelt, Jean Pouillon, Tzevetan Todorov et Gérard Genette, tournons maintenant l'attention sur celle que nous voulons choisir comme modèle d'analyse pour le travail actuel. Certes, le parcours nous a exposés au fait que le discours sur l'acte producteur du récit connaît un dynamisme constant et qu'il s'améliore avec chaque théorie nouvelle. Toujours est-il que chaque théorie connaît aussi des points de faiblesse qui font l'objet de critiques acérées des autres spécialistes. Malgré tous ces inconvénients apparents portant souvent sur des détails insignifiants, ces théories ou modèles narratifs ont rendu à l'analyse littéraire sa justesse et son efficacité.

1.5.0 LA TYPOLOGIE NARRATIVE DE JAAP LINTVELT

Se situant carrément dans le domaine de la sémiotique littéraire, l'étude de Jaap Lintvelt porte essentiellement sur la relation dialectique entre le narrateur et le narrataire dans ses rapports avec le récit et avec l'histoire et par conséquent avec les acteurs. Sa typologie qui se veut inductive aussi, est déduite de l'opposition fonctionnelle entre le narrateur et l'acteur. Cette opposition lui permet d'établir deux formes narratives de base qu'il appelle la narration hétérodiégétique et la narration homodiégétique. Il explique que la narration est hétérodiégétique si le narrateur ne figure pas dans la diégèse et ne fait pas partie du monde romanesque. Par contre, la narration est

homodiégétique si le narrateur est l'un des personnages qu'il participe dans l'action romanesque ou pas.

Ensuite il exploite l'opposition entre l'acteur et le personnage narrateur qui lui permet de déterminer le centre d'orientation du lecteur. A l'aide de ce critère, Lintvelt finit par distinguer à l'intérieur des deux formes narratives des subdivisions qu'il appelle des types narratifs. Par conséquent, la forme narrative hétérodiégétique s'élabore en trois types narratifs. Lintvelt distingue le type auctoriel du type actoriel qui est par la suite distingué du type neutre.

KNUST

Il explique que le type narratif est auctoriel si le centre d'orientation est situé dans le narrateur et non dans l'un des acteurs. Etant donné que la place du narrateur est foncièrement à l'extérieur de l'univers romanesque, le type auctoriel est donc assimilable à l'omniscience éditoriale de Norman Friedman. Le lecteur est donc guidé par le narrateur comme organisateur « auctor » [54] Si, par contre, le centre d'orientation ne coïncide pas avec le narrateur mais avec un acteur « actor »[55] le type narratif est alors actoriel. Mais si le centre d'orientation ne réside ni dans le narrateur ni dans un acteur, le type narratif, selon Lintvelt, est neutre comme il n'y a aucun centre d'orientation individualisé. Dans ce cas, le narrateur ayant abdiqué sa fonction optionnelle d'interprétation remplit uniquement la fonction narrative qui lui incombe obligatoirement.

Selon Lintvelt, le personnage romanesque remplit obligatoirement une fonction d'interprétation. Il se peut qu'il soit choisi comme narrateur pour exercer la double fonction de narrateur et d'acteur, sa fonction élémentaire est celle d'interprétation. Pour cela la narration homodiégétique doit exclure le type narratif neutre. Jaap Lintvelt introduit ensuite d'autres dimensions dans l'analyse de la conscience productrice du récit. Il affirme que :

> « Le centre d'orientation du lecteur et par conséquent le type narratif est déterminé par la position imaginaire que le lecteur occupe dans le monde romanesque au plan perceptif psychique, au plan temporel, au plan spatial, et au plan verbal. »[56]

[54] LINTVELT , *Jaap, Essai de typologie narrative: le point de vue*, Paris, José Corti, 1989, p,38.
[55]LINTVELT , Jaap, "Essai de typologie narrative: le point de vue", Op cit p 38
[56] LINTVELT , Jaap, "Essai de typologie narrative: le point de vue", Op cit p 39

Ces quatre plans de l'analyse littéraire forment les catégories narratives selon lesquelles Lintvelt range les critères narratifs. Enfin, ayant déterminé cinq types narratifs, en l'occurrence ; la narration hétérodiégétique auctorielle, la narration hétérodiégétique actorielle, la narration hétérodiégétique neutre, la narration homodiégétique auctorielle et la narration homodiégétique actorielle, Lintvelt va appliquer les critères narratifs à chacun de ces types narratifs, pour en déterminer les traits distinctifs.

Il est à noter que cette typologie, comme bien d'autres, citées et discutées ci-dessus sont des abstractions idéales en tant que modèles théoriques. Ils sont déterminés par la totalité de leurs pertinences. Dès lors que la typologie narrative sera utilisée comme méthode d'analyse des actualisations concrètes des types narratifs dans la pratique littéraire, on constatera qu'il s'agit souvent d'une combinaison de plusieurs types narratifs différents. Les modèles théoriques que nous étudions dans ce chapitre ne sont que des constantes universelles. Nous aurons l'occasion plus tard de nous en servir comme méthode critique. Avant cela, il est essentiel de distinguer dès maintenant, les détails de la théorie de Pouillon, de Todorov et de Genette puisqu'ils ont apporté des dimensions intéressantes à la question de perspective narrative. Ceux-ci ne limitent pas la perspective narrative à la détermination du sujet percepteur. Ils y intègrent aussi la notion distincte de profondeur de la perspective narrative, liée à l'objet perçu.

1.6.0 LA METHODE D'ANALYSE DE JAAP LINTVELT

Nous jugeons utile à ce stade d'entrer un peu en profondeur dans le modèle théorique de cinq types narratifs que Jaap Lintvelt a proposé pour y apprendre la méthodologie qu'il propose dans cette étude avant de nous aventurer dans l'œuvre de Boubacar Diop. Il suffit de dire que ce choix n'est pas arbitraire. Nous sommes certains que la typologie de Lintvelt se prêtera naturellement à l'analyse des ouvrages touffus de Diop qui, malgré leur simplicité apparente, ont le potentiel de servir de points de repère dans le développement des théories. Les types narratifs hétérodiégétique auctoriel, actoriel, neutre, ainsi que homodiégétique auctoriel et actoriel seront le sujet de la discussion dans les pages suivantes. Chacun de ces types fonctionnels sera discuté sous les quatre angles délimités par Lintvelt, à savoir le plan perceptif psychique, le plan temporel, le plan spatial, et le plan verbal.

1.6.1 LE PLAN PERCEPTIF PSYCHIQUE

Sous le plan perceptif psychique, Lintvelt étudie la perception du monde par un sujet percepteur ; qu'il soit un narrateur extradiégétique ou un acteur intradiégétique. Il définit la perception comme « action de percevoir par l'esprit et les sens ».[57] Il en résulte que la perception ne se limite plus au centre d'orientation visuel. Désormais, Lintvelt ne se limite plus à la question de savoir qui « voit » mais pour lui, cette question implique aussi le centre d'orientation auditif, tactile, gustatif, et olfactif. Il affirme finalement que puisque la perception du monde romanesque se trouve filtrée par l'esprit du centre d'orientation, la perspective narrative est influencée par le psychisme de ce sujet percepteur.

KNUST

Ainsi trouve-t-il que dans la narration hétérodiégétique de type auctoriel, il s'agit normalement de la perspective narrative d'un narrateur extradiégétique ; c'est-à-dire, un narrateur positionné à l'extérieure de l'univers romanesque. En se questionnant ensuite sur la profondeur de cette perspective narrative, il constate que ce narrateur extradiégétique dispose d'une perception externe et interne illimitées ; ce qu'il appelle : omniscience interne et externe. Enfin, Lintvelt se pose des questions sur le mode narratif souvent employé dans la narration hétérodiégétique auctoriel. Sa découverte est que ce type narratif a tendance au sommaire des événements non verbaux et au sommaire du discours des acteurs.

Les mêmes questions l'amènent aux découvertes différentes une fois son attention est tournée vers la narration de type actoriel. La perspective narrative est alors celle d'un ou de plusieurs acteurs. La profondeur de la perspective narrative fait observer qu'il y a une perception externe et interne limitées, ce qu'il appelle extrospection et introspection limitées. Le mode narratif privilégié par la narration hétérodiégétique de type actoriel est la scène d'événements non verbaux et la scène du discours des acteurs.

En ce qui concerne la narration hétérodiégétique neutre, Lintvelt est obligé de recourir à la terminologie de Genette qu'il estime plus apte que tout autre vu sa nature descriptive. Il parle de focalisation d'une caméra. Sur la profondeur de cette perspective, Lintvelt trouve qu'il y a une perception externe limitée à l'enregistrement du monde sans aucun commentaire ; il affirme

[57] LINTVELT , Jaap, "Essai de typologie narrative: le point de vue", Op cit p 39

aussi qu'il y a l'impossibilité d'une perception interne puisque la camera n'a pas le moyen de faire voir les tourments intérieurs des personnages qu'il présente. Le mode narratif privilégié par ce type narratif est la scène d'événements non verbaux et la scène du discours des acteurs.

Dans l'élaboration auctorielle de la narration homodiégétique, le monde romanesque est perçu selon la perspective narrative du 'je-narrant'. Le terme de vision par derrière (Pouillon) caractérise bien ce point de vue rétrospectif que le personnage narrateur peut adopter à une certaine distance temporelle et psychologique. Ainsi, ce narrateur finit par passer en revue la vie qu'il a menée autrefois comme personnage acteur. En étudiant la profondeur de la perspective narrative, en rapport avec l'objet de la narration, Lintvelt trouve qu'il y a une perception externe et interne élargies. Il appelle ceci extrospection et introspection du personnage narrateur. Ce type narratif est caractérisé par la narration ultérieure. Selon Lintvelt, il en résulte que le personnage narrateur jouira d'une perception externe et interne plus étendus que le personnage acteur tant par la connaissance de l'issue de son histoire que par une perspicacité accrue grâce à la maturité. Concernant le mode narratif privilégié par la narration homodiégétique auctorielle, Lintvelt trouve qu'il y a tendance au sommaire d'événements non verbaux et au sommaire du discours des acteurs.

Au plan perceptif psychique, le sujet percepteur de la narration homodiégétique actorielle est le personnage acteur. Il est donc obligé de se borner au savoir dont il dispose au moment de l'histoire qui coïncide avec le moment de la narration. Par conséquent, Lintvelt fait remarquer en étudiant la profondeur de cette perspective narrative qu'il y a une perception interne et externe limitées. Et pour le mode narratif, il observe qu'il y a normalement des scènes d'événements non-verbaux et des scènes du discours des acteurs.

KNUST

1.6.2 LE PLAN TEMPOREL

Puisque le narrateur extradiégétique sert de centre d'orientation dans le type narratif auctoriel, c'est lui qui détermine l'organisation temporelle, l'ordre et la durée du récit. Lintvelt montre que pour mener une telle étude, deux relations temporelles s'imposent. D'abord, il se questionne sur le rapport entre la narration et l'histoire que Gérard Genette range dans la catégorie de la voix. Puis il observe la relation qui existe entre le récit et l'histoire.

Ces démarches permettent à Lintvelt de postuler que dans la narration hétérodiégétique auctorielle, le moment de la narration qui désigne la position temporelle de l'acte narratif par rapport à l'histoire est « généralement ultérieure ».[58] A considérer l'ordre, Lintvelt montre que dans la narration hétérodiégétique auctorielle, le narrateur a la possibilité de faire des retours en arrière et des anticipations certaines. Ainsi affirme-t-il que pour étudier l'ordre temporel d'un récit, trois modalités d'ordre temporel sont à discerner. Le narrateur observe l'ordre chronologique linéaire s'il présente les événements dans le récit selon la succession temporelle dans laquelle ils se sont produits dans l'histoire. Il faut établir une distinction entre les « anticipations certaines »[59] qui se réalisent effectivement dans l'avenir des acteurs et « les anticipations incertaines »,[60] telles que les projets et les suppositions des acteurs dont la réalisation future est douteuse.

Dans son étude de la durée aussi, Lintvelt observe que la narration hétérodiégétique auctorielle fait preuve d'un temps de l'histoire relativement long. Cette longueur du temps de l'histoire s'explique facilement, puisque le sommaire révèle son aptitude à résumer dans un temps du récit fort restreint, un temps de l'histoire très étendu.

L'organisation temporelle dans une narration hétérodiégétique actorielle, par contre, est faite par l'acteur qui est le foyer de la perception. Sur le moment de la narration, Lintvelt affirme que la narration est souvent au présent, mais il ajoute qu'il y a l'illusion d'une narration simultanée au temps du passé. Il s'explique ainsi :

[58] GENETTE, Gérard, "Le nouveau discours du récit," Op cit. p 52
[59] I GENETTE, Gérard, "Le nouveau discours du récit," Op cit. p 54
[60] GENETTE, Gérard, "Le nouveau discours du récit," Op cit. p 54

> « Si le récit est écrit au présent, l'acte narratif coïncide avec le déroulement de l'action romanesque de sorte que la narration est simultanée. L'emploi du temps passé, cependant, est beaucoup plus fréquent. Le prétérit indique que l'acte narratif est postérieur aux événements narrés. Pour le narrateur, il s'agit donc d'une narration ultérieure à l'action. Le lecteur lui, ne partage pas cette expérience temporelle. »[61]

Lintvelt ajoute que la vivacité de la description scénique donne au lecteur l'impression d'être témoin oculaire de l'action et cette impression est encore renforcée dans la narration actorielle. La raison est que le lecteur est incité à s'identifier à l'acteur qui lui sert de centre d'orientation. Le prétérit, selon Lintvelt, abdique ainsi sa valeur traditionnelle de passé pour créer l'illusion d'une narration simultanée au présent.

La catégorie que Lintvelt étudie par la suite est l'ordre temporel au sein d'une narration hétérodiégétique actorielle. Il jette un coup d'œil sur le rapport entre le récit et l'histoire pour arriver à cette fin. Cette démarche le fait constater que dans le type narratif hétérodiégétique actoriel, le narrateur intradiégétique a la possibilité de faire des retours en arrière mais pas d'anticipations certaines. Lintvelt affirme par la suite que l'acteur qui est choisi comme centre d'orientation temporelle et qui vit dans le présent peut se remémorer son passé. Il pourrait donc interrompre l'ordre chronologique linéaire des événements pour évoquer des épisodes du passé tels qu'ils remontent à sa mémoire d'acteur-percepteur. Comme il ignore son avenir, l'anticipation certaine est exclue.

Aussi, le type narratif actoriel se caractérise par la scène qui requiert un temps du récit considérable pour relater en détail un bref épisode. Il en résulte que « la durée de l'histoire sera généralement courte »,[62] selon les déductions de Lintvelt. Il cite l'observation de Stanzel qui s'est appuyé sur « Hérodias » [63] de Flaubert pour montrer comment le temps restreint du présent

[61] LINTVELT , Jaap, "*Essai de typologie narrative: le point de vue*", Op cit p 39

[62] GENETTE Gérard. Cité par LINTVELT , Jaap, "*Essai de typologie narrative: le point de vue*", Op cit p 39

[63] FLAUBERT,Gustave, *Hérodias* Paris, Seuil, 1964.

se complète de retours en arrière fort étendus sur le passé, de sorte que le temps de l'histoire s'étend finalement à la vie entière des acteurs.

La temporalité dans la narration hétérodiégétique neutre, pareille aux autres dans la plupart des considérations, connaît des différences que Lintvelt a pris soin de souligner. Il indique que c'est généralement la caméra qui suit la temporalité de la scène enregistrée. Le moment de la narration coïncide alors avec cet acte d'enregistrement. Sur l'ordre, Lintvelt fait remarquer qu'il y a la possibilité réduite de faire des retours en arrière et une impossibilité absolue de faire des anticipations certaines. Puisque la camera fait un enregistrement visuel et auditif de la scène romanesque présentée selon son déroulement chronologique, le discours des acteurs ne peut être capté que pour autant qu'il soit prononcé à haute voix. Le retour en arrière sera seulement possible quand un acteur évoque lui-même des épisodes de son passé. Puisqu'un auteur ne peut être omniscient, l'anticipation certaine sera proscrite, a dit Lintvelt.

En ce qui concerne la durée, Lintvelt montre qu'en générale, le temps de l'histoire est relativement court dans la narration neutre. C'est que le type narratif se caractérise par la scène.

L'essai de typologie narrative de Lintvelt le rend parfaitement clair que dans la narration homodiégétique auctorielle, le moment de la narration ne coïncide guère avec le moment de l'histoire. Il y a donc, une narration ultérieure qui se fait, car l'acte narratif assumé par le personnage narrateur est souvent postérieur à l'histoire vécue par le personnage-acteur. Cette distance temporelle est souvent accentuée par des anticipations et par des interventions auctorielles.

Jaap Lintvelt affirme par la suite qu'il y a possibilité de faire des retours en arrière et des anticipations certaines puisque la narration ultérieure permet au personnage narrateur d'avoir une vue d'ensemble sur son passé. Il lui est donc possible de parcourir ce laps de temps en faisant, à son gré, des sauts temporels.

L'étude de la durée au sein d'une narration homodiégétique auctorielle mène Lintvelt a affirmer que ce type narratif recouvre un temps de l'histoire généralement long. Il ajoute une explication

utile comme quoi le sommaire, tout comme la scène, permet une histoire d'une durée relativement longue.

Sur le moment de la narration dans la narration homodiégétique actorielle, Lintvelt observe qu'il y a une narration simultanée au présent. Mais il ajoute qu'il peut y avoir l'illusion d'une narration simultanée faite au temps du passé.

En ce qui concerne l'ordre, Lintvelt montre que la narration homodiégétique actorielle permet de faire des retours en arrière mais qu'il est impossible de faire des anticipations certaines, comme dans tous les autres types actoriels. Et bien sûr, ce type narratif a généralement un temps de l'histoire relativement court.

1.6.3 LE PLAN SPATIAL

Comme ailleurs, c'est le narrateur qui fonctionne comme centre d'orientation spatial dans la narration hétérodiégétique auctorielle. Le lecteur adopte dans son imagination la position spatiale occupée par le narrateur. Ce narrateur auctoriel jouit d'une mobilité spatiale sans bornes qui fait qu'il lui est possible de raconter ce qui s'est passé à un même moment à plusieurs endroits différents.

Dans le type narratif hétérodiégétique actoriel, cependant, le lecteur adopte le centre d'orientation spatial d'un ou de plusieurs acteurs. La position spatiale est donc déterminée par l'acteur percepteur dont tous les déplacements entraînent forcément des changements de position spatiale. Le lecteur s'imagine toujours à l'endroit où se trouve l'unique acteur percepteur. Si la perspective est variable, cependant, la position spatiale est multipliée selon le nombre d'acteurs percepteurs mais l'omniprésence et l'omniscience sont impossibles.

Dans la narration hétérodiégétique neutre, la position imaginaire du lecteur est orientée par la caméra qui permet des développements mais qui exclut l'omniprésence.

Lintvelt continue son ébauche méthodologique avec d'autres observations sur la narration homodiégétique auctorielle et actorielle. Il affirme que dans ces deux types narratifs, il s'agit de

la position spatiale du personnage narrateur dont la mobilité spatiale est plus ou moins limitée au monde romanesque. Il montre que dans les deux types narratifs, il est absolument impossible aux narrateurs d'être omniprésents.

1.6.4 LE PLAN VERBAL

Sur le plan verbal, Lintvelt considère les cinq types narratifs sous des rubriques diverses. D'abord, il considère le statut du narrateur ; puis, il parle de la valeur temporelle des temps du passé. Ensuite, il parcourt le registre verbal et en fait des déductions. De plus, il jette un coup d'œil sur le degré d'insertion du discours des acteurs dans le discours du narrateur. Il regarde par la suite l'appareil formel du discours des acteurs et finalement, il explique ce qu'il entend par types fonctionnels du discours auctoriel qui sont manifestement absents dans le discours actoriel.

Concernant le statut du narrateur dans le type narratif hétérodiégétique auctoriel, Lintvelt indique qu'il s'agit d'un narrateur hétérodiégétique qui fait en général un récit à la troisième personne en se servant d'un passé présenté comme révolu.Son œuvre est caractérisée de sommaire d'événements non-verbaux dans l'idiolecte du narrateur extradiégétique ainsi que de sommaire des discours des acteurs où qu'ils soient. Ce narrateur est capable de faire un discours externe et interne narrativisés et les temps verbaux qu'il privilégié sont le présent, le futur simple, le futur antérieur, ou le passé composé. Il se sert de pronoms démonstratifs et d'adverbes déictiques comme indicateurs de la deixis.

Lintvelt signale aussi que ce narrateur extradiégétique se sert des interrogations, des exclamations, des intimations, des assertions et des modalités de l'assertion. En parlant des types fonctionnels du discours hétérodiégétique auctoriel, Lintvelt nous informe que le narrateur fait des discours communicatifs, des discours metanarratifs commentatifs, des discours explicatifs, des discours évaluatifs, des discours abstraits, des discours émotifs et des discours modaux,

Au plan verbal, la narration hétérodiégétique actoriel entretient des ressemblances avec le type hétérodiégétique auctoriel, sauf sur ces quelques points : l'étude du registre verbal dévoile des

scènes d'événements non verbaux dans l'idiolecte de l'acteur percepteur, des scènes du discours des acteurs dans l'idiolecte des acteurs pour autant qu'ils soient entendus par l'acteur percepteur. Lintvelt affirme qu'il se peut qu'il y ait aussi les discours extérieurs rapportés au style direct, monologue, dialogue, ainsi que des discours extérieur transposé au style indirect ou au style indirect libre. Ensuite, il nous informe sur la présence du discours intérieur, monologue intérieur, et enfin le discours intérieur rapporté au style indirect libre.

Dans le type narratif neutre, le récit est à la troisième personne, comme les deux autres types narratifs, mais cette fois-ci, Lintvelt affirme qu'il y a l'illusion d'un présent. C'est un type narratif qui privilégie des scènes d'événements non verbaux et un registre verbal neutre, non individualisé. Et Lintvelt montre qu'il est impossible d'enregistrer le discours intérieur des acteurs. Comme la narration hétérodiégétique actorielle, l'appareil formel du discours auctoriel est absent dans le type narratif neutre.

Le plan verbal de la narration homodiégétique auctorielle suit quasiment le même schéma que le type hétérodiégétique auctoriel. La seule différence est qu'il s'agit d'un récit à la première personne. Il en va de même pour la narration homodiégétique actorielle. Le seul trait qu'elle ne partage pas avec ce dernier type narratif est que le narrateur est intradiégétique.

1.7 CONCLUSION

Ayant défini les traits distinctifs des cinq types narratifs de Jaap Lintvelt, nous pouvons librement procéder à notre analyse en nous servant de son modèle méthodologique. Le champ est déblayé pour une étude méthodique de l'œuvre de Boubacar Diop qui sera, nous l'esperons, fructueuse parce que scientifique. Suivant les pistes tracées par la typologie narrative, nous chercherons à identifier qui sont les foyers de la narration, ainsi que tous les procédés qu'ils ont suivis dans leur acte d'orienter les narrataires.

Lintvelt lui-même nous avertit que les types narratifs que nous venons d'étudier ne sont que des abstractions théoriques idéales, qui ne se concrétisent peut-être jamais dans un texte narratif. Il faut s'attendre, donc, dans la pratique littéraire, à des infractions de cette typologie. C'est à nous

maintenant de noter avec pudeur que cette analyse ne se limitera pas à souligner comment ces textes sont conformes aux règles structurelles, mais aussi comment les textes s'en écartent. C'est effectivement dans les transgressions qu'on trouvera ce qui est spécifiquement caractéristique de chaque ouvrage et, soutout, de l'auteur concret. De plus, nous chercherons à expliquer le pourquoi des infractions des règles narratives par les narrateurs.

Le chapitre suivant sera consacré à l'étude des « *Temps de Tamang*», *des Traces de la Meute* et *Des Tambours de la Mémoire*» sur la base de leur macrostructure.

KNUST

CHAPITRE II

LE PLAN PERCEPTIF PSYCHIQUE

2.0 INTRODUCTION

L'idée maîtresse de ce chapitre consiste à démontrer que la perspective ne se limite pas seulement au centre d'orientation visuel. Lorsqu'on se pose la question: « Qui voit ? », il est logique d'entendre par là, tous les actes de percevoir comprenant, évidemment, le centre d'orientation olfactif, tactile, gustatif, et auditif. On se rend compte que la perception du monde romanesque est faite par l'esprit du centre d'orientation dont le psychisme influe nécessairement sur l'histoire racontée.

C'est dire que le choix de sujet percepteur n'est pas arbitraire. Ce choix est guidé et soutenu par l'objectif didactique et esthétique de l'auteur. La narration homodiégétique actorielle permettra de prétendre à la vérité de ce que raconte le narrateur intradiégétique sur le qui vive. Comme ce dernier fait partie de l'action romanesque, il prétend être témoin oculaire de tout ce qui s'est passé. Point question de se demander si ce qu'il raconte est vrai ou pas. Aussi est-il pour cause que Mongo Béti choisit un petit garçon du prénom de Denis, pour faire la narration dans *Le pauvre Christ de Bomba*. Toute l'information narrative est filtrée par la conscience idéalisante de ce centre d'orientation. Les enfants voient les choses de plus près et sont plus enclins à percevoir les objets dans tous les détails. Ce choix de percepteur est aussi pertinent dans la mesure où il facilite la présentation ironique qui est la visée du romancier.

Pareillement, la troisième personne peut servir le dessein d'un auteur qui cherche à énoncer des thèses. Pour un tel auteur, la vraisemblance de son histoire ne constitue pas un vrai souci. On se demande par exemple comment le narrateur extradiégétique de *Candide* de Voltaire arrive à se déplacer avec tant de désinvolture autour du monde. Il ne se donne même pas la peine de laisser des traces dans la narration pour que le narrataire sache par quels moyens il voyage, ou par quel moyen il s'entretient avec les divers personnages du monde, vu qu'ils ne parlent pas la même langue. Enfin, les modalités infinies de la narration entraînent tous des avantages et tous les inconvénients, si bien que le choix de l'un ou de l'autre ne peut être que fonctionnel.

Dans ce chapitre où nous allons étudier la conscience qui oriente le lecteur dans *Le Temps de Tamango, Les Tambours de la Mémoire,* et *Les Traces de la Meute*, nous allons déterminer qui perçoit l'acte narré; de quel optique il fait la perception et surtout, l'implication de ce choix de sujet percepteur dans les trois récits. Cette démarche nous permettra de déterminer sur le plan macro-structurel, de quel type narratif il s'agit dans chacun des trois romans de Boubacar Boris Diop. Quelles ressemblances ils entretiennent entre eux et quelles révélations, cette comparaison permettra de faire sur la production littéraire de l'auteur concret.

KNUST

Un deuxième objectif de ce chapitre consiste à étudier la profondeur de la perspective narrative dans chacun des romans. Sur le plan macro-structurel, il est très utile de chercher à déterminer la quantité de savoir que détient le sujet percepteur sur l'objet perçu. Cette étude se fait facilement lorsqu'on suit de très près à quel niveau la vie intérieure des acteurs, comme objet de la perception, sera ou ne sera pas révélée. C'est ainsi que s'établit au plan macro-structurel une opposition binaire selon le degré de profondeur de la perception, soit la perception interne et externe illimitée, soit la perception interne et externe limitée. Simultanément nous soulignerons ce que chacun des romans pourrait avoir en commun avec les autres et nous verrons si l'on pourrait en faire une déduction sur l'art créateur de l'auteur concerné.

Nous avons aussi intérêt à affirmer, à l'instar de Percy Lubbock dans *The Craft of Fiction,* que « Tout le problème complexe de méthode de technique romanesque est dominé par le problème de point de vue- le problème de la relation que le narrateur entretient avec le récit. »[64] C'est pour affirmer que l'étude de la perspective se répercute effectivement sur les autres plans du texte narratif, comme le plan temporel, le plan spatial, et le plan verbal. C'est la même conscience qui oriente le lecteur dans tous ces domaines de l'analyse romanesque. On verra donc qu'après la détermination du foyer de la narration et la façon dont le narrateur est orienté par ce sujet percepteur sur les quatre plans, on aura répondu à toutes les questions de technique qui sous-tendent les romans. Avant de nous lancer dans le vif du sujet, cependant, nous jugeons utile de faire un résumé des romans qui seront le sujet de cette analyse.

[64] Lubbock Percy, *The Craft of fiction*, Op cit, page 251.

2.1 RESUME DES OUVRAGES DE BOUBACAR DIOP

Il s'agit, dans *Le Temps de Tamango*, d'une insurrection de syndicalistes, notamment le M.A.R.S contre le pouvoir qui avait pris la relève aux colonisateurs. Cette insurrection qui a eu lieu au Sénégal poste-indépendant est sévèrement matée par les forces de l'ordre sous l'influence du chef de l'état. Celui-ci, présenté comme une marionnette, se laisse manipuler par François Navarro, un blanc qui est nommé le conseiller de l'état par le Ministre de la Guerre en France. De la position de Sergent, le ministre de la guerre lui fait brûler les étapes pour accéder au rang de Général une fois qu'il a les pieds posés sur le sol africain. Les dirigeants des syndicats vont se réunir pour reprendre leur lutte mais ce « bourreau » Navarro les fait arrêter et incarcérer, et Kaba Diané, leur leader est tué. Aussi les syndicalistes vont-ils tramer un complot pour enfin précipiter la mort de Navarro. Symboliquement, le titre du roman, *Le Temps de Tamango* evoque le temps suprême de la révolte, étant donné que le legendaire Tamango était un révolté par excellence.

Dans *Les Tambours de la Mémoire*, le commissaire Niakoly, chef de Police au district de Dinkera, le juge bon de saccager son propre village pour faire plaisir à son maître blanc. C'est avec frénésie qu'il sème la haine partout à Wissombo, tout en y décimant autant la population que la forêt tropicale. Il fait cela avec l'appui de son supérieur et bienfaiteur, le colonel Léonidas Vézéllis, un Blanc et surtout le Major Adelezzo, un Africain qui avait accédé au pouvoir après l'indépendance. La vraie portée de la conduite de Niakoly ne sera portée à l'attention du public que lorsque Fadel, un jeune fils idéaliste d'un milliardaire corrompu, va s'aventurer dans l'espace lointain de Wissombo sur les traces de Johanna Simentho, un personnage énigmatique. Torturé et tué à son tour par Niakoly, les écrits de Fadel, dans sa qualité de témoin oculaire constitue un refus de faire taire la Mémoire. Sous peine de mort, Ismaïla va publier ces écrits qui vont faire retentir à titre perpetuel, comme des tambours de la mémoire, les ingérences du régime poste - colonial.

Dans les *Traces de la Meute*, les villageois de Dunya qui se veulent intimement conservateurs vont pousser Diéry Faye à assommer brutalement Kairé, un intrus de Dakar dont les habitudes et la perception idéaliste constitueront un affront à la sensibilité villageoise. Pire encore, le Maître

du Pays et Yatma Ndoye, les vrais déclencheurs de la meute contre l'intrus vont, tour à tour, abandonner Diéry Faye à son sort. Voici comment cette trahison est présentée par le narrateur :

> « Le maître du pays fit asseoir Yatma Ndoye auprès de lui et ordonna à ses gardes de chasser Diéry Faye. On rapporte que le Maître du pays demanda à Yatma Ndoye :
>
> - Vaillant fils de Maboury Ndoye, que doit-on attendre de celui qui a osé jouer du tambour pour l'hyène ?
> - Maître, il ne doit pas non plus avoir peur de danser seul avec elle.
> - Et qu'advient-il donc, fils de Maboury Ndoye, de la tourterelle qui ne se pose pas sur la bonne branche ?
> - Maître, elle s'envole sans laisser la moindre trace.
>
> Satisfait des réponses de Yatma Ndoye, le maître du pays le congédia d'un seul Geste de la main. »[65]

C'est ainsi que Diéry Faye est livré à la police comme un bouc émissaire pour être incarcéré pendant huit ans. Piqué au vif, il ne posera plus jamais les pieds sur le sol du village et passera le reste de sa vie à Dakar poste indépendant, en dénonçant amèrement l'hypocrisie de son village natal. Symboliquement, le lecteur est mené par la main dans les enquêtes des bambaata boys, de Diery Faye, de Mansour Tall et enfin de Raki dans les traces de cette meute qui a valu la vie à Kaïré.

Le peu qu'on puisse dire après ces brefs résumés est que la période décrite dans les trois romans est une période de crise malgré les apparences trompeuses des indépendances politiques. « L'heure n'est pas aux salamalecs »[66] pour reprendre les mots du président dans *Le Temps de Tamango*. Toutes les histoires concourent à donner raison à Ahmadou Kourouma qui fait dire dans *Les Soleils des indépendances* que « rien n'est changé » pour les autochtones, les indépendances africaines n'ont rien apporté. *Stricto-senso*, l'indépendance n'est que le remplacement d'un groupe d'hommes par un autre. Que ce soit un Blanc ou un Africain, il y a toujours quelqu'un qui sème la panique. Systématiquement, les fouteurs de trouble se sont métamorphosés. Les Navarro et Léonidas Vézélis ont cédé la place à leurs condisciples Niakoly

[65] DIOP, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit. p 35
[66] DIOP, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 8

et peut être Yatma Ndoye. On dirait qu'avec les indépendances, des Africains ont pris la relève d'oppression à leurs anciens maîtres.

2.2.1 LE FOISONNEMENT DES FOYERS DE LA NARRATION

Il faut noter d'emblée, que la l'art narratif dans les ouvrages de Boubacar Boris Diop se distingue par un mélange de différents types narratifs dans tous les romans étudiés dans ce travail. En fait, on peut caractériser la perspective narrative comme polyscopique puisque souvent, plusieurs narrateurs prennent leurs tours pour dévoiler ou éclairer le même phénomène. Une telle présentation des faits cadre notamment avec la notion « d'omniscience sélective » ou « d'omniscience multi-sélective » proposée par Norman Friedman. Il s'explique ainsi : « La perspective variable est monoscopique si les différents acteurs (sujets percepteurs : A ,B ,C ,D) perçoivent chacun successivement des événements différents (objets perçus : a,b,c,d), alors que la perspective variable sera polyscopique si les différents acteurs (sujets percepteurs : A,B,C,D) ont chacun, simultanément une perception subjective d'un même événement (objet perçu a).

Notons que dans les trois romans, tantôt on a affaire à une perspective monoscopique tantôt à une perspective polyscopique. *Le Temps de Tamango*, porte généralement sur la grève des travailleurs et les tactiques d'usure adoptées par le pouvoir pour mater, voire anéantir les syndicalistes. Le lecteur est tour à tour orienté par la conscience tantôt subjective d'un narrateur intra diégétique qui s'efface tant bien que mal du récit jusqu'à la fin de l'histoire et tantôt par l'un des personnages à qui la charge de faire telle ou telle précision est octroyée. Ce n'est qu'un commentaire de N'Dongo qui nous permet de surprendre le narrateur premier jusqu'alors inconnu. Son identité n'est révélée que dans un monologue de N'Dongo, alors lunatique à la fin du projet narratif. Bien que ce narrateur soit à l'intérieur du monde narré, il s'arroge les droits d'un narrateur extradiégétique, agissant comme s'il connaît tout sur tous les personnages. Sa position de cadre syndicaliste lui permet de se trouver sur place dans toutes les réunions des syndicalistes. Ce narrateur hybride est toujours témoin des événements et il présente l'histoire d'une manière détachée pour enfin donner l'illusion d'une narration hétérodiégétique auctorielle. Or, la reconstitution des faits après la dernière découverte de son nom ramène à une narration homodiégétique auctorielle. Voici la preuve :

> « Le Président ne prit même pas la peine de saluer ses ministres. L'heure était grave. L'heure n'était pas aux salamalecs. Il dit, 'l'heure est grave messieurs ! C'était justement ce que pensaient ces messieurs depuis une dizaine de jours. Ils avaient entrepris avec une hardiesse inaccoutumée de le faire comprendre au Président mais le Président se contentait de les rassurer en hochant la tête. Vraiment, c'était admirable ; il n'avait rien perdu, le Président, ni son sens de l'humour,…ni la tête. »[67]

Evidemment tous les traits perceptibles de cet incipit renvoient à une narration hétéro- diégétique auctorielle. Or à considérer les jugements évaluatifs portant sur le comportement du Président, on se demande si cela ne vient pas d'un narrateur intra- diégétique ou de l'un des personnages. Cependant, bien d'autres preuves viennent s'ajouter en fait, qui affirment le statut extradiégétique du narrateur. Par exemple, le rapport du monologue intérieur fait par le Président peu après :

> « Les flatteurs avaient le don de le faire rager… 'Mais, j'ai besoin d'eux, de leur médiocrité. Ce sont mes ôtages et je suis le leur.»[68]

Certes un narrateur intradiégétique, compte tenu de son incapacité à faire une introspection des autres personnages, ne pourrait guère entrer ainsi dans les pensées du Président. Bien d'autres preuves dans les cinq premiers chapitres qui constituent la première partie du roman affirment que la narration est celle du type hétérodiégétique actorielle. La deuxième partie commence sur ce ton :

> « Nous nous sommes beaucoup écrit, N'Dongo et moi, dans les premiers temps de son séjour en Allemagne. Il me parlait de ses nouvelles expériences … »[69]

Ici, le narrateur exerce la double fonction de narrateur et d'acteur. Il s'agit ainsi, dans ce chapitre et celui qui le suit, d'une narration homodiégétique du type auctoriel, vu que le temps de la narration est ultérieur au temps de l'histoire. La question se pose : Qui est-ce qui parle ici ? Ce n'est qu'à la fin de la troisième partie qu'on apprendra le nom de ce narrateur effacé et cela, grâce à ses liens amoureux avec Jeanne dont il était tant question dans les premières pages. On

[67] Diop, Boubacar, *Le Temps de Tamango*, Op cit, p. 15
[68] Diop, Boubacar, *Le Temps de Tamango*, Op.cit. p. 15
[69] Diop, Boubacar, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p 50

s'avise alors que ce narrateur intradiégétique qui s'efface si soigneusement de la narration s'appelle Kader.

La seule différence entre le statut de ce narrateur et celui du narrateur de *La Peste* de Camus est qu'il ne se désigne pas à la troisième personne comme le Dr. Rieux. Kader, lui, utilise le « je » pour nous indiquer qu'il est l'un des acteurs mais il s'arrête là. Pour l'identifier, il faut lire en filigrane, car contrairement au cas du Dr. Rieux qui se met lui-même à révéler son identité, celle de Kader n'est apparue que par accident dans le discours d'un autre personnage : N'Dongo.

KNUST

Les événements du lendemain de la grève sont filtrés par la conscience de ce personnage narrateur. La réunion de la centrale syndicale ainsi que le travail éventuel de N'Dongo à la SIFRADIS sont parvenus au narrataire par ce centre d'orientation. C'est effectivement à lui que revient la tâche d'annoncer l'échec total de la grève.

Tout cela n'empêche qu'il donne la relève à un autre narrateur intradiégétique : Galaye qui, à son tour, adoptera un statut homodiégétique actoriel portant sur le calvaire et l'humiliation des ministres sous la conduite malsaine des Blancs comme Mazerrand. La façon dont il les malmène régulièrement au bureau et la façon dont les ministres africains s'affaissent sous ses ordres et ses gifles :

> « Une histoire de papier à signer l'autre jour. Le Ministre hésitait. Il était là, tout penaud caressant son ventre immonde, sa minuscule tête d'ignare, esquivant la dangereuse gifle de Monsieur Mazerand. Moi, je n'ai pas été assez vigilant, alors Monsieur Mazerand m'a brusquement incendié la mâchoire ! Une gifle rapide. Sèche. »[70]

C'est le ministre, piqué au vif, qui va apostrophier le narrateur pour enfin, nous montrer son identité dans le discours suivant :

> « Ils commencent à nous prendre pour des valets, s'il recommence, mon cher Galaye, je démissionne, la contestation a des limites, oser m'engueuler, moi, représentant d'un état souverain… »[71]

[70] Diop, Boubacar, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p 75.
[71] Diop, Boubacar, *Le Temps de Tamango*, Op cit p 78

Les événements filtrés par la conscience de ce cadre affecté aux ministères permet de voir ce qui s'y passe alors que Kader dévoile les activités des syndicalistes au sein du M.A.R.S.

Par endroits, le narrateur extradiégétique reprendra la narration pour ensuite le céder au personnage principal. Et cela parce que la version subjective de N'Dongo qui démissionne de la SIFRADIS pour prendre la fonction de domestique chez Navarro permettra un rapprochement essentiel qui servira à créer ce que les critiques anglo-saxons appelleront « the suspension of disbelief »[72] :

> « Les Navarro n'ont même pas sursauté lorsque je me suis présenté à eux sous le nom de Tamango. S'ils avaient pris la peine de potasser un peu leur histoire d'Afrique avant de venir conseiller l'Etat, ils se seraient sans doute méfiés de moi… »[73]

Ici comme ailleurs, la narration simultanée faite par Tamango le domestique donne accès à la vie privée des Blancs. Il expose, ainsi, toutes les faiblesses de caractère dont font preuve les Blancs. On sait alors que Fabienne, la femme de Navarro, le trompe avec le docteur Diarra dont l'attitude cavalière ne choque que Madame Mazerand. On dirait que l'affaire de Fabienne et le docteur Diarra est bien connue par tous et par toutes, y compris Navarro lui-même. A la fin de la soirée, Tamango, le domestique fait l'insinuation suivante :

> « Comme je m'y attendais, je vis remonter madame Navarro au bras du Docteur Fodé Diarra. Ils passèrent la nuit dans la cuisine sur une vieille natte. »[74]

Ce système d'alternance et d'enchaînement du discours du narrateur extradiégétique avec celui des divers narrateurs intradiégétiques accorde au *Temps de Tamango* un caractère multiforme qui exige que le narrataire fasse attention à ne pas se laisser détraquer. Cette complexité s'agrandit encore par les recoupements entre plusieurs récits, qui se corrigent et se complètent, pour reconstituer ensemble, les événements romanesques. Le narrataire reçoit ces événements tels qu'ils sont vus et interprétés par des personnages différents. Ceci révèle que l'auteur abstrait tend

[72] Cité par Rivara, René, *la langue du récit ; introduction a la narratologie énonciative*, Op cit, p 12.
[73] Rivara, René, *La langue du récit ; introduction a la narratologie énonciative*, Op cit p 112
[74] Rivara, René, *La langue du récit ; introduction a la narratologie énonciative*, Op cit p 118

à la possibilité d'atteindre une perception plus ou moins objective reconstruite à travers plusieurs consciences subjectives.

On peut compter parmi ces consciences Nafi, la copine de Kaba Diané. Bien que Nafi ne prenne pas la parole à l'instar des autres narrateurs intradiégétiques, tout ce qui est raconté dans le premier chapitre de la troisième partie est filtré par sa conscience :

> « Nafi était étendue sur son lit, enfouie sous la couverture qui lui arrivait jusqu'au menton. Elle avait l'habitude, avant de se lever le matin, de préparer mentalement sa journée. Les images se bousculent dans sa tête encore lourde de sommeil…Nafi se voit chez les copains de Kaba. Ils sont comme toujours chez N'Dongo, poursuivant une éternelle discussion… »[75]

Ce survol mental des activités escomptées pendant la journée débouchera sur plusieurs autres activités passées et futuristiques. Bref, les événements du chapitre entier sont perçus et filtrés par la conscience de Nafi mais formulés par le narrateur dont la position spatiale est ailleurs. Ce chapitre met en évidence la dichotomie genettienne à savoir « Qui voit ? » et « Qui raconte ?» comme il s'agit ici d'une narration hétérodiégétique actorielle.

Aussi peut-on compter, au sein de la narration, quatre sujets percepteurs, en l'occurrence N'Dongo, Nafi, Galaye et Kader le narrateur effacé. En plus de tout cela, on voit à la fin de chaque partie, des notes sur la partie où le narrateur extradiégétique commente les événements narrés tout en comblant les lacunes observables par des aperçus historiques cueillis des archives ou des brouillons abstraites laissés par le soi-disant romancier que l'on peut appeler l'auteur concret pour le besoin de l'analyse.

En somme, la construction structurale du *Temps de Tamango* est touffue, complexe. C'est une architecture qui exige une lecture plus fine pour en saisir les traits essentiels. Cette complexité est également manifeste dans la société évoquée où les problèmes complexes exigent des solutions complexes. Cette complexité de l'énonciation chez Boubacar Boris Diop se manifeste

[75] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*,Op cit p 106

clairement lorsqu'on compare ce roman à d'autres, par exemple, *l'Aventure Ambigüe* de Cheikh Hamidou Kane ou *L'enfant Noir* de Camara Laye.

Cheikh Hamidou Kane et Camara Laye, comme la plupart d'autres auteurs africains, se limitent à un seul type narratif et l'exploitent à fond dans leurs narrations. Aussi peut-on dire que *l'Aventure Ambigüe* est un chef d'œuvre du type narratif hétérodiégétique auctoriel, tandis que *l'Enfant Noir* est du type homodiégétique auctoriel. Quant à la construction du roman de Boubacar Diop, elle est une fusion de tous les types narratifs créant ainsi un dessin narratif d'une complexité attrayante.

KNUST

2.2.2 LA PERSPECTIVE VARIABLE : LE CAS DES TAMBOURS DE LA MEMOIRE.

Nous venons de dire, que la perspective narrative ne se limite pas au centre d'orientation auditif, tactile, visuel, mais également au centre d'orientation olfactif et gustatif. La narration dans ces romans est de nature polyscopique rendue plus manifeste par une énigme qui chatouille toujours l'imagination des narrataires. Il faut souligner que chacun des trois romans étudiés a un élément énigmatique. Dans *Le Temps de Tamango*, Lena devient un personnage mirage dont la vraie identité reste inconnue même à la fin du projet narratif. Dans *Les Tambours de la Mémoire*, il s'agit de Johanna Simentho, un personnage mystérieux, et dans *Les Traces de la Meute*, le dispositif est braqué sur Dum Tiébi le vrai antagoniste du peuple de Dunya ainsi que le Maître du pays : un personnage mystifié et obscurantiste.

Qui est Johanna Simentho ? Un personnage mythique ? Voici une question qui divise les personnages. Certains croient qu'elle a vraiment existé en chair et en os. D'autres tiennent qu'elle n'est que la création imaginaire des détracteurs du Major Adelezzo qui cherchent à semer par là, l'insurrection. Fadel Sarr, fils du milliardaire Madické Sarr, est pris dans le filet de Johanna Simentho et va chercher à tout prix la vérité et y trouvera la mort.

Conformément à ce qui se passe dans *Le Temps de Tamango*, l'auteur va distribuer la parole à plusieurs narrateurs intradiégétiques positionnés à des distances variées par rapport à l'objet perçu. Tour à tour, Isamaïla, Ndella, Fadel le protagoniste, Niakoly, Doumbouya, et Boureïma

vont servir de centres d'orientation. Parfois, le déplacement d'un chapitre à un autre entraîne un changement de sujet percepteur, si bien que, tantôt, on a affaire à une narration homodiégétique, tantôt à une narration hétérodiégétique.

A l'incipit des *Tambours de la Mémoire*, c'est Ismaïla qui annonce la mort de Fadel dans une narration homodiégétique auctoriel que voici :

> « J'ai raccroché brutalement. Je dois avouer au risque de vous faire bondir d'indignation que je n'ai pu réprimer un vague sentiment de soulagement.[76]

On se rend compte de la position spatiale du narrateur. Qu'il fait partie du monde narré et qu'il dévoile ses motivations personnelles pour les actions qu'il entreprend. Il va même jusqu'à nous dire sans scrupule ses actes répréhensibles. De même, les deux derniers chapitres du roman sont consacrés à Ismaïla et à Ndella :

> « 'Plus rien à faire maintenant, ma petite Ndella. C'est foutu, foutu' Il était déçu et triste. Pour me le cacher il avait utilisé cette expression qui m'avait si souvent amusé. »[77]

Toutes les contraintes qui caractérisent cette restriction de champ seront le sujet des chapitres suivants mais il suffit de noter d'emblée qu'il s'agit ici de la narration à la première personne ou la narration homodiégétique, selon Lintvelt. Une révision mentale des efforts déployés par Ndella auprès des gynécologues pour remédier sa situation d'infertilité. Surtout en Afrique la vie, pour une femme, n'a plus d'importance si elle perd la capacité de faire des enfants. Enfin, avec le paquet de Fadel qui contenant les écrits de Fadel au lointain village de Wissombo que Doumbouya a déposé, l'énigme de l'identité de Johanna Simentho est percée à jour. Fadel en a trouvé la mort. La fille unique que Ndella a eu la chance d'avoir avec Fadel étant morte en couches, elle revoit tous les événements de sa vie en désespoir. Comme Thérèse dans l'œuvre de François Mauriac, elle penserait : « inutilité de ma vie, néant de ma vie, solitude sans bornes ». [78] Telle est la condition de Ndella lorsqu'elle sert de sujet percepteur à la fin de l'histoire La Reine

[76] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit, p 10
[77] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit, p. 238
[78] Mauriac, François, *Thérèse Desqueyroux*, , Paris, Grasset, 1927. P.117

Johanna, personnage mythique lui a arraché Fadel le seul homme qu'elle respecte et l'a tué traitreusement. Dorénavant, elle ne peut que mépriser tous les hommes, y compris Ismaïla avec qui elle vit.

Or ce serait tout à fait erroné de conclure, en se limitant à l'incipit du roman, qu'il s'agit d'une narration à la première personne. La narration homodiégétique ne constitue qu'une partie infime de l'acte narratif entier. A lire un peu en avant, on rencontre un narrateur anonyme qui détient la parole pour la plus grande partie de la narration. Positionné à l'extérieur du monde narré, ce narrateur jouit de tous les avantages de cette perspective narrative. Le troisième chapitre de la première partie, par exemple, est une introspection faite par ce narrateur anonyme sur Madické Sarr à l'issue de la mort de son fils :

> « Le vieux El Hadj Madické Sarr laissa errer longuement son regard sur la magnifique villa qui même dans ce quartier résidentiel de Fann suscitait les commentaires admiratifs des passants. »[79]

Tout au long de ce chapitre, le narrataire est orienté par ce narrateur omniprésent et omniscient qui fait une introspection sur les sentiments du vieux milliardaire le jour où la mort de son fils est annoncée.

Le quatrième et le cinquième chapitres sont repris par Ismaila de son point de vue restrictif mais à partir de la deuxième partie où le départ obstiné de Fadel est évoqué, la narration est assumée par le narrateur extradiégétique. Il nous montre comment Fadel a défié obstinément sa fiancée et son père, deux personnes qui l'aimaient tendrement, pour s'embarquer dans cette aventure périlleuse. Nous insistons sur la position du narrateur parce que, se limiter à l'étude du pronom personnel comme indicateur du point de vue pourrait être déroutant et pourrait induire en erreur compte tenu de la possibilité de « transvocalisation ».[80]

René Rivara insiste dans son ouvrage *la langue du Récit* que « le vrai problème narratologique est de dire pourquoi dans le cas général, le changement de narrateur n'est pas possible, et à

[79] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit p 15
[80] Rivara, René, *La Langue du Récit: Introduction a la narratologie Enonciative*. Op cit, p 165

quelles conditions il peut parfois l'être »[81] Le fait que Boubacar Diop, comme Marcel Proust dans *Jean Santeuil,* passe d'une personne à l'autre ne prouve nullement que le choix d'un type narratif soit sans importance réelle. Voilà, en effet ce que Gérard Genette tend à nous faire croire dans *Le Nouveau Discours du Récit.* Nous pensons que c'est l'inverse qui est vrai, car quand un auteur abstrait s'autorise cette conversion, c'est qu'il y est contraint par la nature de l'information narrative qu'il veut communiquer au narrataire ou qu'il y est poussé par des raisons esthétiques fortes.

Quelles que soient les raisons de l'auteur impliqué dans Les *Tambours de la Mémoire,* et les deux autres romans étudiés ici, les narrateurs y sont nombreux. Chacun perçoit le monde narré d'un biais unique. Ce roman est particulièrement marqué par nombre de récits enchâssés dans lesquels Badou Sarr, le frère du héros, le commissaire Niakoly et même Boureïma, l'aveugle, prendront des tours dans le dévoilement de l'identité de Johanna Simentho. Ensuite ce serait le tour de Doumbouya dont la version de la même histoire au bord de la route à Wissombo servira à accroître l'optimisme de Fadel. Enfin ce dernier, après s'être informé au village ayant entrepris une recherche poussée, fera la synthèse de toutes les perspectives fragmentaires qu'il a reçues dans la lettre suivante adressée à son frère:

> « Mon cher Badou,
> Quand je vous ai quitté (toi et toute la famille) il y a un peu plus de cinq ans pour venir à Wissombo, j'espérais sans méchanceté, que je n'entendrais plus jamais parler de vous. Une seconde vie quoi : pur désir de renaissance. Eh bien je reçois même ici, de vos nouvelles à vous tous. »[82]

Fadel, dont la lettre est citée ici, est le héros du roman. Tous les autres personnages puisent de l'importance par rapport à lui. Comme il fait partie du monde narré, son récit ne peut être que homodiégétique. Cependant il prend un recul de cinq ans qui lui donne une distance psychologique. Ainsi s'installe la dichotomie : Fadel acteur qui cherchait une renaissance il y a cinq ans et Fadel narrateur qui, malgré les attentes, reçoit des nouvelles de sa famille.

[81] Rivara, René, La Langue du Récit: Introduction a la narratologie Enonciative Op cit p 166.
[82] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire,*Op cit p 66.

Enfin *Les Tambours de la Mémoire* entretient avec *Le Temps de Tamango* beaucoup de ressemblances sur le plan de la rigueur de la construction. On y rencontre très fréquemment l'analyse rétrospective d'une conscience effectuée non seulement par des narrateurs intradiégétiques, mais aussi par des narrateurs extradiégétiques qui s'arrogent tous les pouvoirs de perception. On compte six voix et six consciences qui orientent les narrataires dans *Les Tambours de la Mémoire*. Ce qui se conforme avec *Le Temps de Tamango*, le déplacement d'un sujet percepteur à un autre s'effectue brusquement au début du chapitre suivant. Soudain on se rend compte du déplacement d'un type narratif vers un autre. Lorsqu'il s'agit d'un récit enchâssé, cependant, le changement de perspective narrative se fait à l'intérieur du même chapitre. Le récit de Boureïma est un exemple :

> « C'était à l'aube et ils étaient assis tous les deux au bord du Kwazekélé. Le seul moment où il faisait un peu frais à Wissombo. Ensuite, au bout de quelque minutes seulement, le soleil se plantait dans le ciel avec une brutalité inouïe et plus personne n'osait lever la tête
> - Tout a commencé sous ce manguier. Tu le vois ?
> - Je le vois.
> - Juste sur la droite, il y a bien deux grosses pierres noires. Tu les vois ?
> - Elles sont là.
> - C'est là que tout avait commencé, Fadel, répéta Bouréïma avec un léger hochement de la tête. »[83]

Lestement et sans qu'on s'en rende compte, le narrateur extradiégétique glisse le récit enchâssé dans son discours en passant la narration à Boureïma après avoir pris le soin d'en préciser les circonstances et l'espace. L'histoire racontée par Boureïma s'avère aussi autonome que celle racontée par Badou qui avait commencé par « il était une fois ».[84] Cet enchâssement a le mérite de mettre les points sur les 'i'. C'est dans le récit enchâssé de Boureïma qu'on apprend que, jeune, Johanna avait terrassé Niakoly, l'avait humilié au vu et au su de tout le monde et qu'ensuite Niakoly s'est allié avec le Blanc pour saccager son village natal.

Il est donc évident qu'avec les retouches successives, les narrateurs intradiégétiques comblent les lacunes qui parsèment leur narration par d'autres points de vue qui complètent leurs efforts pour accéder à une vérité plus ou moins objective. Les récits enchâssés, filtrés par la conscience des

[83] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit p. 166-169.
[84] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit p. 123

personnages narrateurs, finissent par servi,r en quelque sorte, de témoignages qui permettent de voir plus clair. En plus du fait que l'inclusion des récits enchâssés répond à des préoccupations esthétiques de l'auteur, ils concourent aussi à donner l'impression de la vraisemblance dans le récit.

2.2.3 *LES TRACES DE LA MEUTE OU DES PERCEPTIONS COMPLEMENTAIRES*

Comme les deux romans qui précèdent, *Les Traces de la Meute* est reparti en trois parties. La première comporte quatorze chapitres, la deuxième treize et la troisième, dix-sept chapitres. A lire les cinq premiers chapitres, on a l'impression que, pour une fois, l'auteur fait une narration uniscopique à la troisième personne :

> « Le lundi, 19 septembre 1978, le jeune Soubeyrou Mbodj découvrit aux environs de la petite ville de Dunya, près d'une décharge publique, le corps sans vie et affreusement mutilé d'un inconnu. L'homme pouvait avoir entre trente et trente cinq ans. Il était de taille moyenne… »[85]

La mort de cet inconnu, les circonstances de cette découverte par l'un des trois « Bambaata boys, »[86]la peur qui s'est emparée de la ville et le fléau de mauvaise odeur qui a déferlé sur Dunya, l'arrivée du commissaire El Hadj Malick Dia et son enquête qui s'est ensuivie, l'arrestation de Diéry Faye le prétendu assassin, le rapport préparé par le commissaire pour étouffer l'affaire et l'incarcération de Diéry Faye pour huit ans, tout cela a été raconté par un narrateur anonyme. On dirait que ce narrateur est positionné en dehors du monde narré. A partir du douzième chapitre, cependant, on se heurte violemment à une narration homodiégétique. Pour la première fois dans ce récit, un personnage prend ainsi la relève au narrateur anonyme :

> « Le voici sous mes yeux, ce rapport, un peu plus de quarante ans après qu'il eut tenu éveillé, toute une nuit, le commissaire El-Hadj Malick Dia. Je me trouve au premier étage de la maison paternelle dans ma chambre aux murs blancs… »[87]

[85] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit. P.9
[86]Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 17
[87] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 85

Il s'agit ici d'une deuxième conscience positionnée, cette fois-ci, à l'intérieur du monde romanesque. Une suivie patiente de cette voix fait observer des traces qui mènent d'abord, à son identité et à sa position spatiale. On saura plus tard qu'il s'appelle Mansour Tall, qu'il était implique dans l'histoire des le début. Ensuite ce narrateur intradiégétique nous mènera à la découverte de l'identité du narrateur premier.

L'affaire de l'assassinat est bel et bien étouffée mais quarante ans plus tard, ce narrateur qui, alors était jeune journaliste et ami de la victime croit sincèrement qu'il y avait erreur quelque part. Il croit qu'en dessous des apparences existent les vrais assassins et que Diéry Faye ne peut être qu'un bouc émissaire. Dans cette narration homodiégétique, il étale sous les yeux des narrataires virtuels, les efforts qu'il a déployés personnellement pour arriver jusqu'à la racine de ce qui a coûté la vie à Kaïré. Cette révélation de la vérité sur les circonstances qui ont abouti à l'assassinat de Kaïré est faite systématiquement dans les deuxièmes et troisièmes parties. L'écart entre le temps de l'histoire et le temps de la narration accorde au journaliste suffisamment de temps pour bien peser l'affaire et pour en tirer des conclusions bien avisées. Ceci dit, on trouve qu'il affiche un comportement psychologique différent de son comportement au moment de l'histoire. Par conséquent, cette distance psychologique lui permet d'affirmer à son jeune narrataire, Raki, que lui, Mansour Tall et ceux de sa génération avaient « foutu le bordel »[88]

Du coup, on se rend compte que l'auteur efface dont la voix est entendue depuis le commencement de la narration est Raki. Dorénavant, la perception fragmentaire de ce narrataire sera complémentée par celle, plus complète de Mansour.

L'histoire retracée par Mansour Tall remonte à quarante ans, mais cela n'empêche que de temps en temps il rejoint le présent puisqu'il est alité, lui-même, ayant épuisé la plus grande partie de ses jours. C'est donc à Raki que revient le soin d'assurer la relève pour décrire la condition dans laquelle se trouve Mansour Tall, le moribond. Ce Foyer de la narration exerce alors une double fonction de narrataire et de narrateur. De l'hôpital de la paix à Dakar, Raki fait le discours suivant au début du chapitre quatorze.

[88] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute* Op cit p. 269

> « Le vieux Mansour Tall sait-il qu'il est arrivé à l' instant où tout chemin doucement se perd dans la nuit ? Je ne saurais le dire avec certitude. Ces choses là, on les sent. Au reste, je me refuse à admettre son agonie. Assise en face de lui, immobile, je ne lis dans les gestes de Pa Mansour que la volonté de rester maître de son temps. »[89]

On voit alors que l'intervention de Mansour dans la narration sert de témoignage qui pourrait aider le narrateur Raki à accéder à la vérité qu'elle cherche à établir. Etant impliqué dans l'histoire, on pourrait le percevoir comme témoin oculaire qui prétend dire la vérité.

KNUST

> « Il se sent responsable du désastre qui menace aujourd'hui notre génération. Il se sent personnellement responsable…il dit parlant de sa génération ; « nous avons foutu le bordel, ma fille… »[90]

En même temps, on apprend que le narrataire est une fille. Elle dira plus tard : « Pa Mansour était un ami de mon grand-père. Il nous a vus naître, ma mère et moi. J'ai joué sur ses genoux à Fass »[91]

Ceci nous conduit à déduire que l'ami dont parle Raki est Diéry Faye, paix à son âme, et qu'elle est la grande fille de celui-ci. Que sa narration soit ultérieure est un fait qu'on ne peut jamais contester, mais les événements qu'elle raconte ne datent pas de loin. Aussi n'a-t-elle pas le temps de les déformer. Par conséquent, sa narration s'avère plus ou moins homodiégétique de type actoriel. Raki gardera fidèlement cette perspective narrative lorsque dans le quatorzième chapitre de la troisième partie, l'histoire va rejoindre le présent. Enfin, c'est par cette même perspective qu'il lui revient de prononcer la fin de l'histoire.

Conformément aux deux romans analysés dans cette étude, la perspective narrative dans *Les Traces de la Meute* ne se limite pas à ces trois consciences. La totalité de la troisième partie est consacrée à Diéry Faye. Est-il l'assassin ou la victime de circonstances ? Qui est-ce qui a vraiment tué Kaïré ? La vérité n'apparaît que dans la parole de Diéry Faye lorsqu'il raconte lui-même son histoire. Ainsi les narrataires ont l'occasion de juger les événements de Dunya selon la

[89] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute* Op cit, p. 99
[90] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute* Op cit. p. 99
[91] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute* Op cit. p. 103

version de l'accusé lui-même. Cette fois-ci, cependant, l'entrée de Diéry Faye comme narrateur est annoncé par Mansour Tall. Après avoir décrit à fond la silhouette du narrateur qui va bientôt prendre la parole, il met l'accent sur les longs silences qui interviennent dans la parole de celui-ci en disant :

> « La voix de Diéry Faye était grave et profonde…en vérité, il marchait, lui aussi, sur un fil tendu au dessus de l'abîme. La nuit elle-même acceptait de jouer le jeu. J'écoutais les paroles de Diéry Faye. Et ses longs silences. Les longs silences de Diéry Faye… »

C'est ainsi que Diéry Faye dont il a toujours été question dans cette histoire a pris la parole. » Comme ce narrateur tardivement introduit dans la narration est l'accuse du meurtre, l'auteur implique, finit par nous faire entendre les détailles de la mort de Kaïré racontés par l'assassin lui-même. Ainsi, tous les défauts de la perception des deux premiers narrateurs seront corrigés et toutes les lacunes y seront comblées.

> « Tu le sais ben Mansour : le temps passe mais les temps ne changent pas. Plusieurs siècles plus tard, un étranger est arrivé à Dunya. Il s'appelait Kaïré. Il y eut de lourds silences, des grognements et des regards obliques 'ce n'est pas un nom d'ici, Kaïré' disait-on, une nuit les torches s'allumaient et ce fut la chasse à l'homme dans les ruelles de Dunya. J'ai frappé. Kaïré est mort sur le coup. Je ne voulais pas cela, ma main a été l'instrument du destin. »[92]

Encore une narration homodiégétique de type auctoriel. Au moment où le je narré assénait les coups à Kaïré, il ne pensait évidemment pas au destin qu'il faisait subir à sa victime. Il a tout le loisir de penser au destin des dizaines d'années après l'événement et après beaucoup de réflexion.

2.3 LA PERSPECTIVE NARRATIVE ET LA DEFINITION THEMATIQUE

Le repérage des divers sujets percepteurs et leurs conditions psychologiques que nous venons de faire ne seront utiles que lorsqu'ils sont liés aux buts de l'énonciation. C'est que la perspective narrative entraîne soit la subjectivité, soit l'objectivité du sujet percepteur. Problématiser la

[92] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute* Op cit. p.. 180.

perspective narrative ainsi implique généralement que nous cherchons à mettre de l'ordre au niveau du focalisé ou bien de l'objet perçu en analysant les différents degrés de volume de savoir tout en corrigeant les perceptions subjectives afin de faire sortir une vision plus ou moins objective et globale.

Quelles sont donc les thèses défendues dans les énonciations que font les sujets percepteurs dans ces trois romans ? Autrement dit, quel est l'objet de l'acte narrateur ? Question apparemment simple mais qui exige une réponse complexe, surtout, face à la nature polyscopique de la narration dont il est question dans ces romans. Il faut établir le lien entre le sujet percepteur, l'acte de perception et l'objet perçu.

Dans *Le Temps de Tamango,* tout comme dans les deux autres romans, l'objet perçu est l'Afrique post-coloniale, comme en témoigne l'espace et dates évoqués et cités au cours de la narration. A considérer ce qu'ont dit les narrateurs divers, on peut déduire que les indépendances n'ont rien changé dans ces pays évoqués. La présence encore importante de l'Europe se fait sentir dans l'énonciation des divers narrateurs. L'écroulement du dispositif des grévistes suite à l'action décisive et ponctuelle des forces de l'ordre fait que le pays évoqué dans *Le Temps de Tamango* est loin de se tirer d'affaire. Le vieux Président de la République est plus ou moins une marionnette dont les ficelles sont tirées par des Blancs de la taille de Navarro.

Le même thème se dégage des actes énonciateurs des *Tambours de la Mémoire*. Le Major Adelezzo qui dirige le pays puise son autorité non pas du peuple mais de l'appui des Français. L'un des cadres révolutionnaires a fait remarquer la source du pouvoir du commissaire Niakoly en rétorquant : « Que serait-il sans l'appui constant du colonel Vézélis ? » Plus Niakoly s'acharne sur son village, plus il fait plaisir au colonel.

Dans *Les Traces de la Meute,* la même situation se présente. Bien qu'il n'y ait aucun Blanc dans le récit, la totalité des actes narrateurs étale sous nos yeux l'impossibilité de régler la situation compte tenu de la faiblesse des autochtones. Les conservateurs de Dunya ne sont ouverts à aucune nouveauté tandis que les évolués s'adonnent à la débauche et à la corruption. Bref, c'est une situation désespérée qui jaillit de l'étude de la perspective narrative.

2.4. PROFONDEUR DE LA PERSPECTIVE NARRATIVE

Dans les rubriques precedentes nous avons distingué les différentes consciences productrices du récit de Boubacar Diop et par quels biais ils font leurs perceptions. Nous allons maintenant nous apessantir sur la quantité de savoir détenue par chacun de ces narrateurs sur l'objet perçu. Suivant que ces narrateurs arrivent à formuler ou non la vie intérieure des acteurs comme sujet de la perception, leur perception interne ou externe sera caractérisée d'illimitée, limitée ou élargie. Autrement dit, la perception externe ou interne est illimitée, élargie ou limitée selon le degré de profondeur de la perspective narrative.

KNUST

Compte tenu de la nature polyscopique de l'œuvre de Diop que nous venons de délimiter, on peut s'imaginer déjà, qu'il y a plusieurs profondeurs de la perspective narrative qu'on pourrait étudier. Chacun des trois romans à un narrateur anonyme qui fait preuve d'une perception externe et interne illimitées. Ces narrateurs cèdent la parole aux autres narrateurs intradiégétiques dont la perception externe et interne est plus ou moins limitée selon qu'ils font une narration simultanée ou ultérieure. On observera par induction qu'à partir de ce nombre réduit de formes narratives, les auteurs font des combinaisons infinies qui rendent l'étude très diversifiée et intéressante.

Identifier, recenser et décrire la profondeur de la perspective de chacun de ces narrateurs, voir le résultat de l'enchaînement et de l'alternance du discours de ces narrateurs nous semble insuffisant, car selon Dolezel « l'œuvre littéraire est une totalité de plans verbaux et supra verbaux, destinée à produire un effet esthétique »[93] C'est dire que le texte narratif montre des couches narratives structuralisées qui s'alternent et s'entremêlent de manière à faire jaillir une image instructive et divertissante. Guidés par cette vision de Dolezel, nous allons suivre toutes les démarches préconisées sans perdre de vue l'effet thématique et esthétique produit par la synthèse des perspectives diverses. C'est ainsi que l'attention portera à la fois sur les formes et les fonctions. Tout au long de la discussion, nous tenterons de souligner à quoi sert la profondeur de la perspective narrative.

[93] Dolezel, Lubomir *Narrative Modes in Czech Literature*, 1973 Sunny Press (revised edition in Czech 19931973, p. 71

2.4.1 INTROSPECTION ET EXTROSPECTION DANS *LE TEMPS DE TAMANGO*

Le narrateur effacé de l'histoire dans *Le Temps de Tamango* fait preuve d'une perception externe et interne élargies comme tout autre narrateur positionné à l'intérieur du monde narré mais qui jouit d'une distance temporelle et psychologique des éléments de sa narration. Il connaît toute l'histoire du fond en comble et donne l'impression qu'il connaît mieux les personnages qu'ils ne se connaissent eux-mêmes. Il tient compte des détails les plus insignifiants qui échappent parfois à l'attention des personnages. Par exemple, lorsque le narrateur parlait du Président qui s'apprêtait à prononcer un discours devant l'assemblée générale, les yeux de ce dernier s'étaient braqués sur un masque de bronze. Le narrateur effacé fait observer que :

> « Ce masque avait sa petite histoire. Un obscur artiste du Nigéria l'avait offert au Président lors de la proclamation de l'Indépendance Nationale. Et pour ne pas entacher son geste de courtisanerie, il avait choisi de garder l'anonymat. »[94]

Certes, il est indéniable que cette petite histoire soit un bref rappel qui effleure la pensée du Président, mais le narrateur a bronché dessus pour attirer l'attention sur « la beauté du bien » Il use ainsi sa qualité d'omniscience à profit pour tirer au clair une attitude qui s'exploite rarement dans la période décrite. De tels exemples d'introspection sont abondants dans *Le Temps de Tamango*. A un moment, la pensée du Président s'est arrêtée sur les Ministres qui étaient suspendus à ses lèvres et les a traités de « bande de galopins mal éduqués. »[95]Ici, comme ailleurs, il s'agit d'un monologue narrativisé qui a le mérite de dévoiler la vérité qui est codée en dessous des apparences. Ce sujet percepteur dit à leur sujet :

> « Les flatteurs avaient le don de le faire rager. Sur leurs faces ou s'efforçait de luire une vénération sans bornes, il lisait la peur de tomber en disgrâce, l'étrange peur de ne plus être Ministres. »[96]

[94] Diop, Boubacar Boris, Le Temps de Tamango, Op cit p. 15.
[95] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p. 15
[96] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p 15

La voix qu'on entend ici est celle du narrateur bien que la perception soit faite par le Président. Ce monologue narrativisé va subitement céder la place au monologue pur pour faire entendre la voix du président lui-même :

> « Mais j'ai besoin d'eux, de leur médiocrité. Ce sont mes otages et je suis le leur…Sans âmes. Ils sont vraiment sans âmes. Ils me laisseront faire n'importe quoi pour conserver leurs privilèges. Et pourtant toutes les sales rumeurs qui circulent sur moi dans le pays, Xa vient d'abord d'eux. »[97]

Ce qui nous intéresse est que ce monologue intérieur s'infiltre dans le monologue narrativisé que faisait le narrateur anonyme et c'est pour cause. Parce qu'il aurait pu continuer dans le monologue narrativisé sans perturber la trame des perceptions ou la course des événements. Mais mettre cette section du monologue dans l'idiolecte du Président lui-même, indique qu'il juge bon que cette partie ou le Président concède qu'il a besoin de leur médiocrité soit proférée par lui-même. Aussitôt après ce monologue intérieur le monologue narrativisé va reprendre sans s'annoncer.

> « Ils étaient tous là, rangés autour de la grande table ovale du conseil, silencieux, recueillis, attendant une phrase de lui… »[98]

Evidemment, le narrateur fait deux choses à la fois. Octroyer ainsi le discours concessionnel au Président équivaut à un souci de faire entendre la vérité de la bouche de la personne concernée. Il reprend la parole toujours au sein du monologue intérieur sans, contredire le Président. Cette technique, où la voix du narrateur est conforme à celle de l'acteur dans le monologue intérieur, est ce que Lintvelt appelle la consonance. En l'occurrence, la consonance entre le narrateur anonyme et le Président est telle qu'on ne s'en rend compte que lorsqu'on y prête l'attention. L'alternance (narrateur/ acteur/ narrateur) s'effectue si naturellement que sans les pronoms personnels, on aurait l'impression d'entendre la même voix.

Une situation pareille se manifeste lorsque, dans une introspection, le narrateur extra- diégétique exposait les pensées de François Navarro, à qui la nouvelle de son départ prochain en Afrique

[97] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamang*o, Op cit, p 15
[98] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p 15

vient d'être annoncé. Ce monologue narrativisé montre la déception de Navarro qui apprend qu'au lieu d'exercer la fonction de Général, il était nommé Conseiller d'Etat, un titre qui, pour lui, ne veut rien dire :

> « Tu as tout de même le rang de Général ? Lui demanda Fabienne avec angoisse. Navarro ne daigna même pas lui répondre. Conseiller militaire de l'Etat. Il n'avait jamais imaginé une aventure plus cocasse. C'était qui ou quoi L'Etat dans ces Forêts ? » [99]

Il y a manifestement parfaite consonance entre la voix du narrateur qui fait ce monologue narrativisé et celle du personnage dont la pensée est évoquée.

Dans le premier chapitre de la troisième partie, le narrateur annonce la mort de Kaba Diané en prison. Or le chapitre s'ouvre sur Nafi, la copine de Kaba Diané, qui faisait la grasse matinée. Après avoir décrit tout ce qui se passait autour de ce personnage, le narrateur se met, comme il en a l'habitude, d'exposer la pensée de Nafi qui prépare mentalement sa journée : « Décidément, ma journée sera pauvre. Va-t-il en être ainsi toute ma vie ? »[100] Ayant mis cela dans la bouche du personnage, le narrateur va reprendre le monologue pour montrer combien la pensée de Nafi portait sur la monotonie journalière. Puis, soudain, la nouvelle de la mort de Kaba est annoncée à la radio. Subitement, l'introspection manifeste le changement du rythme dans la pensée du même personnage. La confusion totale qui s'ensuivit dans les sentiments de ce personnage n'est tout de même pas gratuite. La confusion manifeste est le signe avant-coureur de l'insurrection que cette annonce va déclencher dans le pays entier et qui sera narré dans le chapitre suivant. A côté du fait que les introspections permettent de dévoiler le sentiment confus des personnages et d'éclaircir les points obscurs dans le comportement de quelques personnages, elle permet aussi au narrateur extradiégétique de faire voir plus que les pretextes des personnages.

Les narrateurs intradiégétiques, au contraire, n'ont pas cette capacité de percevoir et de formuler les pensées des autres personnages. Ils ont donc la perception interne et externe limitées. Toutes introspection qu'ils peuvent faire se limite à leur propre sentiments et pensées et cela, dans la mesure où ils sont capables de les formuler. Lorsqu'il y a une confusion dans le for intérieur du

[99] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit, p. 26
[100] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit, p. 26

personnage, il lui arrive difficilement d'en parler avec lucidité. Quand Ndongo a pris la parole chez les Navarro sous le pseudonyme de Tamango, il à fidèlement rapporté le discours des acteurs tant que sa situation de domestique lui a permis de se trouver aupres de ces acteurs. Le soir, quand il quitte le domicile des Navarro N'Dongo narrateur avoue qu'il ignore ce qui s'y produit. Quand il dit :

> « Comme je m'y attendais, je vis remonter Madame Navarro au bras du Docteur Fodé Diarra. Ils passèrent la nuit dans la cuisine, sur une vielle natte. »[101]

KNUST

On pourrait se demander comment il sait qu'ils ont passé la nuit sur une vieille natte ? Il se peut que la narration, étant faite ultérieurement, une période indéterminée s'est écoulée entre le temps de l'histoire et le temps de la narration. Ainsi, bien qu'il soit en butte à une restriction de champ, il lui est possible de supposer, le lendemain, que la vieille natte a servi les desseins adultères de Madame Navarro. Puisque la narration n'est pas simultanée, Tamango narrateur a le temps de déformer légèrement l'histoire et déponner l'impression de dire la vérité.

La restriction de champ est aussi rendu manifeste lorsque Tamango narrateur fait cet aveu au sujet de Madame Navarro et le Docteur Fodé Diarra :

> « Personne ne savait de quoi ils parlaient, d'ailleurs ni l'un, ni l'autre ne pouvaient dire avec précision ce qui était piquant ou excitant. Je crois simplement que Diarra voulait avoir Madame Navarro au culot. »[102]

A sa place, un narrateur extra diégétique descendrait dans la conscience de ces deux acteurs pour nous informer sur la cause de leurs commentaires. Mais comme ce narrateur intradiégétique ne peut voir ou raconter que ce qui se passe autour de lui, il est réduit à la supposition :
« Je crois simplement que… » Comme il n'est pas sûr de ce qu'il dit, le narrateur non plus ne peut l'affirmer avec confiance. Les autres narrateurs intradiégétiques ont une perception externe et interne limitées tout comme Tamango. Le mérite de cette perspective narrative est que le narrateur a tendance à dire qu'il est témoin oculaire de l'action. Il l'a vue de ses propres yeux et

[101] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit, p. 118
[102] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p. 116

entendu les paroles prononcées. Il prétend donc dire la vérité. Mais toujours est-il qu'il n'exprime que sa vision subjective des événements narrés.

2.4.2 LA PERCEPTION INTERNE ET EXTERNE ELARGIES DANS *LES TAMBOURS* DE *LA MEMOIRE*

Les Tambours de la Mémoire présente un cas intéressant qui ne se trouve pas dans *Le Temps de Tamango*. Dans le deuxième chapitre, le narrateur est positionné en dehors du monde narré. Cependant il s'est limité strictement à la perception de Ndella. Tout ce qui parvient au narrateur est filtré par la conscience de Ndella. La narration est bel et bien à la troisième personne :

> « Près du terminus du port un jeune homme aux allures de voyou, vêtu d'un simple anago en Lagos délavé, venait de proposer à Ndella quatre ou cinq bracelets qu'il faisait cliqueter dans sa main. Tout en parlant, il la fixait de ses yeux rouges et terrifiants…Comme elle le faisait souvent, Ndella leva la tête pour regarder droit devant elle le plus loin possible, tentative émouvante et dérisoire de s'approprier un instant de la ville dans sa totalité. » [103]

Mais manifestement, le foyer de cette narration ne se situe pas à l'extérieur du monde narré. La caractérisation du marchand ambulant est faite selon le jugement de Ndella. C'est précisément elle qui pense que le jeune homme ressemble à un voyou. Les yeux rouges du marchand ne sont point terrifiants au narrateur extradiégétique mais à Ndella.

Du début jusqu'à la fin du chapitre, jamais le narrateur n'a-t-il exercé d'autre fonction que celle de représentation. Toutes les autres fonctions, à savoir la fonction de régie, la fonction de contrôle, la fonction d'évaluation, la fonction émotive sont toutes exercées par Ndella. La fonction de contrôle est assurée par le déplacement de Ndella de la gare du port à la maison de Fadel. Ses difficultés pour trouver un bus ont été le sujet de la narration. Quand elle en a trouvé, un monsieur qui lisait *l'indépendance* était obligé de pousser pour lui frayer une place. C'est par le biais de la conscience de Ndella que l'évaluation du comportement de l'homme est rapportée :

[103] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*,Op cit. p. 14

« Le monsieur se poussa d'assez mauvaise grâce en la regardant à la dérobée »[104] Ensuite, le narrateur glisse dans les pensées de Ndella qui revoit la dispute qu'elle a eue avec Fadel la veille de son départ. Jamais le narrateur n'a-t-il cédé la parole à Ndella. Tout est narrativisé à la troisième personne. Par endroits, la narration rejoint le présent et il fait un commentaire sur le comportement de Badou et Ismaïla au deuil, il nous raconte comment le cortège funèbre quitte le domicile de Madické Sarr en direction du cimetière. Ndella s'écarte pour les laisser passer.

Quel est donc, le statut de ce narrateur ? Bien que la narration soit hétérodiégétique, il est facile de voir que c'est du type actoriel. Puisque la perception est limitée à celle de Ndella, ce narrateur, malgré sa position extérieure, fait preuve d'une restriction de champ. Son introspection se limite à la pensée de Ndella. La pensée des autres personnages lui est apparemment interdite. Pareillement, un événement qui se déroule loin de l'endroit ou se trouve Ndella ne saurait guère être raconté par ce narrateur. Tant qu'un discours prononcé par les autres personnages ne parvient pas à Ndella, le narrateur non plus, ne le saura. La suite pourrait servir de preuve :

> « Elle se dit que Badou se moquait sûrement de ces interdits. Pourtant elle resta silencieuse, ne sachant quoi faire de sa personne. Après avoir dit quelque chose au chauffeur qui mit le moteur en marche, Badou l'a prit par la main »[105]

Ici, il n'est pas possible pour le narrateur extradiégétique de saisir les confidences de Badou et le chauffeur et cette restriction de champs s'explique par le fait que le type narratif est hétérodiégétique actoriel. Ce narrateur a la perception interne et externe élargies.

A consulter le théoricien Dorrit Cohn, on apprend que cette technique est très fréquente chez des romanciers anglo-saxons du début du XXe siècle, notamment James Joyce et Virginia Woolf qui y recourent constamment dans des monologues narrativises[106]. Le narrateur continue d'assurer sa fonction de représentation en évitant de manifester une subjectivité quelconque. Il s'efforce aussi de mettre au premier plan la vie intérieure des acteurs. Cette technique que l'on peut qualifier de

[104] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire* Op cit p. 22
[105] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire* Op cit p 22
[106] Cohn, Dorrit, *La Transparence Intérieure*. Paris, Seuil, 1991 p145

psycho-récit, est abondamment employée dans les *Tambours de la Mémoire* de Boubacar Boris Diop.

Dans le troisième chapitre, le dispositif du psycho-récit est braqué sur le vieux El Hadj Madické Sarr, sidéré par la nouvelle de la mort de son fils. Tel est le ton du narrateur extradiégétique qui a exploité la possibilité d'introspection :

> « Le Vieux El Hadj Madické Sarr laissa errer longuement son regard sur la magnifique villa qui, même dans le quartier résidentiel de Fann suscitait les commentaires admiratifs des passants… Tous ces détails un peu trop précis que ces gens publient sur mes opérations financières … sûrement l'œuvre de Badou, ce vaurien. Mon propre fils ! Drôle d'époque »[107]

Comme le narrateur s'abstient de faire des commentaires, on trouve difficile de dire s'il y a consonance ou dissonance. Il ne fait que laisser entendre la vision et la pensée du personnage. De Badou, la pensée du vieux va errer sur ses diverses relations notamment avec Bary, le gardien, Khoulé son serviteur fidèle, Aida sa benjamine et surtout Ismaïlia. Voici ce que laisse entendre ce narrateur anonyme :

> « Ismaïlia, le seul nom de ce prétendu ami de Fadel suffisait à mettre Madické hors de lui. Garçon trop bien nourri, obséquieux, trop malin et prudent, hypocrite surtout. L'image même du système qu'ils avaient créé…comment s'étonner dès lors qu'il fut le premier à être au courant de la tragique nouvelle ? A peine son meilleur ami Fadel était-il allé à Wissombo que cet ignoble individu faisait une cour assidue à Ndella. »[108]

Cette façon de présenter les choses permet au narrateur de manifester sa maîtrise du récit, d'analyser, d'expliquer, d'évaluer la vie intérieure du vieux et surtout ces motivations sans pourtant paraître le faire ouvertement. C'est la sonnerie du téléphone qui a arraché le vieux de ses préoccupations et par extension a mis fin à l'introspection.

[107] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire* Op cit p. 36
[108] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire* Op cit p. 36

Une autre technique qui est abondamment exploitée dans les *Tambours de la Mémoire* est le récit enchâssé. La recherche de la vérité sur la vie de Johanna Simentho, « Déesse de la pluie », ni morte, ni vivante, vivante mais invisible, morte mais visible, »[109]est l'élément qui a déclenché et soutenu les récits enchâssés au sein de la narration.

Tout d'abord, c'est Badou qui s'intéressera à la reine et qui va prétendre que ses chansons révolutionnaires ont été composées par Johanna Simentho. Pour distraire Aida et convaincre Fadel de l'existence de Johanna, il imagine la biographie de celle-ci :

« Il était une fois…il était une fois, une petite orpheline du nom de Johanna Simentho. La nuit où elle venait au monde, il y eut un violent orage et la pluie tomba jusqu'au matin sur tout le royaume de Wissombo. »[110] Ce récit imaginée par Badou trace la montée de Johanna à une position de renommée malgré les circonstances. Il indique aussi les causes de sa chute. Arrivé au bout de son conte, il s'arrête ainsi : « c'est ici, ajouta Badou, que le conte est allé se jeter dans la mer. »[111] Les narrataires textuels de Badou, la petite Aida et son frère aîné, Fadel, n'étaient pas dupes. Leur attitude manifeste une incrédulité que Badou lui-même n'a pas manqué de remarquer. Voici pourquoi plus tard, il a concédé que :

> « Bon, j'ai un peu déformé l'histoire de Johanna pour distraire Aida, mais je t'assure, Fadel, la Reine Johanna a réellement existé…si tu vas à Wissombo, tu verras que de dizaines d'années après le passage de Johanna, les gens sont encore sous le choc. Tu trouveras à Wissombo de nombreux protagonistes de ces événements… »[112]

A la fin de ce discours ambitieux, le narrateur a fait observer que Badou était loin de douter qu'il venait de faire basculer la vie de Fadel. Ce récit enchâssé est très utile malgré ses manques de précision parce qu'il a enhardi davantage Fadel qui va s'aventurer à Wissombo dans le but de vérifier ci ce que vient de dire son frère est vrai. Le premier protagoniste qu'il rencontre, chemin faisant, est Doumbouya qui lui donne sa version de l'histoire de Johanna. Doumbouya a avoué

[109] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire* Op cit p. 154
[110] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire* Op cit. p. 54
[111] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire* Op cit, p. 56
[112] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire* Op cit. p 56-57

qu'il n'a pas connu Johanna lui-même, mais ce qu'ont dit ses parents à propos de Johanna est un peu étonnant :

> « Adolescent, Niakoly se comportait en véritable brute, semant la terreur dans Wissombo et ses environs. Niakoly était non seulement le fils du chef installé à Wissombo par les Français mais il était aussi d'une puissance physique hors du commun. Personne n'osait lui faire entendre raison de peur d'y laisser sa vie. Et bien ! Johanna a publiquement défié et humillié Niakoly ! Par désespoir il s'est mis à boire encore plus que l'habitude et son père a dû l'expédier à Dinkera pour le confier au colonel Léonidas Vézélis.»[113]

Ce récit enchâssé constitue le premier témoignage à l'existence de Johanna. Mais comme ce témoin ne raconte que ce qu'il a entendu de ses parents, Fadel a dû chercher à rencontrer des vrais témoins oculaires de l'histoire de la Reine. Non seulement il a désigné des vrais personnages dont la vie est intimement liée à celle de Johanna, le récit de Doumbouya a attiré l'attention sur des arbres et des villages décimés et incendiés dont les décombres sont des preuves concrètes de la malfaisance de Niakoly. La pertinence du conte de Doumbouya est confirmée quand un concours de circonstances amène Fadel en confrontation directe avec le commissaire Niakoly. Comme un chat qui plaisante un peu avec sa proie avant de le manger, Niakoly se permet de raconter à Fadel, la relation qu'il avait entretenue avec Johanna Simentho :

> « …Eh bien, sache que Johanna Simentho était la jeune fille la plus moche de Wissombo et de ses environs…Car en dépit de son infirmité, Johanna était d'une force telle qu'elle pouvait terrasser n'importe qui, homme ou femme. Il en savait quelque chose, Kajiméno, le père de Doumbouya, votre grand chef révolutionnaire, paix à son âme de vieil ivrogne invétérée »[114]

Après cette confirmation, Fadel ne pourrait plus douter de l'existence sinon d'une Reine, aux moins d'une fille du nom de Johanna. Si elle était vivante, elle devrait avoir le même âge que le commissaire Niakoly, ou le père de Doumbouya. Badou avait donc raison : ceux-ci sont les protagonistes dont le sort était influencé par celui de Johanna. L'aveu suivant que Niakoly a fait en est une confirmation :

[113] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire* Op cit. p 155-156
[114] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire* Op cit. p 135-136

> « Johanna, mon petit, moi je l'aimais bien. Nos maisons étaient voisines. Johanna et moi, on nous appelait les jumeaux parce que nous sommes nés le même jour. Enfants, nous avons joué ensemble, j'étais son ami son confident et quand elle a décidé de quitter le village pour venir d'abord ici à Dinkera avant de marcher tout droit devant elle, c'est â moi seul qu'elle est venue en parler »[115]

On dirait que Fadel a trouvé toute la preuve dont il avait besoin. Cependant les deux récits enchâssés, celui de Doumbouya et celui de Niakoly font soulever des doutes. Qui est ce vaurien impétueux que Johanna a si piteusement humilié ? Est-ce vraiment Kajiméno comme le prétend Niakoly ou Doumbouya a-t-il raison de dire que c'est Niakoly ? Suivant cette manière de raisonnement, un troisième récit enchâssé est nécessaire pour rendre les choses à leurs justes proportions. Cette lacune est comblée par le récit de Boureïma, l'aveugle qui a affirmé être témoin oculaire des événements qui se sont produits à Wissombo il y a une quarantaine d'années avant sa cécité. Voici ce qu'a dit Boureïma :

> « C'est là que tout a commencé…Qui peut dire si le monde n'est pas venu au monde pour que justement, ce jour, cette brute de Niakoly s'avisât de provoquer Johanna, qui peut savoir vraiment ? Niakoly était le fils du chef nommé contre notre volonté par le Blanc de Dinkera »[116]

Bref, le récit enchâssé de Boureïma cadre parfaitement avec celui de Doumbouya. Les deux dénoncent les attitudes néfastes de Niakoly et de sa famille et applaudissent la résistance légendaire de Johanna Simentho. Les détails sur la beauté de Johanna, sa force physique et sa conscience politique sont d'ailleurs confirmés tour à tour par les narrateurs y compris Niakoly lui-même à quelques détails près.

On note avec beaucoup d'intérêt que le récit de Badou et celui de Doumbouya étaient du type hétérodiégétique tandis que ceux de Niakoly et Bouréïma étaient du type homodiégétique comme ils étaient des participants actifs dans l'histoire. Ce phénomène historique observé par plusieurs actants, chacun situé à un niveau narratif différent nous rappelle Tolstoï qui, dans *La Guerre et la Paix* [117]a recensé les commentaires de personnages divers. Dans leur acte narratif, Badou et

[115] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire* Op cit. p. 137
[116] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire* Op cit. p. 166-167
[117] Tolstoï, La guerre et la paix, 1975, p.91

Doumbouya ont été entravé par une restriction de champ vu que leur connaissance de l'histoire se limite à ce qu'ils ont entendu dire aux vieux. En conséquence, leur statut hétérodiégétique ne leur octroie pas la possibilité de faire ni des introspections, ni des anticipations certaines. Ils ont alors une perception externe et interne élargies.

Boureïma et Niakoly, par contre, sont des participants de l'histoire. Mais puisque la scène de l'humiliation est racontée ultérieurement avec un écart de quarante ans, ils ont pu s'approprier d'une clairvoyance qui fait que leur narration était du type homodiégétique auctoriel. Ils ont ainsi une perception externe et interne élargies tout comme les deux autres. La perception interne et externe serait limitée s'ils avaient fait une narration simultanée. Niakoly a évidemment déformé son histoire pour mettre à sa place le vieux Kajiméno. Or, cette technique narrative qui regroupe plusieurs narrateurs homodiégétiques qui éclaircissent successivement un objet qu'ils perçoivent des positions différentes est très instructive. Cela permet au lecteur de découvrir la vérité avec le personnage qui fait l'enquête. W. Collins en use abondamment dans ses écrits notamment dans *Moonstone* .[118]

La typologie narrative de Jaap Lintvelt qui a informé cette analyse n'a pas réservé une catégorie spéciale au plan idéologique. Il est facile de percevoir que la position interprétative d'un narrateur ou bien d'un acteur n'est pas isolée mais se rattache aux quatre plans que nous avons adoptés dans ce travail. C'est dire que l'idéologie des narrateurs a tendance à prédominer lorsqu'ils remplissent la fonction interprétative et évaluative. Toutefois, comme Boubacar Diop nous présente plusieurs versions subjectives, il va falloir se garder de s'adhérer à l'interprétation de tel ou tel narrateur. Comme Fadel, on doit regrouper toutes les données, les peser les unes contre les autres et ensuite, faire sortir une vision objective de l'histoire. C'est ainsi qu'on pourrait mettre le doigt sur la vraie valeur idéologique de la narration. Cette valeur idéologique se dégagera de la structure d'ensemble qui ne sera pas forcément liée au type narrative prédominant. Cette volée de notre travail sera abordée dans un chapitre qu'on va bientôt lire.

[118] Collins, W, Moonstone, 1973, p 100-105.

2.4.3 LA PERCEPTION INTERNE ET EXTERNES ILLIMITEES : LE CAS *DES TRACES DE LA MEUTE*

Dans *Les Traces de la Meute*, la structure narrative suit le même plan que les deux autres romans. Il y a d'abord un narrateur anonyme qui jouit apparemment de l'omniprésence et de l'omniscience. Il a donc, une perception interne et externe illimitées. Ensuite, il y a plusieurs narrateurs intradiégétiques qui ont des perceptions internes et externes soit limitées, soit élargies. Dans les pages qu'on va lire, non seulement nous allons tracer la manière dont les narrateurs arrivent à adopter ce statut, mais nous soulignerons également pourquoi leurs perceptions loin d'être limitées ou illimitées sont élargies..

KNUST

Dans les onze premiers chapitres de la première partie, la troisième personne qui est généralement employée donne l'impression d'une narration hétérodiégétique. *Les Traces de la Meute* se rapproche un peu à *La Peste* de Camus car il montre combien le pronom personnel « il » comme marque de la perspective narrative pourrait être déroutant. Le lecteur qui regarde les choses de tout près s'avise tout au cours de la lecture que la position de ce narrateur n'est pas à l'extérieur du monde narré comme les pronoms personnels ont l'air de faire croire.

A lire ces onze chapitres successifs, il n'y a pas que Soubeyrou Mbodj qui soit le sujet percepteur. D'autres percepteurs comme l'inspecteur Malick Dia et Raki, la jeune petite fille de Diéry Faye, orienteront le lecteur à tour de rôle. Mais au cours des cinq premiers chapitres, le lecteur n'est orienté que par la conscience de l'adolescent Soubeyrou Mbodj qui a découvert le corps de Kaïré. On le rencontre parfois comme Professeur très connu et adulé par la population en raison de ses contributions dans le recherche scientifique. Ses parents ne voulant pas que l'adolescent soit témoin du meurtre orchestré de Kaïré, l'avaient envoyé dans un village voisin. Le voici en route vers son village:

> « Soubeyrou Mbodj aperçut dans le lointain les premières maisons de Dunya. Il embrassa du regard ses lumières. En quelques minutes, l'adolescent fut sur la place principale. Il s'engagea dans l'allée bordée d'acacias aux troncs badigeonnés jusqu'à mi-hauteur d'une légère couche de chaux. Les bancs publics étaient vides et certains d'entre eux de construction très récents,

> sentaient encore le ciment frais. Soubeyrou Mbodj reconnut celui sur lequel ses deux amis et lui, les Bambaata Boys, restaient suspendus des longues heures aux lèvres de Kaïré »[119]

.

La position externe apparente du narrateur ici ne fait aucun doute. On dirait que le narrateur positionné à l'extérieur suit de très près le déplacement de Soubeyrou Mbodj du village où il a été envoyé à Dunya et raconte dans son idiolecte personnel tout ce que perçoit ce jeune homme au cours du trajet. Comme centre d'orientation olfactive, la senteur du ciment frais provenant des nouvelles maisons envahissent les narines de l'adolescent et le narrateur se charge de la transmission de cette information de sa position apparemment extradiégétique. Arrivé à Dunya, l'adolescent apprend la mort récent de Kaïré, fait le lien avec le corps mutilé qu'il vient de voir, quitte le village pour de bon comme ses deux autres amis. Sa vie est profondément marquée par ce spectacle qui, au moment de la perception, le faisait penser à un taureau noir.

Un peu plus loin dans le même chapitre, le narrateur fait entendre ceci :

> «Il faut le dire avant d'aller plus loin. Soubeyrou Mbodj devint une grande célébrité dans le domaine de la recherche scientifique et son existence fut peu banale. Aujourd'hui encore, beaucoup de Sénégalais qui n'entendent rien à ces mystères savent, au moins vaguement, qu'un éminent biologiste du nom de Soubeyrou Mbodj s'est consacré sans relâche avec une abnégation exemplaire, à la mise au point du fameux vaccin contre la malaria. »[120]

Malgre le fait qu'il soit mort, la narration porte sur ses activités et les paroles qu'il avait proférées lorsqu'il était vivant. Le narrateur effacé nous rappelle de son sens de l'humour lorsque dans une interview avec des journalistes qui voulaient qu'il se prononce sur « la guerre des sexes », il a renchéri « les sexes sont créés pour faire l'amour et non pas la guerre. » Ce qui importe vraiment ici est que, tout cela est raconté non par Soubeyrou Mbodj lui-même mais par cet auteur effacé qui donne l'impression qu'il est omniscient. Ce narrateur arrive même à nous dévoiler le déroulement de la pensée de ce personnage percepteur :

[119] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 17
[120] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 14

> « De nouveau, il éprouva une terrible sensation d'étouffement. Près de la demeure du Maître du pays, il entendit les notes de Kora. En des temps reculés, murmuraient les Anciens dans la mémoire de Soubeyrou Mbodj, les fauves venaient roder autour des cases. Alors Saa Ndéné, l'Ancêtre fondateur qui avait vaincu le monstre Dum Thiébi illumina la nuit de hautes flammes. La vue du feu effraya lions et panthères et les hommes et le bétail purent dormir paisiblement »[121]

L'exposition du règne de Saa Ndéné ainsi que la façon dont il a vaincu Dum Thiébi sont narrées par introspection faite dans la mémoire du Professeur Soubeyrou Mbodj. Un personnage narrateur ne saurait faire l'introspection que lorsqu'il s'agit de sa vie personnelle. Entrer ainsi dans les pensées d'un autre personnage qui ne détient par la parole, seul un narrateur extradiégétique pourrait le faire. Or ce narrateur qui donne à croire qu'il est omniscient arrive à documenter fidèlement les errements de la pensée du Professeur sur le fondement de l'ancien village de Dunya. Tout cela concourt à informer sur la nature hétérodiégétique du narrateur qui doit avoir une perception externe et interne illimitées.

A partir du cinquième chapitre, on note les mêmes procédés mais cette fois-ci, nous avons le commissaire El Hadj Malick Dia comme centre d'orientation. De sa perspective de Chef de Police, il oriente le lecteur sur les événements qui se sont déroulés le lendemain du meurtre de Kaïré. Etant donné que Soubeyrou Mbodj, comme les autres Bambaata Boys avaient fui le village et n'y étaient jamais retourné. Fidèle à sa position extradiégétique, ce narrateur se conforme avec application à la troisième personne et s'astreint à beaucoup de peine pour rester anonyme:

> « Le chef de la Police de G… était à la veille de la retraite, un homme apprécié de tous par sa courtoisie, sa pondération et la simplicité de ses manières. Traquer les criminels était pour lui, un métier, une façon comme une autre, de gagner sa vie mais pas exactement une passion. »[122]

C'est précisément sur ce ton détaché et objectif que le narrateur se prononce sur l'enquêteur. Il met à nue toutes les réflexions du commissaire et présente comment il planifie mentalement les dispositions à prendre pour aboutir à l'arrestation du meurtrier. En faisant cela il fait connaître El

[121] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit. p. 19
[122] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit. p. 34

Hadj Malick Dia comme un agent de Police téméraire et assujetti aux désirs du Maître du pays. Voici comment l'enquêteur est présenté par le narrateur :

> « - Mon œil ! Songea le commissaire Dia dans un accès de mauvaise humeur. L'obstination du chef du village lui fit réaliser qu'il avait intérêt à se montrer plus ferme. Il n'était pas question de laisser Mabeye Niang quitter la ville de G… avec le sentiment que le Chef de la police était dépassé par les événements »[123]

Toujours par introspection, le narrateur donne un démenti catégorique à El Hadj Dia en indiquant qu'il est effectivement dépassé par les événements. Cette fois-ci c'est l'inspecteur Sylla dont la pensée est dévoilée :

> « C'est absurde, admit l'inspecteur Sylla tout en pensant à part lui ; 'le boss vient de balancer son premier message. Avant tout éviter de déplaire au Maître du Pays. Pas de vagues.' »[124]

Un narrateur qui arrive à narrativiser les pensées d'un personnage qui cherche à voiler les vrais mobiles de ses actions et qui arrive à le démasquer en passant par la pensée d'autres personnages ne peut être qu'omniscient. Si on met les bouts ensemble, on ne peut qu'affirmer que le narrateur en sait plus long que les personnages grâce à la possibilité de faire l'introspection.

Cependant cette hétérodiégèse apparente n'est pas tout à fait exacte dans ces onze premiers chapitres. Une lecture attentive fait remarquer des traces laissées par endroits dans la narration qui attirent l'attention sur un narrateur intradiégétique. D'abord, dans un paratexte, le narrateur dit que le meurtrier s'est amusé à infliger des mutilations volontairement infamantes qui ne seront pas décrites dans le détail car le souci d'exactitude n'est pas une excuse pour heurter les âmes sensibles. On commence alors à se douter du statut de ce narrateur. Un vrai narrateur hétérodiégétique ne saurait guère se soucier de la bienséance au point de chercher à éviter les détails offensifs.

Et puis, s'agissant du Professeur Soubeyrou Mbodj, le narrateur dit :

[123] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 40
[124] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 41

> « Aujourd'hui, tout cela est loin, la cendre des bûchers est froide ou dispersée par le vent. Je ne peux savoir si, parvenu à l'âge de maturité, le Professeur Mbodj se souvint de ces récits avec une tendresse émue ou s'il trouva toujours beaucoup plus de plaisir à évoquer les exploits burlesques de Baay Galaay. Je sais seulement que j'ai ma part de vérité et que j'hésite au moment de la livrer. »[125]

La question qui se pose est celle-ci : qui est-ce qui détient la parole dans ce segment ? Bien évidemment, ce n'est pas la voix du narrateur extradiégétique à laquelle on s'est habitué jusqu'ici. Et bien sûr cette voix n'appartient pas non plus à un acteur connu jusqu'à la fin du onzième chapitre. Voici quelques uns des jugements de valeurs que porte ce narrateur inconnu sur les événements :

KNUST

> « Je tiens pourtant à rester sereine et lucide. Or voici. Dans ma mémoire défilent des monarques à l'allure fière et aux gestes somptueux. Je ne les aime pas ils ont gagné toutes les guerres mais perdu la bataille décisive contre eux-mêmes moyennant quoi nous ne pesons pas, nous leurs héritiers »[126]

Ce commentaire fait encore des révélations sur la conscience détentrice de cette voix. On déduit par les deux adjectifs attributifs 'sereine et lucide » que cette personne est du genre féminin. De plus, dire : 'nous, leurs héritiers' implique que cette femme est originaire de Dunya, l'espace dont il est question. Subitement, on se rend compte que c'est la même voix qu'on entend depuis le début de cet acte narratif et que ce serait la même désormais quand elle dit :

> « Laissons cela de côté momentanément et revenons à l'année 1978 où débute cette histoire. Le Maître du pays vivait à l'instar de ses prédécesseurs »[127]

Tout d'un coup ce narrateur reprend sa narration dans la troisième personne en portant l'attention sur le Maître du pays. Qu'il fasse cela exprès ou par maladresse, on ne peut pas le dire, mais ce narrateur a glissé encore une fois un indice dans la narration qui informe sur lui :

> « Quant à sa vie de famille, je ne peux rien en dire car les audiences privées du Maître étaient réservées, parmi tous les êtres qui composent l'espèce humaine, à deux ou trois personnes par an… [128]

[125] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 20
[126] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 20
[127] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit. p. 21
[128] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 21

Des traces comme celles-ci, qui d'ailleurs sont très rares, ramènent le centre d'orientation de tous ces onze chapitres à l'intérieur du monde narré. Cette observation est d'autant plus manifeste lorsque le narrateur effacé qu'on croyait omniscient donne volontairement cette information portant sur son objectif :

> « Mon seul credo est la stricte relation des faits et des propos qu'il m'a été donné de recueillir. Quoi qu'il m'en coûte- on saura en son temps pourquoi l'aveu m'est si pénible- il me faut montrer Diéry Faye sous son véritable jour… »[129]

A ce stade, on est presque certain que le narrateur est bel et bien à l'intérieur du monde romanesque mais qu'il cherche à garder une distance psychologique des événements narrés pour donner l'illusion de l'objectivité. Ce constat est par la suite affirmé quand le narrateur a fait cet aveu plus tard en faisant le portrait de Yatma Ndoye :

> « Quand je l'ai vu il y a quelques mois à Dunya, il était déjà très vieux mais son regard froid m'a glacé le sang »[130]

Ce serait plus tard dans le chapitre treize, quand Mansour Tall, dans sa narration homodiégétique va intimer que Raki a rendu visite à Dunya, qu'on finira par conclure qu'elle est le narrateur effacé dont la voix est entendue tout au long de la première partie. Rien d'étonnant à ce que sa narration, bien qu'elle s'approche de la narration hétérodiégétique, soit parsemée par des restrictions de champs. En voici un exemple probant.

> « Les gens de Dunya le virent répondre avec une aimable décontraction au salut de l'étranger. Ils virent aussi Kaïré tenir l'échelle en équilibre contre le mur pour aider Diéry Faye à descendre. Que se dirent-ils ? Conscient des limites de son travail l'enquêteur comprit très vite que personne ne le saurait jamais »[131]

Un vrai narrateur hétérodiégétique ne saurait avoir la perception ainsi restreinte. On a donc affaire à un narrateur intra diégétique dont le type narratif est auctoriel étant donné que quarante cinq ans viennent de s'écouler entre l'histoire et la narration. Plus tard dans la deuxième partie ou l'histoire va rejoindre le présent, Raki va encore montrer qu'elle s'est rendue à Dunya, que

[129]Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute,* Op cit. p. 25
[130] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit, p. 27
[131] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit. p 47

Diéry Faye est son grand père et que Mansour Tall qu'elle appelle Paa Mansour, est devenu l'ami le plus intime de Diéry Faye après son incarcération.

Puisqu'il faut conclure, nous dirions que dans les onze premiers chapitres de la première partie, la narration est assurée par Raki qui s'est effacée et dont l'introduction réelle apparaît dans le treizième chapitre. Avant d'y arriver, cependant, elle s'est cachée derrière des percepteurs intradiégétiques tels que Soubeyrou Mbodj, Le Commissaire Malick Dia, et parfois le préfet de Dunya. Sa narration est donc homodiégétique du type auctoriel. Comme il est à l'intérieur du monde narré, sa narration est parfois entravée par l'impossibilité d'omniprésence et d'omniscience. Or la nature auctorielle de sa narration lui permet le loisir, parfois, de dire ce qui se passe dans la pensée de plusieurs personnages à la fois. Ceci dit, il s'ensuit que pour Raki, la perception interne et externe est plutôt élargie.

Dans la deuxième partie alors la narration est quasi totalement assurée par Mansour Tall dans une narration homodiégétique auctoriel, agonisant à l'hôpital de la Paix à Dakar, il trouve de la force pour passer en revue toutes les recherches personnelles qu'il a menées dans l'assassinat de Kaïré. Il utilise systématiquement le « je » :

> « Comme c'est étrange, Raki a les yeux bridés, le visage plein, lisse et allongé des Asiatiques. Elle vient me rendre visite plusieurs fois par semaine dans cette chambre d'hôpital et reste assise à m'écouter pendant des heures, sans faire le moindre mouvement mais sans jamais me quitter du regard »[132]

Malgré son rapprochement avec l'objet perçu, en l'occurrence l'assassinat de Kaïré qui était son ami d'enfance, Mansour Tall avait une perception interne et externe élargies. Ayant mis toute sa vie à enquêter dans l'affaire, Mansour Tall s'est arrogé une clairvoyance accrue qui lui a valu cette affirmation :

> « Je dis à Raki : Non ton grand-père Diéry Faye ne fut pas un assassin même si de toute évidence il porta le coup mortel à Kaïré après une longue chasse à l'homme » [133]

[132] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 93
[133]Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 94

Il est donc, certain que la narration étant homodiégétique du type auctorielle, Mansour Tall a la perception interne et externe élargies.

Pour assurer son narrataire, en l'occurrence Raki, que sa vision n'est pas tout a fait subjective, Mansour Tall a choisi de faire entendre la voix de Diéry Faye par le truchement d'un discours rapporté:

> Pour moi, Kaïré à Dunya, ce sont d'abord des images éclatées, diverses mais se ramenait bizarrement à une seule, l'image d'une totale solitude »[134]

Cette voix vient, elle aussi de l'intérieur du monde narré mais elle n'appartient pas, bien évidemment au personnage principal. Diéry Faye dans son acte narratif a tout d'abord raconté sa version de la rencontre historique entre Saa Ndéné, le Fondateur de Dunya et Dum Thiébi son opposant. Il a enchaîné avec l'arrivée de Kaïré à Dunya et ses habitudes peu communes. Aussi a-t-il fait remarquer la réaction des gens de Dunya envers cet étranger singulier. La mort de Ramatoulaye qui lui est imputée sans raison a déclenché un concours de circonstances qui ont abouti finalement dans le meurtre de Kaïré. Dans tout cela, le narrateur est tout près du vrai protagoniste Yatma Ndoye qui s'est sournoisement arrangé pour que le coup soit asséné par quelqu'un d'autre. Cette proximité avec le vrai trameur du complot contre Kaïré a permis à Diéry Faye une meilleure perception externe des événements de Dunya. De plus, comme l'occasion de présenter sa version lui est présentée plusieurs années après sa sortie de la prison, il lui est possible de voir plus clair même dans ses sentiments et dans l'ambiance qui caractérisait la période du meurtre. Cette clairvoyance lui a permis de dire au sujet de Kaïré :

> «Comme il était naïf ! Il me faisait l'effet d'un naufragé qui, ayant pu se réfugier dans une île déserte, scruterait avec angoisse et toujours en vain le grand large. Nous savions tous que ce musée ne serait jamais ouvert »[135]

Même au moment de l'histoire, ce narrateur portait une vue globalisante sur les événements. Au moment de la narration, alors, il a su rendre les parties à justes proportions et a comblé toutes les lacunes. Par conséquent, quand il a affirmé qu'il était la main du destin, il était loin de vouloir se disculper. Il nous autorise, cependant, à déterminer la profondeur de sa perspective narrative.

[134] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 193
[135] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 197

Nous nous rendons compte qu'il avait, lui aussi, la perception interne et externe élargies. La narration dans *Les Traces de la Meute* est évidemment différente des deux autres dans la mesure où elle s'effectue sur trois niveaux. Raki, est le narrateur premier qui se charge du roman entier bien qu'elle ne soit pas un vrai protagoniste de l'événement raconté mais qui cherche à établir la vérité. Pour atteindre cet objectif, elle doit recourir à Mansour Tall, le narrateur du deuxième niveau narratif. Puisque Mansour Tall était journaliste à Dakar et n'était allé à Dunya qu'après la mort de Kaïré, sa perception s'est avérée insuffisante pour dévoiler la vérité. Voilà pourquoi il a dû attendre patiemment la sortie de Diéry Faye qui se chargera de la narration du troisième niveau narratif.

KNUST

On dirait que ces trois niveaux narratifs sont captés dans le découpage de l'histoire en trois parties. La première partie correspondant au premier niveau narré par Raki et la troisième partie correspondant au troisième niveau et assurée par Diéry Faye. La progression est faite du percepteur le plus lointain au percepteur le plus proche. Ainsi, que Diéry Faye soit un vrai assassin ou pas serait un jugement que le lecteur pourrait porter sur l'histoire ainsi présentée.

Etre conscient de la profondeur de la perspective est très utile dans la mesure où cela permet de se rendre compte de la fiabilité ou non de l'information narrative. Cela permet au narrataire extra diégétique de voir clair et de ne pas se laisser égarer par les personnages. La profondeur de la perspective narrative permet aussi d'identifier qui détient les vraies valeurs de la société évoquée. Est-ce qu'il fait surgir les valeurs de la société de l'enchaînement et l'alternance du discours des personnages ou de leurs actions ? Est-ce qu'il énonce lui-même ces valeurs ou il le met dans la bouche d'un ou plusieurs personnages dans l'histoire ? La réponse à ces questions qui sera l'objet de la section suivante est rendue manifeste lorsqu'on arrive à dire avec précision ce qu'est la profondeur de la perspective narrative. On apprend alors à se fier au narrateur si ses jugements s'avèrent plus avisés que ceux des personnages tout comme l'inverse est possible.

Face à la structure particulière de la création artistique de Boubacar Boris Diop, on constate que la complexité de sa narration n'est ni arbitraire, ni par accident. Inscrit au cœur de chacun de ses romans est une énigme à percer. Que les phénomènes narratifs dans les trois romans de Diop soient perçus de diverses positions narratives témoigne de son dessein de mener ses narrataires

extra textuels dans la découverte successive de la vérité. Or cette découverte est facilitée par l'étude de la profondeur de la perspective narrative des nombreux narrateurs. Outre la fonction de représentation exercée par les narrateurs, chacun d'entre eux exercera aussi une fonction évaluative plus ou moins perceptible selon le dessein de l'auteur concret. Souvent l'exercice des autres fonctions du narrateur n'est perceptible que lorsqu'on fait une lecture très attentive ou lorsqu'on y arrive par inférence. Nous aborderons de telles volées de cette étude plus tard dans cette recherche.

KNUST

2.5.0 LE MODE NARRATIF

Jaap Lintvelt et René Rivara s'accordent pour souligner que l'un des problèmes majeurs de la narratologie posé par Platon au chapitre trios de *La République* [136] est le mode narratif. Ils opposent les œuvres où le narrateur parle toujours en son nom propre et expose l'histoire (diégèse) à celle où il suit un principe d'imitation et donne la parole à un personnage essayant de nous donner l'impression que ce n'est pas lui qui parle. Cette dichotomie platonicienne entre diégésis et mimesis est perçue par Percy Lubbock sous forme de « telling » et « showing », et Wayne Booth sous forme de « panoramic presentation » et « scenic presentation » et puis Norman Friedman et Bentley sous forme de « summary, » et « scene ». Dans la critique française, cette dichotomie se voit entre « le dire » et « le montrer » dans les écrits de Pouillon, entre « narration » et « représentation » par Todorov et entre « sommaire » et « scène » par Gérard Genette.

Les passages suivants des *Traces de la Meute* pourront illustrer ces modes :

SCENE

> « - Oui, dit Massamba Ndaw, si Dunya n'avait pas existé, le Sénégal aurait eu un destin très différent. …
> - Après le couscous à la viande, il faut trois verres de thé pour digérer…Qu'en dis-tu ?
>
> Diéry Faye approuva avec entrain et Massamba Ndaw demanda à un de ses enfants de s'en charger.
> - Je vais le préparer moi-même dit Diéry Faye. Doudou, apporte le matériel, je vais vous montrer comment on fait le thé à Dunya.
>
> Ils devisèrent longtemps dans la cour. Massamba Ndaw lui demanda :

[136] Platon, *La République*, (1950) p. 943-951

- Sais-tu comment j'ai deviné que tu étais l'ami attendu par Meissa Lô ?
- Non, à vrai dire, je croyais…
  Massamba Ndaw se vexa :
- Ne crois rien du tout ! Je t'ai identifié grâce aux chaussures que t'a offertes Meissa Lô en prison. A Simbong nous sommes malins, rien ne nous échappe »[137]

De telles présentations scéniques se manifestent souvent dans les points culminants des trois romans de Diop. Ils se caractérisent soit par une présentation complète soit par une présentation visualisée. Dans la présentation complète, la scène décrit les événements romanesques dans tous leurs détails et rapporte *in extenso* le discours des acteurs comme ce que nous voyons dans l'illustration. Dans la présentation visualisée, il crée l'illusion d'une représentation directe, se déroulant, pour ainsi dire, sous les yeux. Dans l'exemple cité ci-dessus, le narrateur s'est limité à la scène du discours des acteurs mais il n'y a pas que cela. La scène pourrait, selon le dessein du narrateur, porter sur les événements non verbaux. Un cas pertinent est le reportage d'un match de football par un témoin oculaire.

SOMMAIRE

> « Puis passant à un tout autre sujet, le vieil homme raconta à Diéry Faye ses années de jeunesse, les virées nocturnes qui étaient vraiment autre chose à l'époque, avec cinq francs seulement on pouvait faire la mouba, les jeunes gens dans le vent se coiffaient à la zazou et lui-même allait danser le charleston au 'Negresco'…Après le thé, Massamba Ndaw rassembla sa famille pour la prière du soir. Diéry Faye nota avec tristesse que quelque chose s'était brisé au fond de lui. Seul son corps avait accompli les gestes de la prière, à la manière mécanique et hâtive des hypocrites. »[138]

Ceci nous montre les traits distinctifs du sommaire, à savoir ; présentation résumée et présentation non visualisée. Dans la présentation résumée, le sommaire résume les événements et les paroles, dont il ne dresse plus que le bilan. Massamba Ndaw a présenté son enfance dans un sommaire qui fait penser à un reporteur d'un match de football qui résume tout ce qui s'est passé pendant quatre-vingt dix minutes dans l'annonce du score final. Et bien évidemment, la forte condensation des événements entrave en quelque sorte la visualisation mentale de l'histoire. Force nous est de signaler que le choix du sommaire n'est pas arbitraire non plus. Egalement, le

[137] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit, p. 121
[138]Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit. p. 121

sommaire se présente sous deux formes : le sommaire d'événements non verbaux qui se compose uniquement des faits d'ordre non verbal et le sommaire du discours des acteurs.

Pour les besoins de notre analyse nous nous servirons systématiquement de la terminologie proposée par Gérard Genette et adoptée par Lintvelt : la scène et le sommaire. Mais étant donné le nombre de narrateurs qui sont à l'œuvre dans chacun des romans de \Boubacar Boris Diop, nous verrons lesquels des modes narratifs sont privilégiés par chacun et quel en est le résultat. Ensuite, puisque les narrateurs varient leurs modes prédominants par l'autre selon leur imagination, nous chercherons à déterminer le degré d'insertion du discours des acteurs dans le discours du narrateur dans chacun des cas. Enfin nous établirons l'effet produit par l'alternance des modes narratifs suivant celle des différents narrateurs sur le sens globale de chacun des romans.

KNUST

2.5.1 SCENE OU SOMMAIRE DANS *LE TEMPS DE TAMANGO*

Dans la typologie narrative de Jaap Lintvelt, il est établi que le type narratif auctoriel a tendance généralement à privilégier le sommaire au détriment de la scène tandis que le type actoriel privilégie la scène. Cela présuppose que tout roman alterne scènes et sommaires et *Le Temps de Tamango* ne fait pas exception. Comme les narrateurs y sont nombreux et que chacun est doté d'un statut différent, notre intérêt consiste, non seulement à analyser le mode dominant dans l'acte narratif de chacun d'entre eux et voir les formes d'alternance entre scènes et sommaires, mais surtout, nous allons chercher à en comprendre les raisons. Nous avons repéré quatre narrateurs dans ce roman : à savoir, Un narrateur anonyme et trois narrateurs intra diégétiques : Kader, Galaye et Tamango.

Bien que le narrateur anonyme ait fait une narration hétérodiégétique, les trois autres ont fait des narrations homodiégétiques. Cependant, il est évident que leurs narrations sont toutes du type auctoriel que nous venons d'expliquer dans les pages précédentes. Ceci dit, on trouve que la narration faite dans *Le Temps de Tamango* est généralement caractérisée par le sommaire :

> « François Navarro ne tenait pas à se faire prier. Alléché par la perspective d'un avancement à volonté et peu soucieux d'aller se faire étriper dans une guerre toujours imminente chez ces Blancs trop civilisés, il préférait terroriser des nègres dociles et quelques petits soldats de plomb au bas-ventres ravagés par les chaleurs tropicales. »[139]

On sent la présence flagrante de ce narrateur dans cette citation bien qu'il soit positionné à l'extérieur de l'univers romanesque. C'est d'abord sa voix qui est entendue et puis il désigne le personnage de son nom. Au cas où il fait entendre la pensée des personnages, il nous fait comprendre, par exemple, que Navarro est alléché par la perspective de l'avancement. Mais ce n'est pas Navarro qui nous le dit. Même lorsqu'il fait entendre la voix d'un personnage, ce narrateur ne se donne pas la peine de dissimuler sa présence. Voici un exemple :

> « Le chef de la Police fait remarquer, sur un ton sarcastique, que la défense de cette nouvelle ligne Maginot va soulever à nouveau les problèmes stratégiques rencontrés au IXe siècle.» [140]

Dans cette reproduction de la parole du personnage, on constate que le narrateur s'en est chargé complètement dans un discours narrativisé. Il semble implicitement admis que de tels discours narrativisés qui sont abondamment utilisés dans *Le Temps de Tamango* apparaissent au premier abord comme le procédé le plus simple et le plus fidèle. Le discours tel qu'il est rapporté apparaît strictement identique au discours initialement prononcé par le chef de la Police. Cette fidélité aux paroles exactes prononcées par le personnage cité a une importance qui se manifeste quand les narrateurs éprouvent le besoin de spécifier qu'ils ont bel et bien répété les paroles du personnage. Le narrateur a l'air de dire : « |c'est ce qu'il dit mot à mot. »[141]

Certes, le sommaire est privilégié dans la plus grande partie de la narration du *Temps de Tamango* où le narrateur anonyme se charge de l'acte producteur du récit. Or ce n'est pas pour autant qu'il y ait une absence totale des présentations scéniques. L'Assemblée Générale des députés et le discours prononcé par le Président font partie des quelques scènes qui parsèment le sommaire.

[139] Diop Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op Cit p. 22
[140] Diop Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*,, Op cit p 23
[141] Rivara René, *La Langue du Récit: Introduction à la narratologie Enonciative*, Op cit. P. 98

« - Sans savoir pourquoi, Le Président fit volte face et s'écria 'Nous sommes des Négro-africains, messieurs'

- Il faut, en ces moments historiques, qu'il soit clair pour tous que le pays, dans ses profondeurs, est avec nous.
- Le transport de ces troupes …heu…Je veux dire des masses populaires paysannes, du peuple réel en somme- n'est-ce pas ? ne saurait s'effectuer sans dommage économique. Ne pouvons-nous pas nous suffire de la certitude philosophique certes, mais néanmoins concrète, que le pays profond, selon l'heureuse formule de notre estimé collègue, nous est acquis ? »[142]

Au cours de ces échanges au sein de l'Assemblée Générale, une médiation constante de la voix du narrateur qui distribue la parole se fait sentir, certes, mais toujours est-il que les personnages ont l'air d'être présents sous nos yeux, chacun essayant de convaincre ses collègues de sa prise de position. Leurs propos sont rapportés tels quels, sous forme de dialogue. Par la suite, on a l'impression de suivre le discours prononcé par Le Président ainsi que l'annonce de sa décision :

« Je dis, Les intellectuels stipendiés et incohérents doivent enfin savoir qu'ils sont seuls ! Seuls ! Ecoutez Messieurs, écoutez, j'entends doux aux oreilles mais âpre et grave le chant réconcilié de mon peuple ! Oui, peuple ! Je sais le mouvement qui va cueillir au cœur de l'Ancêtre les semences fécondes de l avenir »[143]

Ces quelques scènes sont caractérisées par une visualisation importante. On peut facilement imaginer le Président qui fait son discours face aux députés enchantés et suspendus à ses lèvres. Pourquoi donc ce recours à la scène à ce stade précis ? Eh bien, non seulement la scène sert à briser la monotonie ; elle tombe carrément dans le dessein didactique et esthétique du narrateur qui cherche à présenter une preuve. La preuve que le Président, bien qu'il soit un démagogue face aux étrangers comme Navarro, est un tyran lorsqu'il s'agit de son peuple. Seul un tyran peut décréter que les manifestants ne doivent pas dépasser l'avenue Maginot. On peut retenir, cependant, que de telles scènes ne sont pas nombreuses dans *Le Temps de Tamango*.

Les autres narrateurs intradiégétiques : Galaye, Tamango et Kader ont tous fait des narrations homodiégétiques de type auctoriel. Le type narratif auctoriel qu'ils on adopté favorise le sommaire. Aussi ces narrateurs nous racontent-ils plus d'événements non verbaux qu'ils ne nous en montrent. Chaque fois qu'il y a une scène, on constate facilement que le narrateur

[142] Diop Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit p. 18
[143] Diop Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit p. 20

intradiégétique a une raison spécifique pour cela. Parfois même, on a l'impression qu'ils y sont contraints et qu'ils l'auront évité s'ils pouvaient faire autrement. La présentation scénique de la mort de N'Dongo en est un exemple instructif. Frappe d'insanite, N'Dongo a arrache brutalement le bras de l'un de ses interlocuteurs dans un accès de colère et cette action violente lui a valu le lynchage du public. A ce stade, le narrateur est obligé de faire voir l'indignation spontanée du public et c'est la scène qui convient :

« - A mort ! A mort !
- C'est un fou dangereux. !
- Les honnêtes gens ne sont plus en sécurité !
- Assassin !
- Appelez la police !
- Il a tué Guéwel M'Baye.
- Le prince des griots.
- Pour sa putain de Léna.
- Guéwel M'Baye aux doigts de l'or !
- Le pays est en deuil.
- A mort le fou ! »[144]

Pourquoi cette présentation scénique à ce stade dans la diégèse ? Eh bien la violence avec laquelle la main est arrachée et jetée par terre sans aucune raison crée une ambiance anormale qu'on fait mieux de montrer que de raconter. La réaction de la foule est l'un des événements spectaculaires qui font dire aux narrateurs : « il fallait voir de vos propres yeux ». Ceci explique le recours à la scène comme mode narrative est devenue une possibilité dont le narrateur intradiégétique ne peut se priver. La spontanéité de la situation ne saurait être captée dans le sommaire. De plus, bien que l'action soit atroce, la présentation scénique permet d'entendre tous les détails et finit par mettre à nu les émotions de ceux qui avaient lapidé N'Dongo à mort. Cette scène incontournable nous installe dans l'intimité des personnages pour tenter de saisir les mouvements les plus intimes de leurs vies psychiques dans une sorte de « discours immédiat.»[145]

[144]Diop Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit p. 154
[145] Reuters, Ives, Introduction à l'analyse du roman, Paris Armand Colin, 2005, p. 63

2.5.2 LES INSERTIONS DE LA SCENE DANS *LES TAMBOURS DE LA MEMOIRE*

Le mode narratif dans *Les Tambours de la Mémoire* n'est pas très différent de celui du *Temps de Tamango*. Une alternance fréquente se voit entre le type narratif hétérodiégétique auctoriel et le type homodiégétique auctoriel. Puisque tous les narrateurs ont un statut auctoriel, le mode prédominant dans *Les Tambours de la Mémoire* est le sommaire. Il y a plus de sommaire d'événements non verbaux et de sommaire des paroles des acteurs dans ce roman qui fait que la plus grande majorité de l'information reçue dans le roman est entendue et non pas vue. De manière caractéristique, le narrateur anonyme dit ceci lors d'une rencontre entre Ndella et Fadel :

> « Ndella ne pouvait certes pas deviner que chaque fois qu'elle avait le dos tourné, Fadel retombait aussitôt dans une sombre apathie. On lui apportait à manger dans un petit bol auquel il ne touchait presque pas, ayant progressivement perdu tout appétit. »[146]

Dans ce sommaire d'événements non verbaux, la médiation du narrateur n'est pas marquée. Il présente une nette tendance au résumé et une visualisation moindre. Mais cela n'empêche que par endroits, le sommaire cède la place à une visualisation importante. L'exemple suivant est probant :

> « - Dès qu'il est question de la Reine Johanna, tu deviens méconnaissable, pourquoi cries-tu si fort ?
> - Pourquoi voulez vous tous faire oublier Johanna ?
> - Oh je ne sais pas, Fadel, avec les questions bizarres ! Disons que je n'ai gardé aucun souvenir de mon enfance, Xa te va ? »[147]

Dans cette scène du discours des acteurs, il est question de la vraie identité de Johanna Simentho. Le narrateur se retire et laisse couler le dialogue dans son récit soit pour attirer l'attention sur les émotions fortes suscitées par ce personnage mirage, soit pour montrer l'entêtement de Fadel pour qui l'attrait de cette reine eut raison de son affection familiale et de son bon sens..

Parfois les quelques scènes qui interviennent brièvement dans le sommaire passent toujours avec la médiation du narrateur. Cette médiation se voit sous forme de propositions incises comme

[146] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit, P 63
[147] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit p. 97

« dit-il », ou « a-t-il répondu ». Or, en dépit de la médiation, ces scènes brèves ont l'importance de montrer les mots et expressions précis utilisés par les personnages dans le but d'atteindre leurs objectifs divers. La scène où Fadel et Sinkelo s'entretiennent sur leur mariage imminent est un cas pertinent :

> « Sinkelo ne lui avait parlé de ses frères ; il l'avait considéré jusque là comme l'enfant unique de Boureïma l'aveugle. En revanche, quand ils avaient discuté de leur mariage, Sinkelo s'était montrée catégorique :
> - Fadel, mon père n'acceptera jamais que je quitte Wissombo.
>
> Et après quelque secondes d'hésitation :
> - A moins que…..
> - A moins que ?
> - …que toi, tu acceptes de rester ici.
> - Petite folle
> - Je ne peux pas quitter Wissombo.
>
> C'est bien pour cela que je te traite de petite folle. Ou veux-tu que je t'emmène ?... »[148]

L'intérêt de cette citation réside dans la manière imperceptible dont la transition est faite du sommaire à la scène. La présence du narrateur n'est sentie que pour donner la précision suivante « Et après quelques secondes d'hésitation » [149] Cette intervention montre que le narrateur n'a pas abdiqué toutes ses fonctions. Il retient et exerce toujours sa fonction de régie mais nous laisse suivre les actions et les conversations des personnages. Les raisons pour lesquelles cette partie de l'information romanesque est présentée sous forme de mimesis n'est pas très difficile à cerner. Les gens de Wissombo, pour être analphabètes, ne sont pas dupes. Ils savent que le Commissaire principal de Dinkera a l'habitude de planter des espions dans leurs rangs. Il a fallu plusieurs épreuves pour qu'ils soient rassurés que Fadel n'est pas l'un de ces espions. Tour à tour, Sinkelo, Boureïma, et même Doumbouya ont dû être rassurés de la bonté de cœur avec laquelle Fadel est venue à Wissombo. C'est grâce à de telles présentations scéniques que le narrateur arrive à convaincre le narrataire que les villageois étaient bel et bien rassurés que Fadel y est allé sur son propre compte. Le narrateur aurait pu nous raconter cela sous forme de sommaire mais est-ce que cela produirait l'effet escompté ? Traiter Sinkelo de petite folle, n'implique pas que Fadel, lui-même, n'a aucune envie de quitter le village ? Notons la réaction quand Fadel s'est finalement expliqué d'abord à Sinkelo, puis a Boureïma :

[148] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*,, Op cit p. 174-176
[149] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit. p. 174

> « Je sais tout cela, vieux Boureïma. Sinkelo me l'a dit. Nous voulons vivre ensemble ici même, à tes côtés car elle et moi, nous avons besoin l'un de l'autre. »[150]

Par une proposition incise, le narrateur fait remarquer que la seule réaction de Boureïma consistait à hocher la tête. Cela signifie combien il est satisfait. Dans cette même attitude de satisfaction, Sinkelo a convenu de hasarder une information sensitive :

> « J'ai peur pour toi, Fadel. J'ai surpris ce matin Doumbouya en train de lire tes cahiers »[151]

Cette révélation que le narrateur a choisi de nous faire voir au lieu de nous la dire, laisse voir comment tous les vieux de Wissombo qui écoutaient la lecture et la traduction que faisait Doumbouya étaient extrêmement rassurés de la fidélité de Fadel. Par extension, le narrataire est convaincu que Fadel s'est frayé une place dans le cœur des villageois suite à la scène qu'il vient de suivre. « Il arrive que ce qui est faux soit plus vrai que la vérité elle-même », a dit Boureïma qui n'a plus rien à craindre du côté de Fadel.

Dans la lettre que Fadel a adressée à Badou, il était le narrateur intradiégétique dont le type narratif était auctoriel. Il importe de noter que le mode narratif est presqu'exclusivement le sommaire. Bien évidement la forme épistolaire ne peut que favoriser le sommaire. Fadel raconte sa vie à Wissombo. Il fait entendre la voix des personnages tels que Doumbouya et Ezzedine par des discours rapportés. Une seule fois, il a daigné nous montrer sa surprise quand il apprit l'identité du malfaiteur à Wissombo :

> « J'ai demande effaré, à Doumbouya.
> - Niakoly ?
> - Oui, Fadel, le commissaire principal de Dinkera. A l'époque, il n'avait même pas notre âge mais il laissait partout où il passait, des traces de sang »[152]

[150] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit p. 174
[151] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit. p. 175
[152] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit. p. 153

Cette révélation importante et la réaction que son annonce suscite exigent une présentation scénique. L'insertion de la scène ici rend manifeste combien l'annonce est sérieuse d'autant plus que le malfaiteur est un fils de Wissombo qui a vendu son âme au Blanc. Le narrateur le juge bon de faire voir comment Fadel a reçu une telle annonce.

Pour confirmer cette assertion de Doumbouya, le chapitre vingt sept du roman, soit vingt cinq pages, se présente sous forme de théâtre. Les villageois de Wissombo, pour commémorer la grandeur de Johanna Simentho, vont organiser une reprise des événements de Wissombo sur une scène à la place publique de Wissombo. Sinkelo a joué le rôle de Johanna tandis que Fadel a joué celui d'un des gardes de Johanna. Ainsi ont-ils fait revivre les événements qui avaient caractérisé l'époque où Johanna était vivante, comment cette dernière s'est livrée aux Blancs pour empêcher un bain de sang. Pendant la manifestation, Sinkelo a prononcé l'un des discours historiques de Johanna Simentho :

> « Je m'adresse avec respect à Tonga et à travers lui à vous tous. Tonga s'est fâché et a voulu retourner à son champ mais il sait que la pluie a tourné son visage de Wissombo. Notre pays, de Madingha à Wissombo, n'est plus que cendre et ruines, sang et misère... »[153]

Le seul personnage qui a retenu son rôle dans cette manifestation est Niakoly. Il y a participé et après la manifestation a ordonné à ses hommes d'arrêter les villageois. Cette pièce théâtrale jouée au sein de la narration a la double fonction de faire revivre la gloire de Johanna et de fournir la preuve ultime que Niakoly est le traître dans l'histoire de Johanna Simentho. A part cela, *Les Tambours de la Mémoire* est un roman où le mode narratif prédominant est le sommaire. Les narrateurs font tous une narration ultérieure, d'où leurs types narratifs auctoriels à quelques exceptions près. Le recours à la scène est souvent dicté par des objectifs précis.

[153] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit p. 190

2.5.3 LE MODE NARRATIF DANS *LES TRACES DE LA MEUTE*

Le mode narratif dans *Les Traces de la Meute* n'est pas du tout différent de celui des deux romans précédents. A l'instar de François Mauriac, l'écrivain français, Boubacar Diop pourrait dire : « Je fais toujours le même roman.»[154] Les narrateurs intradiégétiques, Raki, Mansour Tall et Diéry Faye, ont tous fait une narration homodiégétique de type auctoriel. Ceci fait que le mode narratif prédominant est le sommaire. Soit ils font le sommaire des événements non verbaux :

> « Le hamac se balançait lentement. Saa Ndéné le Fondateur était étendu dans sa position favorite, les mains sous la nuque et le genou droit élevé. Autour de lui, dans la hutte qui lui tenait lieu de palais, les visages étaient graves et recueillis. Il fit signe à sa fille Khoudia de s'approcher … »[155]

Soit ils font le sommaire du discours des acteurs :

> « Les propos de Bantou lui revinrent à la mémoire. 'Simbong est le plus vieux quartier de Dakar et il s'y passe les choses que tu ne peux même pas imaginer. Son ami lui avait aussi dit que la seule fois où les policiers s'étaient risqués à y faire une descente, on leur avait volé en quelques minutes, les roues et tous les accessoires de leur véhicule »[156]

Le sommaire est tout à fait efficace dans la mesure où les narrateurs s'érigent en véritables détenteurs d'information qu'ils nous donnent selon leur gré. Ceci dit, l'attention est souvent attirée sur les quelques scènes qui jalonnent le sommaire. Prenons l'exemple de Raki qui fait une narration homodiégétique auctorielle :

> « A hauteur du Bloc Opératoire, un de ces collègues est venu vers nous en courant. C'était un métis élégant et aux cheveux d'un noir de jais. Ses gestes affolés montraient bien qu'il n'était pas dans son état normal.
> - Tu viens avec moi, Dembus, a-t-il lancé au docteur Thiam avec précipitation en le tirant par la blouse.
> - Je jette un coup d'œil chez moi et j'arrive !
> - Pas question ! a fait l'autre. Je t'en supplie.»[157]

[154] Mauriac, François, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Buchet Chastel, 1939. p 212
[155] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Paris,L'Harmattan, 1993, p 31
[156] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 117
[157]Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 103

Cette scène. qui n'a rien à voir avec l'assassinat de Kaïré. est utile parce qu'elle est insérée comme un fait divers qui pourrait attirer l'attention, ne serait-ce que momentanément. du problème central de la narration.

Il se peut que le narrateur veuille, par cette scène, montrer que ceux qui travaillent dans les hôpitaux ont, eux aussi, des chagrins qui ne sont pas d'ordre médical. En fait les raisons qui informent l'insertion des scènes pourront être diverses. Parfois l'insertion est dictée par l'importance de l'événement ou la parole, parfois c'est sa nature spectaculaire qui nécessite le mode scénique. Parfois même, la scène sert à montrer les banalités quotidiennes que le narrateur veut souligner. S'il n'avait pas de raison précise, le narrateur aurait pu nous le dire d'un seul trait dans le sommaire sans aucun encombrement.

L'expérience vécue par Kaïré en prison pourrait servir de preuve. On aurait imaginé que les événements qui se produisent derrière les barreaux attireront la curiosité des lecteurs. Aussi auront-ils une importance capitale qui va nécessiter leur mise en scène. Or, voici comment le narrateur choisit de les présenter sommairement :

> « Les autres étaient là également tous des dangereux criminels, de vrais durs. Mais me dit Diéry Faye, tu aurais dû les voir, ils étaient pour une fois complètement désemparés. C'était un supplice effroyable que les moqueries de ces gamins et tout ce qu'ils pouvaient faire c'était d'en attendre la fin, la tête entre les épaules »[158]

Si ces événements non verbaux et ces discours des acteurs sont transmis à l'intérieur du sommaire sous forme de discours rapportés, c'est que ces techniques narratives sont tributaires à la préoccupation majeure de la narration. Il s'ensuit que la vie de Diéry Faye en prison, pour le narrateur, n'est pas aussi importante que la révélation de la vérité sur l'assassin de Kaïré qui se fera à sa sortie de la prison.

Quand, dans la troisième partie, Diéry Faye va se charger du discours comme narrateur intradiégétique, l'insertion du discours des acteurs moins souvent. Tout ce qui compte est annoncé dans le sommaire. Que Diéry Faye se soit livré au commissaire pour protéger ses autres

[158] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 113

complices comprenant tout ceux qui avaient participé à la chasse à l'homme, et surtout le maître du pays, témoigne du fait que les apparences sont trompeuses. Dans le sommaire, Diéry Faye appelle à se méfier des apparences lorsqu'il s'attaque à la personnalité de l'imam de Dunya :

> « …Personne ne semble s'apercevoir que l'Imam El Hadj Djigo n'est pas la plus qualifié pour nous transmettre la sublime Parole de Dieu. Il a de la prestance, une voix pure et forte, des boubous richement brodés. Mais cela suffit-il ? Certes non. Je le dis tout haut…vous avez eu tort, gens de Dunya de confier le salut de vos âmes à El Hadj Djigo car il n'a jamais eu d'autre préoccupation que de se remplir la panse, de dépouiller les orphelins et de poursuivre la veuve de ses ardeurs jamais défaillantes aussitôt expédiée la prière des morts »[159]

Tout en donnant tort à ceux qui prennent l'imam pour un homme saint, il donne tort à tous les habitants de Dunya qui ont mis Kaïré à l'écart car il observe que malgré ses mines peu habituelles, Kaïré se joignait aux villageois pendant la prière de vendredi. Ils ont tort, alors de poursuivre l'étranger de leur haine, bien qu'il soit croyant comme eux, et par extension, Déry Faye donne tort à tous ceux qui le prennent pour un assassin. Seul Mansour Tall a l'air de se méfier des apparences et de chercher à posséder la vérité. Cette présentation faite sous forme de sommaire finit par asseoir l'autorité du narrateur dans son projet narratif. Il se présente ainsi, comme celui qui détient la plus grande majorité des informations narratives et qui les raconte selon son idiolecte. Les narrataires n'ont qu'à l'écouter.

2.6.0 CONCLUSION

Que conclure sinon que, le mode narratif des trois romans est dominé par le sommaire. Les narrateurs sont nombreux dans chacun des romans. Ils font tous des narrations ultérieures. Parfois un écart de quarante cinq ans sépare le temps de l'histoire du temps de la narration. Parfois l'écart est plus grand. La conséquence logique de cette différence temporelle est que chacun des narrateurs a le temps d'imposer à sa narration le mode narratif du sommaire ; le « telling » des théoriciens Anglo Saxons comme Wayne Booth et Percy Lubbock. Comme détenteurs uniques du savoir dans leurs types narratifs auctoriels, ils donnent l'impression de détenir plus d'information que tous les personnages. Chaque fois qu'ils se permettent de présenter les éléments sous forme de scène, on constate que c'est pour répondre à des besoins techniques ou stylistiques. Le

[159] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 198

changement d'un mode narratif à un autre est manifestement moins fréquent dans ces romans mais les quelques scènes qu'on y voit dans sont vraiment utiles puisque leur insertion tombe dans le programme esthétique et idéologique de l'acte producteur du récit.

Ayant surpris tous les sujets percepteurs à l'œuvre et considéré la profondeur de leurs perceptions, ainsi que le mode narratif qu'ils ont adopté dans leur narration, il importe de se poser d'autres questions : Est-ce que ces sujets percepteurs ne sont pas les mêmes qui servent de centre d'orientation spatial du narrataire ? Quelle sont leurs contraintes ou les possibilités que leurs positions spatiales leur donnent. Comment tout cela nous permettent-ils de voir clair dans les œuvres de Boubacar Boris Diop. Telles sont les questions que nous allons aborder dans le chapitre suivant.

KNUST

CHAPITRE III

LE PLAN SPATIAL

3.0 INTRODUCTION

« Nul récit n'applique intégralement d'un bout à l'autre, un même type narratif »[160] Telle est l'une des observations faites par le théoricien Lintevelt dans son œuvre *Essai de typologie narrative*. Il explique qu'il sera toujours question d'une combinaison spécifique et significative de plusieurs types narratifs et telle est l'observation qui caracterise les trois romans de Diop. Evidemment, l'étude du sujet de la perception que nous venons de faire dans le chapitre précédent sert à confirner l'observation de Lintevelt. Ayant déterminé l'identité de ceux qui détiennent la parole dans les romans et leurs positions respectives par rapport aux histoires racontées, l'angle de leurs prises de vues, et bien sûr, le point d'optique où ils se placent pour faire leur narration, nous nous proposons maintenant d'étudier les procédés par lesquels les narrataires sont spatialement orientés par ces narrateurs.

L'idée maîtresse de ce chapitre consiste à affirmer que la perspective narrative ne se limite pas au plan perceptif psychique où l'attention porte essentiellement sur le sujet percepteur, mais aussi sur le plan spatial des trois romans étudiés. Cette démarche renvoie nécessairement à l'affirmation du théoricien Percy Lubbock que « Tout le problème complexe de méthode en technique romanesque est dominé par le problème de point de vue- le problème de la relation que le narrateur entretient avec le récit. »[161] Il s'ensuit que la perception du monde narré est filtrée par l'esprit d'un centre d'orientation et que ce même esprit oriente le lecteur aux plans spatial, temporel et verbal. Notre objectif dans ce chapitre consiste donc à étudier la manière dont l'espace romanesque est organisé selon la perspective de chacun des divers centres d'orientation des romans de Boubacar Boris Diop, et comment ces voix éclatées se recoupent pour former un tout cohérent et doué de sens sera aussi l'objectif de ce chapitre.

Nous tenons par là à souligner que dans les récits, les personnages se déplacent et communiquent entre eux dans un décor rigoureusement dépeint suivant l'inclination des sujets percepteurs. Ces

[160] Lintevelt, Jaap, *Essai de typologie narrative: Le Point de Vue*, op cit, p37
[161] Lubbock, Percy, *The craft of fiction,Op cit p.72*

décors peuvent être uniques ou variés lorsque toutes les actions se déroulent au même endroit ou dans des lieux déférents. Nous allons suivre les centres d'orientation spatiales à l'œuvre, recenser les topies, les décrire et les comparer pour identifier celles qui se recoupent et se complètent ainsi que celles qui s'opposent. Toujours à la suite des centres d'orientations spatiales nous allons chercher à justifier le choix de Dunya, Wissombo et Dakar et non ailleurs. Quels symboles ces topies évoquent ils : richesse ou pauvreté ? Liberté ou prison ? Progrès ou stagnation ? Rénovation ou dégradation ?

KNUST

Aussi, suivant le dessein spécifique des narrateurs qui servent de centres d'orientation au lecteur, ces topies peuvent tantôt être la case, la clairière, un petit marché, le bord d'un cours d'eau, la place publique d'un village et bien d'autres. Les centres d'orientations spatiales peuvent également nous envoyer à un lieu de pêche ou de chasse, aux lieux de cérémonies ou dans des bois sacrés. Tantôt ils nous emmènent dans un bureau, une case ou un immeuble, une usine ou un boulevard encombré de véhicules, une arène ou un stade. A chacun des espaces que nous allons rencontrer dans les œuvres de Boubacar Diop, nous allons essayer de trouver les symboles. Par exemple Claude Abastado montre que

> « L'espace villageois pourrait symboliser les valeurs ancestrales, la vie collective ou l'entraide, la pureté ou la joie de vivre. L'espace urbain pourrait suggérer les nouvelles mentalités, les joies factices, bref les déperditions et l'acculturation. L'espace Européen pourrait symboliser la grande tentation, la recherche du savoir et du savoir faire ».[162]

Ce chapitre montrera que selon le dessein de la conscience qui oriente le narrataire, son acte producteur du récit établira une interaction étroite entre l'homme et son milieu. L'un peut agir sur l'autre et vice versa. Nous délimiterons alors les fonctions sociales de l'espace. Dans cette analyse des diverses orientations spatiales, nous tâcherons enfin de comprendre et de faire comprendre la signification et bien sûr, les conséquences des déplacements d'un espace à un autre et parfois le retour aux points de départ. Nous verrons si ces déplacements sont révélateurs d'une intention quelconque de la part des divers narrateurs et comment tout cela contribue à la richesse de l'acte qui produit le récit dans les œuvres de Boubacar Diop.

[162] Abastado, Claude, *Lire le roman en classe in Le François dans le monde No 2* Op cit p. 7

De surcroît, le chapitre précédent vient de souligner la nature complexe de la perception ; chaque roman comportant plus de trois sujets percepteurs. Puisque chacun de ces percepteurs dispose d'un dispositif narratif unique et oriente leurs narrataires suivant leurs projets narratifs uniques, ils ont tendance à produire un ensemble de narrations hétérogènes. L'analyse faite dans ce chapitre cherchera à démontrer que l'orientation spatiale de ces sujets percepteurs a le mérite spécial d'assurer la cohérence interne de leurs récits. Et par cohérence, nous entendons l'orientation intentionnelle de la narration en tenant compte que le discours narratif place les voix diverses sous le contrôle d'un seul univers de sens, pouvant être appréhendé globalement, même s'il n'apparaît pas homogène.

KNUST

Dans ce chapitre donc, nous allons d'abord discuter les orientations spatiales du lecteur, par les foyers de la narration. Ensuite nous explorerons la fonction des repères spatiaux pour déboucher par la suite sur les insertions descriptives. Pour clore l'analyse sur le plan spatial nous allons discuter la fonction des topies au sein de la narration de ces trois ouvrages de Boubacar Boris Diop.

3.1.0 L'IMPOSSIBILITE D'OMNIPRESENCE` DANS *LE TEMPS DE TAMANGO*

Comme dans tout autre roman africain, les personnages du *Temps de Tamango* se déplacent et communiquent entre eux dans un décor soigneusement dépeint par les narrateurs. Il importe d'affirmer d'emblée que le décor dans ce roman est unique dans la mesure où toutes les actions se déroulent au sein d'un pays, en l'occurrence, le Sénégal. Les lieux évoqués par les narrateurs, bien qu'ils soient nombreux, se trouvent tous dans ce pays.

Ensuite, le chapitre précédent nous permet de recenser quatre narrateurs qui se déplacent et dont l'évocation des lieux différents s'entremêlent et s'enchaînent. D'aucuns ont la possibilité d'omniprésence compte tenu de leur position extradiégétique et leur type narratif auctoriel. Le narrateur anonyme de ce roman en est un exemple. D'autres, de par leur position spatiale de personnages narrateurs, n'arrivent pas à raconter deux événements qui ont lieux simultanément aux endroits différents. Ils sont alors contraints à se limiter à l'évocation de leurs entourages immédiats. La cohérence de ces voix éclatées est assurée par l'omniprésence du narrateur anonyme qui sert à combler les insuffisances des autres perceptions défectives. Voyons en

premier lieu les indications spatiales. Nous nous proposons de les recenser, les décrire, les comparer et chercher à trouver des justifications pour leur évocation.

Ce qu'on peut retenir du chapitre précédent après l'étude psychologique des quatre narrateurs est qu'ils ont tous un esprit inventif et une capacité à faire de bonnes évaluations. Mais ce qui les caractérise surtout est leur pouvoir sélectif vu que la fonction de représentation qu'ils ont tous exercé est une fonction, au demeurant, sélective. Les lieux qui se présentent sous leur perception sont divers mais ces narrateurs n'ont choisi que ceux qui comptent et qui sont nécessaires pour le besoin de leurs projets narratifs.

KNUST

Ainsi, le roman s'ouvre à l'intérieur du « palais présidentiel »[163] où le Président s'adresse ainsi à ses députés : « Nous sommes un tout petit pays…confronté à d'innombrables problèmes »[164] La table ronde et le perron de marbre sont tour à tour évoqués par le narrateur anonyme qui assure la narration au début du roman. Evidement, un tel espace ne peut être peuplé que par des Ministres : Le Ministre de l'intérieur, Le Ministre de l'Agriculture, Le chef de la Police et bien d'autres. Dans cette réunion la discussion porte sur la grève prochaine des syndicalistes qui vont envahir la place de l'indépendance en exhibant des pancartes insultantes. A l'issue de la discussion tenue par ces hommes d'Etat, l'avenue Maginot est délimitée comme l'espace que les manifestants ne doivent pas franchir.

Par conséquent, l'avenue Maginot devient l'endroit choisi pour mater la rébellion. La mort de Mamba et d'une soixantaine de manifestants eut lieu à cet endroit, sans oublier les quatre policiers descendus par Ndongo. Déjà, on observe que ces deux espaces importants sont tous à Dakar, le siège du gouvernement. L'intrigue ainsi déclenchée, le narrataire sera orienté vers d'autres espaces.

Le deuxième chapitre s'ouvre sur un espace apparemment inattendu : « A Paris, octobre, 1960. »[165] Que fait-on à Paris ? Qu'est-ce qui relie Paris à cette histoire africaine ? C'est que les supérieurs du Sergent François Navarro lui ont ordonné de se tenir prêt pour assurer un

[163] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit, p. 16
[164] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p. 17
[165] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p. 26

commandement en Afrique Noire. Cela tombe dans le dessein de l'état major français, qui, un demi-siècle après l'écroulement de la colonisation, s'avise qu'un simple Sergent en France aura droit au titre de Général une fois en Afrique. C'est ainsi que le narrateur a présenté la parole de ceux qui ont muté Navarro en Afrique :

> « Le ministre de la Guerre l'avait convoqué à l'Etat Major pour lui signifier qu'il pourrait se hisser au grade de Général dès qu'il aurait posé un pied sur le sol africain… »[166]

Le narrateur anonyme profitant de ses pouvoirs d'omniprésence oriente le narrataire vers L' Europe où l'accès au grade de Général implique toute une vie de travail. Or, c'est en même temps l'endroit où on pense que le seul contact avec « un pays sauvage » permet de brûler les étapes. Une telle perception de L'Europe sur l'Afrique paraît tout à fait injuste. Cette injustice est d'autant plus manifeste lorsque Navarro, pour accepter l'offre magnanime du Ministre français, fait le commentaire suivant :

> « De toute les façons, cela ne saurait aucunement me gêner, Monsieur le Ministre. Nous savons tous que dans ces contrées primitives, n'importe quel plumitif qui accède au pouvoir commence par se faire nommer Maréchal ou Empereur »[167]

Et le Ministre de la guerre d'ajouter : « Voilà… vous avez compris l'essentiel, mon garçon ! Nous respectons leurs traditions »[168] Ce dialogue qui a lieu à Paris est très révélateur de la perception des Français sur L'Afrique.

Mais alléché par la perspective de son avancement, Navarro fait des observations pertinentes dans un monologue qui sera minutieusement enregistré et fidèlement représenté par le narrateur extradiégétique qui jouit de la possibilité d'omniprésence. Navarro s'attend à retrouver en Afrique cette innocence perdue et des sauvages qui vont l'aduler et prendre toutes ses paroles pour l'évangile même. Il pense aussi à « la forêt dense, noire et mystérieuse »[169]et l'allure seigneuriale qu'il va y adopter. Il s'imagine déjà tout près de « la verte chevelure des baobabs

[166] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p. 28
[167] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p. 21
[168] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p 21
[169] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p 22

centenaires »[170]et « des arbres à palabres » dans tous les villages. Bref, à l'instar de Jean-Marie Medza dans *Mission Terminée*, Navarro s'imagine comme un vrai conquistador même avant de poser le pied sur le sol africain.

Or le narrataire profite de l'omniscience du narrateur pour apprendre aussi le côté négatif de cet espace civilisé qui se contraste radicalement avec l'Afrique. Navarro pense à un « occident pourri, politiciens véreux, putes couvertes d'or, intellectuels cyniques et démissionnaires »[171] Il pense aussi au « cloaque » que porte l'Occident dont les plus petites fissures exhalent les fortes puanteurs de la décadence judéo-chrétienne. Pour lui, ce poste peu méritée peut servir de preuve de cette décadence. Pire encore, il pense à la « décrépitude morale de cette foutue société de consommation où des types pervers s'amusent à consommer et leurs femmes et celles d'autrui, et les copines de la légitime et les copines de la femme d'autrui et … » [172] Puis les errements de la pensée de Navarro s'arrêtent sur sa femme Fabienne ; ses escapades avec Lartrigues et les autres. Il observe qu' « elle s'accrochait à n'importe quel petit capitaine ».[173]

C'est donc à juste titre qu'il accueille la nouvelle de son départ en Afrique à bras ouverts. Au moins, dit-il, « En Afrique, on foutra la paix à Fabienne. Les nègres, pas question ; ils auront trop peur de se retrouver à l'aube devant le peloton d'exécution »[174]. C'est maintenant au narrataire et par extension le lecteur de faire la synthèse à partir de la perception négative des Européens sur l'Afrique qui n'est qu'une excuse exhibée ouvertement dans le dialogue entre Européens. Quant à la pourriture de l'Europe, elle n'est formulée que dans la pensée de ces Blancs. Bien entendu, personne ne fait son linge sale en plein air sauf, bien sûr, les philosophes avoués comme Jean-Paul Sartre.

Dans *Orphée Noir*, Sartre dit ouvertement ce qui fera baisser la tête de honte aux Européens :

> « Qu'est-ce que vous espériez quand vous ôtiez le bâillon qui fermait les bouches noires ? Qu'elles allaient entonner vos louanges ? Ces têtes que nos pères avaient

[170] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p. 22
[171] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit p 22
[172] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p. 23
[173] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit p 23
[174] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit p. 19

> courbées jusqu'à terre par force, pensiez vous, quand elles se relèveront, lire l'adoration dans leurs yeux ? »[175]

Autant de questions rhétoriques dont la réponse évidente est fournie dans la suite des événements de ce roman. Suivant le projet d'acculturation pendant l'ère néocolonial, ce n'est plus l'enfant noir tout innocent qui est déraciné et acculturé en Europe mais c'est l'Européen qui se déplace vers l'Afrique. Et dans ce cas, l'état-major n'envoie que les plus durs et les plus assoiffés de sang en Afrique :

> « François Navarro était l'homme qui convenait à la situation : une poigne impitoyable, un assez beau fleuron de la race blanche, pas trop malin et tout à fait antipathique. »[176]

Tel est l'image de la personne qui est envoyée vers l'Afrique pour devenir le conseiller de l'état. « Le Blanc jouit de trois mille ans du privilège de voir sans qu'on le voie » a dit Sartre.

> « Aujourd'hui, ces hommes noirs nous regardent et notre regard rentre dans nos yeux. Des torches noires, à leur tour, éclairent le monde et nos têtes blanches ne sont plus que des petits lampions balancés par le vent. »[177]

La suite de cette histoire donnera raison à Sartre et montrera comment Navarro avait tort dans toutes ses attentes. D'abord, le regard sournois et la clairvoyance des syndicalistes africains vont avoir raison de toutes ses ambitions jusqu'à ce que, poussé au désespoir, il aille prendre sa vie. Ceux-là, pendant la manifestation, vont mettre son nom sur les pancartes et exiger son rapatriement. « Navarro ! Le bourreau ! Au poteau ! ». Le narrateur précise que trois groupes se faisaient écho et le cri prenait progressivement de l'ampleur. Certes, ces torches noires éclairent la nuit de Afrique. Ces manifestants identifient les vrais fauteurs de trouble. Ils prennent des dispositions pour l'éliminer. Ils lui collent Ndongo en guise de domestique et le Docteur Fodé Diarra qui lui prendra sa femme pour enfin le pousser au désespoir.

Les autres narrateurs intradiégétiques, eux, n'ont pas la possibilité d'omniprésence. Mais comme le narrateur anonyme, leur évocation de l'espace est très impressionnante. La société évoquée par

[175] Sartre Jean Paul, Orphée Noir, Paris, Seuil, 1945 p. 11
[176] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Paris, l'Harmattan, 1981, p. 21
[177] Sartre Jean Paul. Orphée Noir, Op cit, p. 11

ces narrateurs est réelle. Les conditions des habitants, les avenues de Dakar et même les bâtiments sont vérifiables par le lecteur. L'avenue de la poste, la Fac de Droit, le stade omnisports pour ne citer que ceux- là sont les lieux où la grève a pris racine. Selon Kader, l'un des narrateurs intradiégétiques, les dirigeants syndicaux et les responsables étudiants s'etaient convenus de se rencontrer pour préparer la grève générale et les manifestations populaires. Plus tard, le campus s'est avéré un vrai bastion d'où partaient les attaques les plus incendiaires contre le pouvoir, selon le narrateur.

KNUST

Le jour de la grève, le lecteur est orienté à travers le marché Sandaga vers le palais en passant par la place Tascher pour finalement se réunir dans l'hémicycle de l'Assemblée Nationale. Entre temps, le toît de la pharmacie du Centre sera évoqué parce que le gendarme qui a tiré le premier sur Mamba, le leader des manifestants, était juché sur ce toît. Pendant la débandade générale qui s'ensuivit, un kiosque à pain sera évoqué comme espace et puisera son importance du fait que les policiers qui s'acharnaient sur un manifestant avaient été visé par un inconnu qui en a descendu quatre. Aussitôt ils s'abritent derrière ce kiosque afin de localiser et de dépister leur assaillant. Le peu qu'on puisse dire sur ces évocations spatiales est qu'ils servent de fixer les événements et de prêter à la fiction l'illusion du réel.

Le décor global dans *Le Temps de Tamango* est tout à fait africain. Le lecteur est systématiquement orienté dans la cité. On dirait que c'est le drame africain où les petites chambres « puantes » des universitaires se sont dressées contre le salon de l'Assemblée Générale et la place de l'indépendance. Aucune scène villageoise n'est évoquée, et très peu d'allusion est faite aux peuples démunis. Et bien sûr, les députés incompétents, tout le temps fourrés chez les féticheurs qui leur prennent tout leur argent ainsi que leur marionnette de Président sont tous téléguidés, de loin ou de près, par les Blancs des types de Navarro, Gilbert Mazerrand ou Pierre Villeneuve. La réalité est que ces Blancs, bien qu'ils ne soient pas de ministres, sont les vrais détenteurs du pouvoir dans l'Afrique post coloniale.

Déguisés sous les masques artificiels tels que 'Le conseiller de l'état', 'le directeur du cabinet', 'le directeur de la SIFRADIS', Navarro et ses semblables prennent toutes les décisions qui comptent dans le pays. Considérés comme les alliés du régime en place, le Président prétend se

servir de leur intervention comme ultime recours. C'est un camouflet car aussitôt après la réunion, il reçoit le conseiller militaire de l'état qui, après une blague, avait déplié une carte d'Etat-major pour exposer ses idées au Président sur la manière de contenir les manifestants. Bien évidemment, le Président semble avoir le sens de la mesure lorsqu'il a traité ses ministres de fainéants. Il a plus de confiance en Navarro que dans tous ses ministres réunis.

C'est grâce à l'orientation spatiale qu'on apprend tout ce qui se passe au Ministère où les Ministres subissent l'affront perpétuel des adjoints Blancs. Voici la réaction de Galaye, l'un des narrateurs affecté au ministère comme fonctionnaire, à l'affront des Blancs :

> « J'aurais fait comme lui à sa place, c'est Xa le bon sens. Les étrangers sont les plus forts, ils ont bien raison de ne pas nous faire cadeaux et le Ministre a raison de ne pas jouer au malin. Ca servirait à quoi, je vous le demande ? Mais seulement il faut qu'il prenne ses responsabilités. Je suis un fils du pays comme lui, s'il ne veut pas recevoir des gifles il n'a qu'à le dire, je prends aussitôt son portefeuille, ou alors il n'a qu'à m'indemniser. »[178]

Malgré le ton sarcastique adopté par Galaye dans son acte narratif, il permet au narrataire de voir, de très près, la condition évoquée tout au long de la narration du narrateur anonyme. Bref, tous les personnages narrateurs orientent le lecteur à l'intérieur de la même cité. Les faiblesses de leur perception sont compensées par la clairvoyance du narrateur omniprésent. C'est ainsi que ce qui se passe à Paris ou à Dresden où Ndongo a fait ses études parvient à la conscience des narrataires. Sans l'omniprésence, ce qui s'est passé à Dresden ne serait narré que si Ndongo faisait une lettre à Kader son ami.

[178] Diop, Boubacar, Boris, *Le Tembs de Tamango*, Op cit, p.76

3.1.1 MULTIPLES POSITIONS SPATIALES DANS *LES TAMBOURS DE LA MEMOIRE*

Au début de l'histoire, Ismaïla qui détient la parole est chez lui dans la capitale du Sénégal. C'est le petit matin et en tant que fonctionnaire, il est obligé de s'extirper à contrecœur du dessous de ses draps. En même temps, ces indications spatiales montrent que le jour qui vient de poindre sera chargé d'activités et de déplacements. L'atmosphère de calme et de silence qui caractérise l'ouverture de l'histoire, signes avant-coureurs d'une journée mouvementée, est très impressionnante :

> « Les premiers bruits de la ville me parvient comme étouffés. Dans la pénombre de la chambre à coucher aux persiennes encore closes, les aiguilles de la petite horloge murale indiquent vaguement qu'il va bientôt être 7 heures 30. »[179]

Avant d'être brusquement retiré du confort de sa chambre vers l'hôpital de 20 juillet où des révélations émouvantes vont désormais perturber la paix de la ville, ce narrateur oriente ses narrataires vers le cinéma auquel où il est allé avec sa femme Ndella la veille. Puis, sans vergogne, il évoque l'amour qu'il a fait avec celle-ci « avec l'acrobatie de singes surexcités ». L'orientation spatiale rejoint le moment de la narration et le calme du petit matin. On dirait que ce narrateur hésite à se hasarder dans les aventures de la journée. Il se met alors à évoquer la pluie fine qui tombe et les quelques passants dans la rue noire et humide ainsi que les passants encore mal éveillés qui, vus du haut le font penser à des êtres quasi inhumains sous leurs parapluies. Au bout de toutes ces indications spatiales, on débouche sur la première action.

> « Juste au dessous de notre immeuble un autobus vient de déverser ses passagers. En essayant d'éviter je ne sais quoi, l'un d'eux, un vieux maigrichon en sabador gris, rate une marche, heurte le kiosque à journaux et se retrouve sous les pneus géants du bus. »[180]

Imaginez la clameur immense qui va trouer le silence paisible de la matinée, la consternation générale qui s'ensuivra, car le moindre mouvement du bus aurait marqué la fin de la vie du misérable. On sent déjà qu'une journée atroce vient de s'annoncer.

> « Réveiller Ndella et la mettre au courant de la terrible nouvelle ? J'hésite. Elle a des réactions tellement imprévisibles ! Elle est parfaitement capable de me

[179] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Memoire*, Op cit, p. 4
Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, [180] Op cit, p 5

> foudroyer quelques minutes du regard et de grogner quelque chose à peu près que l'assassinat ou le suicide de Fadel Sarr ce n'était pas du tout son problème. »[181]

Après la chute malheureuse du vieux vue par la fenêtre, Ismaïla énonce ce qui sera la mésaventure qui déclenche et soutient l'intrique de ce roman.

Le lecteur sera successivement orienté, suivant les déplacements du narrateur à l'hôpital de 20 juillet, à Keur déguène ; la résidence du milliardaire El Hadj Madické Sarr située au quartier chic de Fann, au cimetière, à son bureau dans la compagnie d'assurance et bien d'autres lieux. Toutes ces indications spatiales se trouvent au cœur de la cité de Dakar. Or Claude Abastado nous attire l'attention sur un fait essentiel :

KNUST

> « Dans un récit, une topie n'existe et ne prend de sens que par rapport à une autre. La ville par rapport à la campagne ; un quartier par rapport à un autre ; le sahel par rapport à la forêt ; l'Europe par rapport à l'Afrique. L'opposition entre les topies, la circulation entre les êtres et les choses déterminent les situations et les conflits qui tissent la fiction. »[182]

Rappelons que dans *Le Temps de Tamango*, l'arrivée de Navarro dans le pays qui jusque là était calme, et la force qu'il a amenée du Ministre français de la Guerre, avait déclenché les événements chaotiques qui ont caractérisé le monde fictif de ce roman. Pareillement, le contact avec l'Europe, ou mieux encore, l'influence européenne est la cause de tous les conflits dans *Les Tambours de la Mémoire*.

Les déplacements des sujets percepteurs ne se limitent guère à la capitale. A la fin d'un argument houleux avec El Hadj Madické Sarr, Fadel Sarr a déclaré bruyamment : « Père, j'irai demain à Wissombo »[183] avant de claquer la porte violemment au nez de son père. Pourquoi Wissombo et pas ailleurs ?, Qu'est-ce qu'on y fait ? Surtout, pourquoi cette annonce a-t- elle fendu le cœur au père ? Autant de questions qui montrent l'importance de la campagne dans cette histoire, surtout que Fadel n'en reviendra pas vivant. Dans cette histoire, l'orientation du lecteur se déplace de la capitale vers la campagne où se déroule le vrai conflit. Le conflit entre Fadel Sarr et Ndella sa fiancée qui devient la femme d'Ismaïla peu après son départ pour Wissombo, le conflit entre

[181] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit p. 6
[182] Abastado, Claude, cité par J.P Goldstein, in *Pour Lire le roman*, Paris-Gembloux, Ducrot, 1986, p. 43
[183] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours De la Mémoire*, Op cit, 1991, p 27

Fadel et son père, le conflit entre Fadel et son Frère Badou ne sont tous que tributaires du vrai conflit qui est déclenché et soutenu à Wissombo par les Niakoly.

Le contraste est très saisissant. La ville que le narrateur intradiégétique Ndella voit dans le deuxième chapitre comme un monstre massif et tentaculaire, insaisissable s'oppose au village lointain, aride et dépeuplé de Wissombo. S'agissant de la ville, Ndella parle des « talus poussiéreux et sales, le bruit assourdissant des véhicules et surtout cette odeur obsédante d'essence, a l'air beaucoup plus paisible que Wissombo. Entre le quartier du plateau où se trouve les bureaux et la banlieue où les gens se précipitent dans les cars rapides à la fin de la journée, la différence est déjà marquante. On dirait que les autochtones n'ont pas le droit de se trouver dans le quartier du plateau au delà des heures du travail comme c'est réservé aux Libano-Syriens et aux Européens. Ndella remarque aussi que ceux-ci contemplent la ville du haut de leurs immeubles comme des farouches sentinelles.

A côté des Européens, il y a les citoyens privilégiés, tels que Madické Sarr, Jean Baptiste Niakoly ou le Major Adelezzo qui tirent les ficelles économiques et politiques du pays. Le fait que le fils du milliardaire est enterré hâtivement avant que la presse ne se rend compte suggère qu'un conflit est sous-jacent. Le narrateur Ismaîla avoue que :

> « Je n'ai jamais de ma vie vu autant de grosses légumes que ce jour -là. Ces messieurs arrivaient dans leurs voitures rutilantes, daignaient incliner la tête en direction de la populace, allaient présenter leur condoléances à leur ami El Hadj Madické Sarr et repartaient presque aussitôt. »[184]

Parmi ces « grosses légumes » est le député Jean Baptiste Niakoly dont le nom est toujours lié d'une façon ou d'une autre aux événements de Wissombo. L'architecte de la mort de son fils est passé au deuil et a présenté, lui aussi, ses condoléances au père sans que Madické ne puisse rien dire. Ayant été lui-même Ministre de l'Intérieur pendant six ans, Madické sait bien que le Commissaire Niakoly, agent du Major Adelezzo, est bel et bien celui qui a brutalement écrasé son fils. Mais chose bizarre ! Il est désemparé. Il n'arrive même pas à s'offusquer ouvertement. Il affiche l'attitude de quelqu'un qui veut en finir avec. Peut-être les confidences proléptiques faites

[184] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit. p. 40

par le commissaire avant de tuer Fadel serviront-elles à expliquer cette attitude du père dont le fils bien aimé est mort :

> « Ton père, El Hadj Madické Sarr est un homme riche, influent et respecté ; nous avons un dossier épais comme Xa sur ses juteuses magouilles financières, il ne cherchera même pas à savoir ce qui t'est arrivé. Tes parents vont t'enterrer très vite, pour cacher ton corps, pas pour autre chose. »[185]

Par quel miracle ce personnage arrive-t-il à faire un tel discours prophétique ? Ce qui est certain, c'est que ses prévisions se sont avérées exactes. La bagarre pour la renommée est devenue si féroce que les gens se donnent des coups rudes pour garder leurs positions. A la tête de cette bagarre est le Major Adelezzo, le Président du pays. Au sujet de la mort inattendue de Fadel, le narrateur dit :

> « Tout cela sentait le coup monté. El Hadj Madické Sarr n'était pas n'importe qui et l'assassinat de son fils ne pouvait être considéré comme une simple bravoure. En fait c'était un message très clair : pour sauver un pouvoir de plus en plus contesté, le Major Adelezzo allait désormais traquer et éliminer impitoyablement tous ses ennemis. S'il n'avait pas hésité à semer la consternation jusque chez El Hadj Madické Sarr (dont il appréciait les conseils avisés), plus personne ne devait s'attendre à sa clémence. »[186]

La lutte violente pour le pouvoir atteint un niveau inhumain. On dirait que les autorités désiraient frapper les esprits récalcitrants d'opprobre par le sort de Fadel. Le fait qu'ils aient livré son corps à Madické Sarr montre que les tueurs de Major Adelezzo cherchent à semer la peur. Telle est la situation qui sévit dans le le monde romanesque. On tire sur tout ce qui bouge pour faire peur parce qu'on a peur. Madické a peur et se recroqueville sur lui-même de crainte que ses magouilles financières ne soient dévoilées. Le major Adelezzo, lui-même agit ainsi de peur que quelqu'un ne lui arrache son pouvoir.

Il a fallu beaucoup de hardiesse pour que le narrateur reconstitue les écrits de Fadel sous forme de roman. Soudain il a senti qu'il n'avait plus peur. Il était bel et bien conscient que si la police découvrait par malheur les documents de Fadel chez lui, il serait aussitôt conduit au peloton d'exécution sans même avoir droit à un simulacre de procès. Il s'avise que le Major Adelezzo avait fait tuer des gens pour bien moins que cela.

[185]Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit. p. 213
[186] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit. p. 36

Comme tous les grands légumes, El Hadj Madické Sarr comprend bien la société dakaroise où ils vivent. Le narrateur nous envoie à l'intérieur de Keur Déguène, la magnifique villa de Madické qui suscite toujours des commentaires admiratifs même dans le quartier chic de Fann. Madické lui-même éprouve un malaise en contemplant cette villa, car la rumeur publique évaluait la villa à plusieurs centaines de millions. Bien qu'il se soit retiré de la scène politique depuis de nombreuses années, l'opposition continuait à le présenter toujours comme le symbole vivant de la pourriture du régime. De surcroît, son fils, Badou, un révolutionnaire avoué est celui qui fait circuler toutes ces saletés sur lui. En considérant tout cela, il ne dit que ceci : « drôle d'époque. »[187]

KNUST

La ville est un lieu où la corruption a l'air de devenir une vertu. Ismaïla qui vient d'être viré de son boulot décrit bien la situation : « J'étais un rat crevé dans un égout totalement fauché, et on m'accusait d'avoir volé des millions ».[188] Excédé, il souligne l'attitude bizarre des citadins qui assument des airs de fierté lorsqu'on les traite de voleurs. Il continue :

> « C'est pourtant un fait qu'au pays du Major Adelezzo, on établit de mystérieuses corrélations entre le nombre de millions que l'éminence de votre position vous permet de détourner éventuellement et ceux que vous osez détourner effectivement. »[189]

Dans une telle société, ceux qui veulent se faire respecter par la foule, ceux qui ne veulent pas être traités de lâches, n'ont pratiquement d'autre choix que de se servir à pleines main. Ceux qui se comportent comme des « vulgaires voleurs de poules », selon le narrateur, sont complètement foutus. Les gens les méprisent comme « un tas de merde sous les roues d'un camion. »[190] Et Ismaïla d'ajouter que : « Le juge lui-même, exaspéré par votre incroyable manque d'ambition, vous collera le maximum »[191] Sans doute, le calme et la tranquillité de la ville présentée à l'incipit de ce roman ne sont qu'apparentes. Chacun de ces gros légumes a les mains souillées. C'est avec impunité que l'un des députés a avoué que les gens s'emparaient du mégot national à tort et à travers et qu'il n'avait qu'à suivre leur exemple. On lui a collé cinq ans de prison et il

[187] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit p. 23
[188]Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit p 223
[189] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit. p. 223.
[190] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit. p. 224.
[191] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit. p. 224.

s'en est sorti comme un héros prêt à jouir pleinement de ses avoirs mal acquis. Le cas de Madické Sarr n'est pas du tout différent et rien d'étonnant à ce qu'il soit désemparé face à l'atrocité perpétrée par le Major Adelezzo contre lui. En sa qualité d'ancien Ministre de l'intérieur, Madické lui même, l'avait jugé important de liquider froidement toutes les nostalgies archaïques et dérisoires que véhiculaient les noms de ces anciens royaumes. On dirait que le Major Adelezzo ne fait que lui rendre la monnaie.

Or, c'est précisément une telle nostalgie archaïque qui nécessité l'orientation du lecteur vers le village lointain de Wissombo. On dirait une évasion de la pourriture de la cité vers les villages sereins. La réalité, cependant, est loin de là. Les tueurs du Major Adelezzo vont poursuivre les détracteurs de son pouvoir jusque dans les recoins les plus éloignés du pays. Et, en cela, il trouve des alliés volontaires de la sorte de Jean-Baptiste Niakoly et son frère, le commissaire Jean Joseph Niakoly. Eux-mêmes, ressortissants de Wissombo mais, ayant un compte à régler avec leur village, vont se prêter volontairement aux desseins du Major Adelezzo.

Comme centre d'orientation spatiale, le narrateur explique que :

> « Les opposants minoritaires et bruyants, lâchement tapis dans l'ombre, avaient vite fait d'appeler les populations à la révolte. Résultat : presque chaque année des troubles très graves au sud-est du pays, dans le district no 8 correspondant pour l'essentiel à l'ancien royaume de Wissombo. »[192]

Les protagonistes de ces troubles sont les pauvres habitants de Wissombo comme Doumbouya, Boureïma l'aveugle et les gaillards qui s'abritent dans la forêt pour des raisons de sécurité. Ceux-ci, puisant leur courage des héros anciens comme Johanna Simentho, vont subir l'affront journalier des Niakoly dont ils ont tué le père. Comme de vrais héros dignes du nom de Johanna Simentho, ils vont égorger le père des Niakoly, imposé comme chef du village par le Blanc parce qu'il n'a pas une goutte de sang royale dans les veines.

Pour bien exposer le conflit entre ces deux groupes de protagonistes sur le sol de Wissombo, le narrateur estime que des indications spatiales qui serviront de preuves s'imposent. De nombreux villages qui entourent Wissombo, Kolombo et Dinkera sont évoqués en raison de leur importance

[192] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit. p. 130

dans le trajet qu'a fait le sujet percepteur. Tout d'abord, c'est la longueur du trajet qui saute aux yeux :

> « De Dakar à Dinkera, sur près de huit cent kilomètres, un tacot poussif et crachant dans un bruit infernal une fumée épaisse. Les passagers serrés les uns contre les autres sur de durs banquettes en fer étaient encore somnolents »[193]

Faire sept cent kilomètres sous de telles conditions serait éreintant surtout quand on n'en a pas l'habitude étant l'enfant idéaliste d'un milliardaire. Pire encore, le camion s'arrête pour une vingtaine de minutes dans chaque village et cela ralentit davantage le progrès du voyage. Comblé de fatigue, Fadel s'est résigné à la lecture d'une copie de l'indépendant que l'un des passagers lui a confié. Cette lecture est moins calculée pour faire plaisir au passager (bien qu'il puisse lire de la satisfaction sur le visage de celui-ci) que pour tuer le temps. Il a lu le journal d'un bout à l'autre « Parce que le paysage monotone et désolant qui défilait sous ses yeux commençait à l'oppresser »[194]

Il n'a repris de courage que lorsque Doumbouya lui a dit qu'il est ressortissant de Wissombo et qu'on ne s'ennuie pas là-bas. Or arrivé à Dinkera vers minuit, Fadel est sidéré de constater que la ville n'a qu'une seule auberge dont le planton s'appelle Ezzedine. C'est une ville qui manque de service de taxis, et les calèches n'ont pas le droit de circuler la nuit. Comme le jeune percepteur voit les choses de très près, il remarque qu'avec ses trois étages, le Tamarinier était le plus grand immeuble de la ville. C'était en quelque sorte « le gratte-ciel de Dinkera »[195]Dinkera est une ville typiquement moyenne : un seul hôtel, une seule pharmacie et une seule station service.

A l'intérieur, le foyer de la narration remarque que le Tamarinier est minable et poussiéreux, les murs sont craquelés et sales, envahis par d'innombrables toiles d'araignées. L'escalier et le plancher lui rappelaient des « vieilles maisons abandonnées de Saint Louis » ; pire encore, il n'y avait pas d'électricité. Il a beau cherché le commutateur dans sa chambre. Enfin, il s'est rendu à l'évidence atroce ; le Tamarinier est éclairé à l'aide des bougies.

[193] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit. p. 130
[194] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit p. 131
[195] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit p. 134

Dire que ce jeune citadin qui n'a connu que le confort de Keur Déguène, la villa de son père, serait obligé de passer la nuit dans l'obscurité, subir la chaleur infernale de Dinkera et faire quarante kilomètres à pied pour rejoindre Wissombo ! C'est inouï ! Pendant une semaine entière, Fadel était coincé dans le Tamarinier sans même laisser nettoyer sa chambre. Il serait mort dans sa chambre si Doumbouya n'était venu le chercher à Moto.

Arrivé à Wissombo, le sujet percepteur sera d'emblée frappé par le temps qu'il fait:

> « Ah les pluies de Wissombo ! Douces, bienfaisantes. Ni éclairs ni tonnerres, à peine la tristesse des nuages. Comme si le ciel bleu se penchait avec douceur et infinie bonté sur Wissombo ont abreuvé la terre »[196]

A regarder le visage blême de la plupart des villageois, l'accueil qu'ils lui ont réservé et l'assiduité avec laquelle ils labourent leurs terres, le narrateur songe à une vie paisible, dénudée de toute confrontation.

Cette perception est vite démentie par les événements qu'il a vécus lui-même peu après son arrivée. Il s'est rendu compte qu'au dessous de l'apparente innocence des habitants de Wissombo, ils ne sont pas dupes. Mohammadou Lamine Doumbouya s'est montré comme un adversaire résolu et actif du Major Adelezzo. Il est souvent entouré de jeunes gaillards qui ont fait une telle impression sur le narrateur qu'il a fait l'observation suivante :

> «A d'autres moments des jeunes inconnus aux visages maigres et durs font leur apparition à Wissombo. A leurs yeux en alerte et fiévreux, à leur méfiance de bêtes traquées, on devine qu'ils viennent de la forêt »[197]

De quelle forêt s'agit-il ici ? Il faudra suivre l'histoire de ce village, racontée par ces habitants pour s'aviser de la vie malheureuse qu'ils sont contraints de mener. On saura alors qu''ils sont poussés jusqu'au désespoir par les hommes du Major Adelezzo dont l'influence néfaste a débordé les frontières de la capitale et est descendue jusqu'au trou obscur où ils vivent. Par exemple, à la sortie de l'un des petits villages, le narrateur s'est enquis sur un amas de pierres avec des traces de peinture blanche. La réponse l'a frappé de stupeur :

[196] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit p 128
[197] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit, p 152

> «C'était une stèle à la mémoire d'un certain Pierre Valerose, tué à cet endroit il y a une quarantaine d'années. On dit que ce soldat a traversé toute la région à bord d'un camion en tirant au hasard sur tous les paysans qu'il rencontrait. L'un d'eux a fini par l'abattre. Pour venger sa mort, un colonel du nom de Léonidas Vézélis et Niakoly ont détruit tous les villages avoisinants, massacré leurs habitants »[198]

On apprend alors que Wissombo et ses environs subissent non seulement l'affront du Major Adelezzo, mais aussi des Blancs qui, un demi siècle après les indépendances, restent toujours au pays et qui sèment la panique où qu'ils aillent. Ceux-ci, étant les alliés du Major Adelezzo, finissent par perturber la paix que la nature avait prodigué à Wissombo.

Ensuite, le narrateur affirme que pendant longtemps, la stèle de Pierre Valéroze a fait l'objet de soins attentifs de la part de tous les gouvernements d'après l'indépendance. Il ajoute que plusieurs ministres du Major Adelezzo sont venus s'incliner pieusement devant la stèle à la mémoire du soldat Pierre Valérose. Tous les hommes politiques descendus de la capitale jouaient le jeu du Blanc et faisaient voir l'injustice dans le monde romanesque. Cependant, une population minoritaire, moins dupes, trouvent, on ne sait d'où, la hardiesse de tenir tête aux Blancs. Ce paysan qui avait descendu Pierre Valéroze est l'un d'eux tout comme les gaillards de Wissombo. Les observations pertinentes faites par Jean-Paul Sartre s'appliquerait parfaitement à cette population minoritaire qui ne se laisse pas marcher sur les pieds quelles que soient les circonstances. Sartre disait :

> « Nous ne pouvons plus compter sur les privilèges de notre race, de notre couleur, de nos techniques : nous ne pourrons nous rejoindre à cette totalité d'où ces yeux noirs nous exilent qu'en arrachant nos maillots blancs pour tenter simplement d'être des hommes »[199]

Evidemment, ces « yeux noirs » dont parle Sartre n'ont parfois à faire que regarder ; le regard qui déshabille et qui remplit de honte. Qu'ils s'engagent héroïquement contre l'élément perturbateur de la paix villageoise ou pas, ils sont conscients de l'injustice et perçoivent la réalité de l'Afrique post coloniale d'un œil réprobateur. Voilà pourquoi les paysans de Wissombo sont si fiers de Johanna Simentho qu'ils prennent pour l'effigie de la liberté, tout en se fiant à l'écume volatile des jours anciens ;aux victoires glorieuses de leur ancêtres. Certes, des gouvernements se sont succédé après l'écroulement de la

[198] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit, p. 152
[199] Sartre Jean Paul, *L'Orphée Noir, Op cit. p 8*

colonisation, mais la liberté, selon le narrateur, est toujours hors de la portée des pauvres paysans du monde romanesque évoqué dans ce roman. Et tout cela, on s'en rend compte en traçant les déplacements et les indications spatiales des narrateurs percepteurs.

3.1.2 L'ALTERNANCE DES POSITIONS SPATIALES DANS *LES TRACES DE LA MEUTE*

L'espace urbain évoqué dans les *Traces de la Meute* est semblable à celui dans les deux autres romans de Boubacar Diop. L'espace urbain suggère les nouvelles mentalités, les joies factices, les déperditions. Cet espace peut même symboliser la recherche du savoir et du savoir-faire. Rappelons que Diéry Faye a avoué qu'il n'a jamais autant appris qu'à Simbong. Or tous les événements racontés servent à confirmer que Simbong est un paradis du banditisme ou encore « un repère des prostitués et de dealers où aucun homme en uniforme n'ose s'aventurer au delà de certaines heures. »

L'espace villageois que nous allons scruter à l'aide des indications spatiales faites par les narrateurs pourrait aussi signifier les valeurs ancestrales, la vie collective, l'entraide, la pureté ou la joie de vivre. Bref, chaque fois que l'orientation spatiale amène le lecteur vers les espaces ruraux, ce dernier a tendance à frôler l'authenticité. Est-ce que l'on peut trouver toutes ces connotations dans l'étude des orientations spatiales dans *Les Traces de la Meute* ? Etant donné qu'un espace ne puise son importance que par rapport à un autre, on doit se demander si Dunya, l'espace rural manifeste beaucoup de valeurs ancestrales pour servir de lieu de secours pour ceux qui en ont marre de la vie citadine. Et quelles découvertes fera-t-on lorsqu'on se pose les questions probantes que voici: qu'est-ce qu'on y fait ? Quelles sont les mœurs et les habitudes de ceux qui y résident ? Comment leurs mœurs influent-elles sur le déroulement de l'histoire ? Trois avocats à Dakar s'accordent à exonérer le prisonnier Diéry Faye qui, d'ailleurs, s'est livré à la police, tout en indiquant que les vrais assassins de Kaïré sont sains et saufs à Dunya. Ces avocats décrivent Dunya comme « un patelin archaïque soumis à la tyrannie de notables obtus »[200] Est-ce possible de se fier à une telle observation ? La discussion suivante nous permettra de le savoir.

Au début, un voyageur solitaire se déplace de Tinkisso à Dunya. Son itinéraire va de Mahina et d'autres petits villages pour enfin aboutir à Dunya. Le fait même qu'un adolescent puisse

[200] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit, p. 97

parcourir la distance d'une dizaine de kilomètres tout seul, témoigne de la paix de ces environs. Ailleurs, on serait obligé de faire ce trajet en groupe pour des raisons de sécurité.

L'adolescent qui ne s'attend à rien trouve soudain un corps mutilé de manière affreuse près d'un décharge publique. Est-ce un crime passionnel, un accident, un suicide ? A supposer que ce village soit aussi paisible qu'il paraît, ses habitants seront-ils capables d'une telle atrocité ? Ou peut-on dire enfin que l'innocence de ce village n'est qu'une apparence et que Dunya abrite des vrais criminels assoiffés de sang ? Evidemment il y a plus de questions dans cet univers romanesque que des réponses.

KNUST

Entre temps, l'adolescent est surpris par un temps pluvieux évoqué dans les termes suivants :

> « En cette occasion, les eaux du ciel se précipitaient vers la terre avec un manque de retenue proche de la vulgarité et tous les éléments se déchainaient avec une brutalité proprement inouïe »[201]

Il est certain que le décor est vu à travers le tempérament de ce personnage. Lorsque le personnage éprouve la joie avec laquelle il fait habituellement ce trajet, l'espace est paisible, attrayant, voire agréable mais dès que la vue de l'homme mort vient perturber ses émotions, voila que le temps change et revêt un aspect terne, lugubre. La brutalité inouïe de la pluie témoigne de l'immondice qui vient d'être découvert. Le sujet percepteur poursuit son chemin et qu'est-ce qu'il voit par la suite ? :

> « Il escalada un tamarinier couché en travers du sentier et dut sauter par-dessus de nombreuses flasques d'eau couleur de boue. En certains endroits, le sol s'était affaissé et avait la gueule largement ouverte »[202]

Du coup tout ce que voit le voyageur prend un aspect dangereux. Même la termitière qu'il voit lui donne l'impression d'un taureau noir égorgé. Il prend aussi pour le sang, l'eau rougeâtre de la pluie. Toutes ces évocations spatiales font penser à l'hostilité, à la cruauté. On n'est pas encore arrivé à Dunya, et déjà, on sent que cet espace n'est pas conforme à l'idée de camaraderie que

[201] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit, p. 7
Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit. p. 13

nous nous faisons des espaces ruraux. Arrivé au village, le percepteur note malgré lui que : « Dunya étouffait sous le corset de sa mesquinerie, recroquevillé sur elle-même comme un animal craintif. »[203]Le peu qu'on puisse dire est que ce commentaire est très pertinent parce que le village, souillé du sang d'un étranger, gît dans la culpabilité.

Contrairement à Wissombo, présenté comme un village serein et paisible soumis à l'atrocité des blancs, Dunya est présenté comme un espace ferme, clos, conservateur, myope. Une réticence d'accepter les idées nouvelles, et le penchant pour les légendes archaïques de Saa Ndéné et Dum Thiébi y règne. Dunya est plus grand que Wissombo. On y trouve un quartier administratif, une préfecture, un bureau de poste, une école primaire et des ruelles sablonneuses. On y trouve aussi une maison des jeunes et un centre d'expansion rurale. Comme le percepteur voit les choses de très près, il observe que

> « Les bureaux et les logements réservés aux fonctionnaires occupaient un vaste périmètre à l'ouest de la ville, en fait sa partie la plus insalubre couverte de marécages et envahie en toute saison par les moustiques et les mauvaises herbes. Les margouillats n'arrêtent pas de courir le long des murs fissurés et les portes et fenêtres mal ajustées grinçaient affreusement au moindre coup du vent » [204]

Comme si tout cela ne suffit pas, la vision du narrataire est orientée vers les bureaux délabrés et les piles de dossiers poussiéreux qui sont entassés sur eux. Le voyageur arrive finalement chez lui au quartier Sassel qui, par malheur, est le plus mal éclairé du village. En même temps, le narrateur apporte des précisions calculées à mettre les événements à leurs justes proportions :

> « Ce serait pourtant une erreur de s'imaginer Dunya comme une cité morose peuplée d'habitants aux visages revêches. Quoique s'étant tenu plus longtemps que d'autres à l' écart des mœurs nouvelles, ceux-ci gardaient tout de même leur capacité de discernement. »[205]

Peu après une telle observation, le narrateur ajoute que la retenue, l'art de la feinte verbale, et une grande réserve naturelle ont valu aux descendants de Saa Ndéné la détestable réputation

[203] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 13
[204] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 23
[205] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 22

d'hypocrisie que l'on sait. Tout cela concourt à déterminer l'attitude du sujet percepteur face à cette ville. On dirait que tout ce qui vient de Dunya est condamnable.

Le commissaire Dia, songeant à tous les événements qui se sont produits à Dunya, avait conclu, lui aussi, que c'est une ville hautaine et dangereuse où la stupidité tenait lieu de principe de gouvernement. En fait Dunya n'abrite que des reclus cyniques et superstitieux, qui sont prêts à liquider brutalement tous ceux qui ne pensent et n'agissent pas comme eux. Voici ce qui a coûté la vie à Kaïré : « Nous avons tué l'étranger parce qu'il riait trop. Il riait trop et il faisait rire nos enfants »[206] a avoué plus tard Diéry Faye.

De là, le lecteur est emmené vers Dakar où le meurtrier sera incarcéré pour neuf ans. Ce trajet passe par G… On commence déjà à s'apercevoir des maux de l'espace rural à G… Le commissaire Dia ne fait que suivre l'instinct des citadins. Sauver sa peau, voila ce qui compte pour lui et non pas la vérité. La morale est pour ceux qui ont le loisir de faire un choix. Lui, il n'a pas de choix. Face au pouvoir illimité du maitre du pays, qui est-il ? Il n'a qu'à faire ce que veut le maître du pays s'il veut bien garder son boulot et surtout s'il veut rester en vie. Il est donc vrai de dire que l'espace agit sur le comportement des gens.

Le narrateur souligne ce constat en disant que : « Le fait est que Diéry Faye a passé neuf ans à la prison de Rebeuss, appelée aussi 'cent mètres carrés' pour le meurtre de Kaïré et qu'il en est sorti complètement changé ».[207] A cette observation, tous les prisonniers qu'il a rencontrés à R ebeuss aussi bien que Medoune Diallo étaient prêts à attester. Au cours de sa longue carrière de gardien de prison, Medoune Diallo s'était bel et bien frotté à toutes sortes d'individus ; des criminels endurcis, disposés à le hacher en morceaux et des détenus politiques drapés dans leur arrogance de redresseurs de torts. Mais il a avoué que Diéry Faye était le seul prisonnier en présence de qui il éprouvait un sentiment voisin de la peur. Il a affirmé que Diéry Faye était « un prisonnier pas comme les autres »[208]

[206] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit. p. 215
[207] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 188
[208] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 188

Contrairement aux attentes des prisonniers, l'attitude affichée par ce prétendu meurtrier a infligé un démenti catégorique à ceux qui l'avaient accusé. Les prisonniers qui s'attendaient à affronter une sorte de bête féroce et agitée étaient choqués de trouver en Diéry Faye un exemple de douceur et de sérénité. Enfin pour d'autres gardiens de prison, Diéry Faye pouvait bien être un saint ou le dépositaire de connaissances occultes extrêmement dangereuses pour la sécurité des gardiens.

Au terme de son séjour dans la prison, son départ était, pour la première fois, à Rebeuss, un événement émouvant. Le régisseur de la prison lui-même avait dit sur un ton enjoué « Nous n'avons pas envie de nous séparer de toi mon petit »[209] Le narrateur souligne qu'à une telle blague, Diéry Faye n'a fait que sourire et le régisseur lui a fait une tape amicale sur l'épaule. Quelle scène émouvante ! Or, ce que le régisseur ne savait pas et que le narrateur, de par son omniscience a souligné à l'attention du narrataire est que même la liberté faisait peur à Diéry Faye. Il s'explique :

> « D'une certaine manière, en prison, il était aussi condamné à l'innocence. Maintenant, il pouvait être, à tout moment, coupable de quelque chose »[210]

Comme les Bambaata boys qui se sont enfouis de Dunya depuis le meurtre de Kaïré, et pour leur vie durant, Diéry Faye ne posera plus jamais les pieds sur le sol de Dunya. Au fait, malgré son âge et sa physionomie ingrate, Diéry Faye était foncièrement envoûté par les aventures de Baay Gallay racontées par l'étranger.

Sur les traces de Meïssa Lô, alias Bantu, Diéry Faye se trouvera à Simbong, un quartier exemplaire ou sa vie va encore basculer de manière spectaculaire. Simbong est un quartier atroce, a signalé le narrateur. A l'inverse des autres bidonvilles de Dakar, Simbong était une poche de puce fichée au flanc des beaux quartiers du centre ville.

> « La seule fois où les policiers s'étaient risqués à y faire une descente, on leur avait volé, en quelques minutes seulement, les roues et tous les accessoires de leur véhicule »[211]

[209] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 110
[210] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p 110.

D'un commun accord, les habitants de Simbong, solidaires, croyaient que la « morale, c'est pour ceux qui ont les moyens de choisir ». La première personne que Diéry Faye a rencontrée à Simbong lui a annoncé bruyamment,

> « Ici, mon gars, la modestie ne marche pas. Tu dois faire comme les lutteurs dans l'arène : être le plus fort et le montrer à chaque occasion, c'est Xa Simbong »[212]

Même les animaux domestiques y ont un aspect conforme à leurs entourages. « . Près d'un grand tronc d'arbre, ils virent deux chats crevés aux yeux encore luisants et aux ventres ballonnés. »[213]

La Medina, Guédiawaye, Thiaroye comme les autres quartiers pauvres déversent leurs habitants sur le centre ville. En un rien de temps, Dakar donne l'impression d'un grouillement humain parfois effarant. Selon le sujet percepteur, la place de l'indépendance donne l'impression du désordre total, d'une pagaille colossale. Chacun vend n'importe quoi n' importe où. Des jus de fruits douteux, de l'urine dans des flacons pour parfum de luxe, des bouts de craie pour des comprimés etc.
Le narrateur finit par attirer l'attention sur la métamorphose de Diéry Faye dans un tel quartier : « Tous les pick pockets, receleurs et prostituées du secteur acceptaient l'autorité de Diéry Faye d'abord parce qu'il était intronisé par le redoutable Bantu »[214]

C'est à ce stade que le centre d'orientation spatiale s'arrête sur la pourriture de la cité et que l'histoire de Dethié Law éclate sous les yeux. Ce policier allait sur sa quarantième année mais pour s'être évertué à servir le pays avec application, il arrivait à peine à subvenir aux besoins de sa famille. Inutile d'ajouter qu'à plusieurs reprises, Bantu lui a demandé de céder la voiture de la police pour quelques minutes seulement et le plan qu'il mijote depuis des mois sera parfait. La réponse de Dethié Law n'a été à l'affirmative que lorsqu'une nuit il a surpris le regard méprisant de son fils aîné. Ce spectacle a marqué le grand tournant de la vie de l'agent de Police. Il avait

---

[211] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p110.
[212] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit.. p. 120.
[213]Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit. p. 120.
[214] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit. p. 120.

résolu sur le champ de devenir « au besoin, par les moyens les plus malhonnêtes, un homme riche, respecté et honnête »[215]

Dethié Law n'avait qu'à céder au plan de Bantu, faciliter le cambriolage de la résidence de l'Ambassadeur des Etats Unis ; Horace Timberlake. Le lendemain, il a donné son approbation à Bantu et soudain son sort a subi un demi-tour spectaculaire. Face au bruit qui courait dans la cité après le cambriolage réussi avec le camion de la police le narrateur se demandait s'il fallait s'indigner. Au juste, il se demandait si Dieu s'indignerait de ce que des voleurs aient volé l'or du pays qui autrement allait être volé par la jurisprudence.

Son attention revient, cependant sur le gendarme tout en signalant que « le vrai problème du pays d'Abdou Diouf est qu'il est impossible de devenir riche à millions et honnête en respectant strictement les dix commandements »[216] L'opinion publique, loin de s'inquiéter, commençait à manifester son admiration pour la folle audace et l'ingéniosité des bandits. Selon le narrateur « on leur surnomma le gang de l'or américaine »[217]et bien sûr les rumeurs seront hyperboliques :

> « Les gens disaient qu'ils ont raflé beaucoup de dollars, tous les bijoux et objets de valeur mais surtout une grande quantité d'or. De l'or américaine, renchérissaient d'autres avec une pointe d'envie » [218]

Profitant du fait que l'administration de la police voulait coûte que coûte étouffer l'affaire, Dethié Law a démissionné du service, sans que personne ne s'en offusque. Il a déménagé d'Ouagou Ndiaye où le mépris de son propre fils lui a fait tourner la tête, s'était payé une coquette maison au quartier chic de Point E et a monté une petite société de gardiennage. Entre temps, Dethié a diversifié ses activités et a fait fortune dans l'exportation des légumes. Le voila, désormais, devenus riche, influent, respecté et bien sûr honnête.

Le foyer de la narration qui nous donne toute cette information fait observer la réaction des Américains à la prouesse économique de Dethié Law. Il affirme que c'est le comble de l'ironie,

[215] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit. p. 143.
[216] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit. p. 134.
[217] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 133.
[218] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 133.

vu que les Américains eux-mêmes ont un faible pour « Les self-made men »[219] Il a même cité les Timberlake qui tiennent que le principal mérite de Dethié c'était d'avoir su créer de l'argent. Et le narrateur d'ajouter que lorsque le Président Dieng accéda au pouvoir, « même la presse étrangère donna Dethié comme favori au poste du Premier Ministre »[220]Bien entendu, il a décliné l'offre mais a accepté de diriger le Conseil Economique et Social.

La suite du cambriolage de l'Ambassadeur était en quelque sorte déstabilisant aux habitants de Simbong. D'aucuns ont fait cinq ans de prison avant de retrouver leur part du mégot que Bantu leur a réservé en toute sécurité. Bref, le coup est monté et les vies ont changé pour le meilleur mais pas pour Diéry Faye. Sachant qu'un autre séjour en prison fera sa mort à coup sûr, Bantu lui l'a tenu à l'écart et même a défendu à Dethié Law de lui en parler. Par conséquent, Diéry a quitté Simbong et est devenu mendiant. Bien qu'il ait beaucoup appris, l'arène de Simbong était si hostile qu'il a beau essayer de s'y adapter. Telle était la situation de cet espace urbain. La mendicité guette tous ceux qui n'arrivent pas à se dépouiller de l'innocence villageoise.

Mansour Tall, l'un des narrateurs intradiégétiques l'a trouvé dans un état déplorable et a tenu à nous montrer le nouveau Diéry :

> «L'homme avait une plaie profonde à la tempe droite. Une grosse mouche verte, une seule, voletait autour du bout de chaire sanguinolente puis se mettait à le sucer longuement sans paraître le moins du monde incommoder le mendiant. »[221]

Sa façon persistante de mendier faisait penser à Mansour narrateur que l'homme est en train de faire une déclaration silencieuse : « Si tu ne fais pas quelque chose, un homme va mourir de faim sous tes yeux par ta faute. »[222] Le narrateur pouvait presque l'entendre ajouter sans pitié « et tu porteras le reste de tes jours cette mort sur la conscience ! »[223] Quand il s'est décidé, après beaucoup d'hésitations à accepter l'amitié que lui offrait Mansour, il a réagi à la proposition que ce dernier lui a faite de choisir entre le thé et le café de cette manière : « Du thé, dit il, mais

[219] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 134.
[220] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 134.
[221] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit. p. 138.
[222]Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit. p 139.
[223] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit p. 139.

avant, j'aimerais me mettre quelque chose dans le ventre. »[224] Le commentaire du narrateur suivant cette déclaration est très expressif : « Diéry Faye avait faim et me le faisait savoir sans façons. Cela aussi je le trouvais sympathique. »[225]

Enfin, les attentes des indications spatiales sont très manifestes. Chaque espace évoqué dans ces trois œuvres de Diop présente ses propres caractéristiques, et son décor qui choquent parce qu'ils ne cadrent pas avec les attentes. On s'attend à ce que les villages soient pleins d'innocence, resplendis de joies factices, s'appliquant a l'entraide et au rire sauvage d'allégresse et ainsi de suite. Mais qu'est-ce qu'on voit aux villages de ces romans ? Ces espaces ruraux présentés par Boubacar Diop sont remplis de violence que ce soit alimentée par l'influence corruptrice des espaces urbains, que ce soit par l'adhésion insensée aux renommées des ancêtres glorieux, les villages chez Boubacar ont perdu leur innocence. Les maux des espaces urbains débordent sur les villages, comme on les voit à Wissombo. A la place du rire d'allégresse, on entend le cri de douleur ; à la place de l'innocence, on trouve un désœuvrement accru comme le témoigne le village de Dunya.

En dépit de la sérénité du temps qu'il fait à Wissombo, les paysans ne vivent que dans la peur. Tant que des gens comme Jean-Baptiste Niakoly et son frère Jean-Joseph Niakoly resteront en vie, la mort et l'effusion de sang vont les guetter perpétuellement. Et cela, parce que ces paysans ont eu la hardiesse de refuser l'imposition du père des Niakoly sur le peuple par les Blancs. La pourriture citadine est, tout d'abord, amenée au village par les gens du type de Nikoly. Ceux-ci sont formés par les Européens qui leur donnent leur appui sans réserve. Installés dans la capitale, ces renegats font sentir les influences de leurs mauvaises formations aux villageois, leur ôtant ainsi la paix. Tout ce qui se passe à Wissombo est une manifestation du fait que les espaces urbains commencent à décharger leur superflu de lutte politique sur les pauvres villageois. Cette condition se voit également dans *Les Traces de la Meute.*

Dans *Le Temps de Tamango*, cependant, la présence physique des Européens est toujours sentie. C'est une vraie jungle où la loi du plus fort est la règle. Les Européens de la taille de Gilbert

[224] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit. p. 173.
[225] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit. p. 173.

Mazerrand s'amusent à gifler les Ministres dans les couloirs du ministère. Ceux-ci s'en prennent aux fonctionnaires à leur tour. Même à la plage on ne s'attend pas à une sérénité quelconque. Le bras d'un griot est brutalement arraché par un personnage qui a été poussé à la démence par les Blancs. La conséquence est une reprise de la débandade générale qui avait caractérisé la manifestation des grévistes. La suite portera, un peu en profondeur, sur l'utilité de ces indications spatiales.

KNUST

3.2.0 RAPPORTS ET FONCTIONS DES DEPLACEMENTS DES SUJETS PERCEPTEURS

Cloisonné, Dunya présente un décor que l'on peut décrire comme étouffant. L'étouffement est encore intensifié par le penchant des gens pour la gloire d'un passé irréel. Chacun des gens de Dunya puise sa fierté et sa dignité de la défaite de l'ancêtre Saa Ndéné sur le malfaiteur Dum Thiébi et est toujours prêt à tout pour garder la renommée du village. Cette vision idyllique constamment ramée dans la mémoire des jeunes de Dunya, accouplée par le mysticisme du maître du pays, le mysticisme du pays obscur et bien sûr le mysticisme du troisième œil prêtent à cet espace un aspect délabré, lugubre, voire inquiétant.

De là, le foyer de la narration nous déplace vers la cité où la nature et le temps semblent tous s'associer au drame humain. On voit souvent dans les *Traces de la Meute*, une distorsion, un contraste saisissant entre l'espace et les êtres. Ainsi, les déplacements des narrateurs intradiégétiques et leur organisation de l'espace narratif nous permettent d'abord de percevoir le réalisme dans la création littéraire. L'auteur réel ne prétend pas au titre de créateur, il est vrai. Les personnages et les espaces qu'il présente ne sont nullement créés si la création consiste à faire apparaître ce qui n'existait pas auparavant. La plupart des évocations sont calquées sur le Dakar qui est connu de tout le monde. Les marchés et les avenues évoqués sont tous existants et comme on dit, vérifiables. Les personnages ne sont pas des anthropomorphes. Ce sont des êtres comme nous tous affligés des problèmes que nous avons tous et qui cherchent à résoudre leurs problèmes comme nous le faisons nous aussi,

Aussi, l'étude des données spatiales nous a facilité la tâche de scruter les différents visages de la société romanesque. L'orientation spatiale du lecteur lui permet de faire une étude des mœurs sociales, politiques, et religieuses du monde narré. Chaque fois que nous nous sommes posés la question ; qu'est-ce qu'on y fait ?, nous rassemblons les données que certains auteurs appellent les matériaux ontologiques. On vient de se rendre compte grâce à cette étude des indications spatiales, de la mise en relation de différents topies qui nous révèlent les lentes mutations sociales dans les sociétés évoquées.

KNUST

Yatma Ndoye, dans *Les Traces de la Meute*, se plaint toujours que la jeunesse de Dunya prenne la fuite pour rejoindre la capitale. Naturellement un espace si étouffant ne peut que donner lieu à la fuite. Ce serait difficile de caractériser ce qui se passe à Dunya comme simple exode rural. Soubeyrou Mbodj, malgré son renommée, n'est jamais retourné au bercail. Ses parents non plus, ne se sont jamais présentés à aucune de ses remises de diplômes. De même, Diéry Faye n'a plus jamais posé le pied sur le sol de Dunya, bien qu'il lui manque parfois la sérénité religieuse dont il jouissait là-bas. L'arène forestière de Simbong n'est décidément pas l'endroit pour lui, et pourtant il a tourné le dos sur Dunya. Moctar et Ndiogou, devenus avocats, vont également tourner le dos sur Dunya. Est-ce pour respirer l'air sain de la capitale ? Est-ce pour se venger sur un espace qui leur a été hostile ?

Or à considérer ce qui se passe dans l'espace urbain aussi, on apprend que tout ce qui brille n'est pas forcément de l'or. Ces jeunes, au lieu de fuir, auraient mieux fait de lutter de toutes leurs forces pour améliorer la vie chez eux. Voilà précisément ce que cherchait à faire Doumbouya et ses semblables à Wissombo. Pour ceux-ci, la structure sociale qui a déraillé doit être remise sur les rails. Une fois que cela est fait, ils retrouveront leur dignité d'êtres humains. Cette lutte est également livrée sans relâche par les syndicalistes comme Kaba Diané, Ndongo, et Mamba dans *Le Temps de Tamango*. Cette lutte leur a coûté la vie, mais il se pourrait qu'ils lèguent à la postérité un meilleur pays.

Les indications spatiales ont aussi dévoilé le penchant optimiste du projet narratif de Boubacar Diop. Certes, tant que les gens du type de Doumbouya vont soutenir la lutte contre la corruption, la possibilité d'assainir la politique du pays sera une attente réaliste. Mais on a encore à parcourir

les procédés de descriptions adoptés dans ces œuvres. Qu'elles soient complètes, qu'elles soient fragmentées, ces descriptions ont leurs rôles à jouer dans le dévoilement des mœurs de la société. Tel sera le objet de l'analyse dans les pages suivantes.

3.3.0 LE FOYER DE LA NARRATION ET LES PROCEDES DESCRIPTIFS.

Dans son œuvre théorique *Qu'est-ce qu'une description* [226] Philippe Hamon définit la description ainsi : « C'est une expansion du récit…un énoncé continu ou discontinu unifié du point de vue des prédicats et des thèmes dont la clôture n'ouvre aucune imprévisibilité pour la suite du récit… »[227] Il considère la description comme une expansion du récit dans la mesure où elle est perçue comme une incise, une tranche insérée dans la course des événements portant sur un lieu, un personnage ou une action.

Au fur et à mesure qu'ils dévoilent les événements, les narrateurs jugent prudent de s'attarder un peu longuement sur un aspect de l'espace ou les traits saillants d'un personnage qu'ils croient indispensables pour la compréhension de la suite de l'histoire. Puisque cet acte descriptif interrompt la narration, il est perçu comme du matériel extra-actantiel qui fait ralentir la vitesse de la narration et gonfler l'espace textuel du récit. Ensuite Hamon, parlant d'un énoncé continu ou discontinu dans sa définition, pense à la façon dont les narrateurs s'arrêtent parfois pour donner tous les renseignements sur un lieu ou un personnage. Du même coup, il signale que cette description est faite de manière progressive dans d'autres récits.

Non seulement allons-nous relever et étudier les procédés descriptifs dans les trois romans de Boubacar Diop, nous allons aussi essayer de porter l'attention sur les problèmes suivants : Comment les descriptions s'insèrent-t-elles dans l'ensemble de la narration ? Y a-t-il des signes démarcatifs, introducteurs et conclusifs de la description ? Ensuite, comment la description, en tant qu'unité détachable, fonctionne-t-elle intérieurement et assure-t-elle sa cohésion sémantique ? Et enfin, quel est le rôle général de ces éléments descriptifs dans le fonctionnement global de la narration ? Les réponses que nous allons fournir à ces questions faciliteront l'accès aux conditions qui caractérisent et alimentent les conflits dans ces romans.

[226] Hamon Philippe, *Qu'est-ce qu'une description in Poétique* no. 12 cité par Yves Reuter, *introduction a l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 108.
[227] Hamon Philippe, *Qu'est-ce qu'une* op. cit. p. 108.

3.3.1 LES PROCEDES DESCRIPTIFS DANS *LE TEMPS DE TAMANGO*

Par endroits, on trouve des séquences narratives organisées autour d'un référent non chronologique dans *Le Temps de Tamango* à la différence de la narration des événements. Les exemples que nous allons bientôt étudier montreront que ces séquences produisent l'état d'un objet (le défouloir, le vase, la stèle) ; d'un lieu (le port, le marché, l'avenue) ou d'un personnage (un portrait de Kaba Diané). Cela signifie que les descriptions que les narrateurs insèrent dans leurs récits sont globalement des énoncés portant sur un état même si parfois, ils emploient des énoncés qui portent sur des actions. La description de la manifestation servira bientôt d'un exemple d'une descriptopm des actions. Il va sans dire que nous allons considérer des passages d'une certaine étendue aussi bien que des simples notations descriptives.

Surtout, *Le Temps de Tamango* est marqué par des segments descriptifs qui précisent les lieux où se déroulent les événements les plus spectaculaires. L'apparition du groupe MARS, la manifestation des grévistes, l'arrestation des dirigeants syndicalistes, la mort de Kaba Diané, le dirigeant du MARS, sont tous marqués par des sequences descriptives. Voyons quelques unes et leur importance dans le projet narratif des sujets percepteurs.

L'arrivée de François Navarro en Afrique est un événement que le narrateur juge d'une importance si capitale qu'il ne pourrait pas le passer sous silence. Par conséquent, il s'arrête un peu longuement là-dessus, pour en faire une description qui souligne son importance. Il dit :

> « Le bateau finit malgré tout par arriver dans le port de Dakar. Le temps était froid et brumeux…Navarro signait machinalement en regardant le port. Sur l'eau noire et lourde toutes les flottes du monde. La fumée des paquebots mêlée au brouillard, des marins grecs, russes, hollandais. La rumeur étourdissante des sirènes. Dockers au torse nu, couverts de poussière, ployant sous des sacs de riz. Dakar, l'Afrique. C'est donc l'Afrique… »[228]

Ayant évoqué brièvement le malaise de Navarro pendant le trajet, l'arrivée à Dakar ne peut que marquer son soulagement qui se manifeste à la fin de cette citation. Notons cependant que le narrateur a choisi plutôt de s'appesantir sur le regard panoramique que celui-là a jeté sur le port. Le port de Marseille où le Sergent avait embarqué n'a pas capté l'attention de Navarro de cette

[228] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 25-26.

manière. Avec cette séquence descriptive, le narrateur tente de mettre l'Afrique en garde. C'est comme qui dirait : Garde à vous, Un Sergent embarque en direction de votre pays. Au moment de débarquer chez vous, il sera Général. Garde à vous ! En fait, le narrateur extradiégétique qui détient la parole ici, parvient à dévoiler la pensée de Navarro au moment où il signait les documents : « Il voulut refuser et bondir hors du bateau en hurlant 'Garde à vous. Ici, le Général François Navarro, trente huit ans, trente six étoiles, bon pied, bon œil !'»[229]

Tous les signes concourent à montrer qu'il s'agit, ici, d'un débarquement pas comme les autres. La suite des événements sert d'une confirmation de l'importance de cette tranche descriptive. Navarro, désormais Général, finit par se faire nommer le bourreau du pays après quelques années de séjour en Afrique.

Une autre insertion descriptive qui ne peut guère passer inaperçue porte sur le feu de brousse mystérieux qui a pratiquement englobé l'Afrique pour frayer le chemin au MARS et marquer son entrée sur scène :

> « Pendant plusieurs jours »[230] a dit le narrateur. « Pendant plusieurs nuits le parc de Niokolo Koba fut la proie de flammes. Les singes de la montagne de fer et des biches apeurés et les oiseaux multicolores refluèrent plus au sud chassés de leur territoire par l'incendie. Le lion rouge lui-même, après une longue insistance fut obligé d'aller chercher asile chez l'ennemi héréditaire de la patrie. Qui était donc à l'origine de cet insolent, gigantesque et mystérieux feu de brousse ? »[231]

Toute cette description que l'on peut facilement détacher sans vraiment perturber la course de l'histoire sert uniquement à marquer le caractère incendiaire du groupe nommé MARS et son irruption inattendue sur la scène politique du pays. Symboliquement, le feu ne fait pas que détruire la nature. Le feu sert aussi à raffiner les pierres précieuses. Le feu du MARS mènera-t-il à la renaissance ou est-ce un simple feu destructeur qu'il faudra éteindre d'un seul coup de souffle résolu ? Avec des gens comme Navarro, Mazerrand et leurs semblables à l'appui est-ce que l'appareil gouvernemental serait capable d'étouffer la chaleur destructive du MARS ? Telles sont les prémonitions suscitées par l'insertion de cette séquence descriptive? Elle sert aussi à

[229] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 25.
[230] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, op. cit. p. 34.
[231] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, op. cit. p 34.

accroître l'anxiété du narrataire et lui donner envie de lire un peu plus en avant pour voir la conséquence de cette confrontation.

Si l'apparition de l'organisation anti gouvernementale est décrite de manière spectaculaire, l'arrestation des dirigeants syndicalistes n'était pas moins spectaculaire. Et comme l'autre, cette description sert d'introduction au chapitre huit de la deuxième partie :

> « On était au milieu du mois de juin. Il faisait chaud. Le soleil semblait se promener par terre. C'était comme s'il fallait prendre garde à ne pas poser les pieds dessus. Les feuilles des arbres recroquevillées sur elles-mêmes, s'étaient assoupies. Tout avait cessé de vivre. On avait du mal à respirer. Choses et êtres affligés d'un triste manteau de cendres, ressemblaient à des ruines calcinées et immobiles. »[232]

Cette description suit un procédé différent de celui adopté dans le passage précédent où le thème-titre, le parc de Niokolos Koba, est désigné au début. Ce procédé de désignation que Yves Reuter appelle « L'ancrage » facilite la compréhension immédiate, vu que toute la description qui suit constitue évidemment une expansion du sujet déjà désigné. Dans ce passage, par contre, le narrateur a décidé de retarder le moment de la désignation. Selon Reuter, ce procédé, appelé l'affectation, a le mérite de produire un effet d'attente. Provisoirement, le lecteur est tenu en suspens. Sa quête du thème titre le mène à la fin de la séquence descriptive qui se trouve au milieu du paragraphe suivant :

> « Le grand car de la police s'arrête à une cinquantaine de mètres du domicile de Thierno Diagne. Les policiers en tenue de combat, l'arme au poing en descendent et entreprennent de boucher le secteur. L'inspecteur Diallo part en reconnaissance. Il fait la tour de la maison puis revient discuter avec ses hommes. A présent il se dirige vers l'entrée principale de la maison de Thierno Diagne.»[233]

Cette description, qui a le caractère d'un reportage sur le qui vive, marque la désignation du sujet ; le domicile de Thierno Diagne. Cette désignation donne l'impression d'une énigme qui vient d'être percée mais du même coup, un autre commence à se dresser qui va inciter le narrataire à le suivre encore plus. Les gendarmes armés jusqu'aux dents qui s'apprêtent à fondre

[232] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, op. cit. p. 89.
[233] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, op. cit. p. 88.

sur ces syndicalistes sans autres arme que les slogans révolutionnaires, vont-ils réussir dans leurs dessins maléfiques. Pour encore intensifier le suspens, le narrateur glisse dans ses propos, des indices comme celui-ci :

> « L'inspecteur Diallo ne se presse pas. Il avance à pas compté. Il est sûr que son opération va réussir. Thierno et les jeunes anarchistes vont tomber dans le filet. Avec un peu de chance, la police mettra la main sur un membre du MARS. Navarro avait toujours de très bons renseignements. »[234]

KNUST

Non seulement le narrateur alterne les procédés d'ancrage et d'affectation pour renouveler l'intérêt du narrataire, il alterne aussi les types d'objets décrits. Sa description ne se limite pas aux objets et aux topies. Elle porte aussi sur les êtres, surtout les personnages dont les traits physiques et les comportements font partie du décor. Parfois même, la description comporte aussi leurs énoncés d'état et de faire qui finissent par enrichir davantage l'acte descriptif. A considérer les actions des policiers, les pas furtifs de leur chef, ses calculs mentaux et surtout sa dépendance des tuyaux de Navarro, on s'avise que ces actions décrites font accroître l'attente du lecteur.

A côté de l'alternance ancrage/affectation, on voit aussi un mélange de descriptions d'états avec des descriptions d'actions. Ce melange ajoute aussi à l'impression de la complexité qui est caracteristique de l'énonciation narrative dans ce roman. Cela ne s'arrête pas là. A regarder la description qui est faite de la manifestation, on constate l'emploie d'un autre procédé de description. La manifestation a subi une description progressive. Au début du quatrième chapitre, la description porte sur le vieil homme qui marche à la tête des manifestants :

> « Son corps ploie sous la lourde pancarte vierge qu'il brandit. Le vieil homme ne crie pas, il se contente de regarder droit devant lui, silencieux, farouche. Il marche comme un palmipède ; un pas puis un autre, péniblement, chaque jambe supportant le poids de son frêle corps on dirait que Mamba sautille. »[235]

Par la suite, le narrateur va glisser dans le passé, retracer la conjoncture de circonstances qui avaient abouti, ce jour-là, dans la manifestation. Il ne reviendra sur la description des actes des

[234]Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango,* op. cit. p. 88.
[235] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, op. cit. p. 29.

manifestants qu'au bout de trois pages où il dit : « Ndongo lit les pancartes : 'A bas les profiteurs' 'le peuple restera toujours uni !''Les travailleurs réclament le droit à la vie' 'Respectez les franchises universitaires' 'Augmentez immédiatement les salaires de 40 pourcent' »[236] Pareillement, la pensée de Ndongo, le sujet percepteur à cette occasion, va glisser sur un événement marquant de sa jeunesse dont il se rappelle grâce à l'action qu'il vient de percevoir. Au bout de cette tranche réflexive, la narration rejoint les manifestants à l'avenue Faidherbe :

> « La foule ne sait pas où elle va. Pourtant elle se détend, prend de plus en plus confiance. Jusqu'au bout de l'avenue Faidherbe, aucun policier. Les slogans deviennent de plus en plus injurieux. Quelques étudiants exhibent un mannequin peint aux couleurs nationales et représentant un des dignitaires. Au carrefour du marché Sandaga, les discussions sont vives. Les uns veulent se rendre au palais pour présenter leurs très humbles doléances… »[237]

Après cette description, l'attention du percepteur est encore attirée par des journalistes étrangers et le fait qu'à quelques exceptions près, les responsables syndicaux soient manifestement absents de la foule. Il ne reviendra sur la description, une fois de plus, que pour marquer comment le vieux leader sera abattu par le Brigadier Gaye, puis le sifflement des balles suivantes qui se mêleront aux cris de terreur des manifestants.

C'est à ce stade que la description assume un aspect intéressant. Plusieurs actions se déroulent simultanément sous le regard du percepteur. Etant obligé de décrire successivement ce qui est perçu dans la simultanéité, le narrateur se met à donner l'illusion de mobilité dans son acte narratif. Pour réaliser cela, il recourt à une disposition par phases. Suivant le plan spatial, où il multiplie les indications spatiales, le narrateur décrit ce que font les manifestants qui sont tout près du percepteur et puis il décrit les actions de ceux qui sont au milieu et comment ils se débattent pour fuir l'assaut des gendarmes. Enfin, l'appareil descriptif est braqué sur le bruit indistinct des syndicalistes qui sont au fond. Quand la débandade s'est calmée un peu autour du sujet percepteur, il retrace ses pas pour voir ce qui est advenu au vieux Mamba qui avait reçu la première balle en s'imaginant qu'il serait affreusement mutilé.

[236]Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango,* op. cit. p. 31.
[237] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango,* op. cit. p 32.

Pendant la confusion, le sujet percepteur lui-même se surprend en train de participer à l'action. Il saute sur un camion pour tirer sur les policiers qui s'affaissent sur un manifestant. « Il en abat quatre et les autres vont s'abriter derrière un kiosque à pains pour localiser le tireur…son geste n'a cependant eu pour conséquence que d'intensifier la débandade. Panique totale. Confusion indescriptible… »[238]

Tout cela nous donne l'impression du mouvement du regard, d'abord sur les policiers qui poursuivent les manifestants jusque dans les rues les plus petites, puis, sur quelques émeutiers qui ont choisi d'attendre la mort assis sur le pavé, la tête entre les mains, hurlant de manière saccadée. Et enfin sur d'autres qui n'ayant pu supporter le choc ont retrouvé la paix dans la démence. Il faut observer que cette façon particulière d'organiser la description, très fréquemment utilisée dans les œuvres de Boubacar donne à la description une fonction narrative. On en parlera après l'étude des procédés descriptifs dans les deux autres romans.

3.3.2 L'ORGANISATION DES TOPIES DANS *LES TAMBOURS DE LA MEMOIRE*.

La thématisation dans *Les Tambours de la Mémoire*, suit le même procédé que *Le Temps de Tamango*. La plupart des portraits et topies sont faits d'un seul trait limitant les descriptions progressives à quelques portraits comme celui de Johanna Simentho dont nous nous préoccuperons plus loin. Ce qui attire l'attention surtout dans ce roman est la technique unique adoptée pour assurer que la description glisse naturellement dans la course des événements si bien qu'on arrive rarement à la percevoir comme une interruption dans l'action. Pour être nombreuses, ces descriptions ne font pas ralentir la vitesse de la narration.

C'est que généralement les narrateurs s'arrêtent pour marteler des aspects du lieu ou du personnage qu'ils jugent utiles pour la suite de l'intrigue ou le thème général. Mais s'appesantir ainsi sur ces aspects dans des segments descriptifs donne parfois l'impression d'un ralentissement de la course d'événements, voire une rupture nette qui risque de faire perdre le fil de la narration. Des fois, on a de la peine à reprendre les événements où on les avait laissés. Un cas pertinent se manifeste dans *Le Pauvre Christ de Bomba* de Mongo Béti, où la narration est

[238] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, op cit. p. 33.

interrompue de la page 197 à 205, soit huit pages pour céder la place à ce que Thomas Mélonne appelle une insertion thématique. La monotonie qui en est la conséquence risque de faire oublier la trame narrative.

Dans *Les Tambours de la Mémoire*, cependant, les narrateurs se servent des trouvailles techniques pour parer à cet inconvénient. D'abord, ils déplacent la prise en charge de la description aux personnages. Ainsi, la description tend à être prise dans un processus d'action du personnage qui voit et qui parle. Le cas de Fadel servira d'exemple instructif :

> « Si à l'école, un garçon d'une autre classe avait fait irruption dans la nôtre pour nous donner des ordres, mon Dieu ! Comme nous l'aurions malmené ? Pourquoi mon père et ses collègues laissaient-ils ce Blanc leur dicter sa loi alors qu'un seul d'entre eux pouvait lui régler son compte. »[239]

L'attitude honteuse affichée par Madické Sarr face à la mine autoritaire de Jaques de Beauregard vient de susciter en son fils un mépris sans bornes. Ce personnage narrateur souligne la lâcheté qui est au cœur du problème central du roman. Sa honte et son écœurement éveillés par cette lâcheté que son père vient d'afficher au bureau sont radicalement contrastés par son allusion tirée de sa classe.

Or Madické Sarr, malgré sa lâcheté devant son Patron, manifeste une tyrannie sans pareille sur les siens qui attire davantage la haine et le mépris de son fils qui nous le présente ainsi :

> « Et Madické Sarr, pourtant, comme il nous terrorisait à la maison ! J'ai toujours connu à mon père le même air soucieux et renfrogné. Dès que nous entendons le vieux car poussif de la Somancoa qui le ramène du travail, nous nous précipitons sur nos cahiers et livres. Le vieux ne badine pas avec les études… » [240]

Notons que la visée de la narration de tous ces événements est la révélation successive des traits moraux de Madické Sarr. Cependant, le narrateur se contente de la narration du train train journalier par le biais de son fils. Ce faisant, la narration des événements finit par jouer une fonction descriptive, car le portrait du personnage se dessine au fur et à mesure qu'on le suit dans l'action. Autrement dit, la révélation des traits moraux apparaît successivement dans les actions

[239] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 93.
[240] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 93.

que fait le personnage. Le lecteur finit par connaître l'homme sans que le narrateur interrompe le fil de l'action.

Comme tous ceux qui tiennent à réussir dans cet univers romanesque du Major Adelezzo, Madické Sarr est décrit comme un caméléon. Il change de couleur selon le milieu. C'est un lâche devant le Blanc, un tyran face à sa famille, un rusé dans le domaine politique et un homme pudique devant Thiémoko le féticheur.

KNUST

Ensuite, les narrateurs créent des situations où ils font dialoguer des spécialistes ou autochtones de la taille de Doumbouya, Sinkelo, Boureïma, et Niakoly avec un néophyte ou un étranger comme Fadel. Tour à tour, ces autochtones qui connaissent bien les mœurs et l'histoire mouvementée de Wissombo vont les exposer dans leurs conversations avec Fadel. Lorsque Sinkelo dit à Fadel en confidence qu'elle a surpris Doumbouya et Boureïma en train de lire ses écrits, elle souligne le danger que courait Fadel à son insu. Elle affirme que ni Doubouya, ni même l'aveugle n'hésiteront à l'étrangler dès qu'ils se rendront compte de quelque chose de louche dans les écrits de Fadel. De tels traits insérés dans la narration finissent par délester la narration des ruptures descriptives.

Mais ce qui revient très fréquemment dans ce roman est la tranche descriptive qui suit des événements spectaculaires. La scène où Johanna Simentho est arrêtée par le Colonel Vézélis est évoquée de façon à mettre en relief la confrontation des deux espaces. Elle montre aussi la facon dont la nature participe au drame humain :

> « Vézélis que j'avais connu si gentil, si affable, si sûr de lui… Vézélis …Johanna. L'homme blanc…la femme noire. Vézélis avait levé la main sur Johanna : signe de faiblesse. Deux mondes. Si Johanna l'avait voulu, elle aurait aisément ridiculisé Vézélis. Elle n'en a rien fait. Au contraire, vers le soir elle est venue se rendre. Ne me demande pas pourquoi, je n'ai jamais pu le savoir. Le colonel Vézélis non plus d'ailleurs. Nous l'avons enchaînée et emmenée. C'est tout. Il fallait le faire, nous l'avons fait. Dès que nous nous sommes mis en route, il a commencé à pleuvoir. Une forte pluie comme je les aimais. »[241]

[241] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 165.

On ne peut guère confondre qui est l'oppresseur et qui la victime ici, pour reprendre les mots de Kaba Diané dans *Le Temps de Tamango*. Puis la pluie torrentielle marque la transition dans une période de sécheresse. On dirait que Johanna l'arrestation de Johanna Simentho avait coïncidé avec, ou mieux encore, déclenché les intempéries.

Au moment où Fadel est arrivé à Dinkera, la chaleur battait son plein. Cette fois-ci, la narration s'est effectivement interrompue pour céder la place à une page entière de description. Pour donner l'illusion d'un mouvement dans ce dévoilement de la structure externe de Dinkera, le narrateur recourt à une disposition par plans. D'abord, la vue est braquée sur l'avenue principale de Dinkera qui coupait la ville en deux et puis sur les ruelles en latérite qui l'ont flanquée de tous les côtés. Ensuite la vue s'est déplacée sur les visages des passants, sur les cochers qui passent en faisant siffler leurs fouets, et puis, sur le soleil. Il s'appesantit un sur la description du soleil pour marquer l'entrée de la nature dans le jeu :

> « Un soleil tout blanc, inhumain, trouant de son violent éclat le voile de poussière rouge qui flottait au dessus de la ville. Jamais auparavant Fadel n'avait éprouvé une telle sensation d'étouffement. Quel Dieu cruel et pour punir quels crimes avait donc fait tomber les foudres de sa colère sur cette paisible petite ville de Dinkera ?[242] »

Le temps qu'il fait, décrit ainsi en profondeur, sert à résumer de manière spectaculaire, la situation actuelle à Dinkera, ville qui d'ailleurs est paisible et sereine au dire du même narrateur.

Or, située de centaines de kilomètres de Dakar, Dinkera qui n'a pas de taxis et où la journée n'est pas caractérisée ni de klaxons ni de bruits de moteurs, n'est pas si pure. Fadel éprouve un étouffement qui lui fait regretter amèrement le confort de Keur Dégrène. Pire encore, il va se déplacer quarante kilomètres encore vers Wissombo. On s'imagine déjà l'étouffement de Fadel surtout lorsqu'on apprend que même la moto qui les emmène ne peut plus aller à partir d'un certain village. Ils sont obligés de faire une dizaine de kilomètres à pied pour y arriver tout couvert de poussière. Que Wissombo soit plus étouffant que Dinkera est marqué par les différences énormes que le narrateur prend soin de souligner :

[242] Op cit p. 145-146.

> « C'est qu'en ce temps là, les quarante kilomètres séparant Wissombo et Dinkera, c'était une affaire ! Nous autres paysans, nous ne pouvions les parcourir qu'à pied et au prix de mille dangers. Et c'était pour débarquer deux ou trois jours plus tard dans un autre monde. Celui des Blancs. Maisons en dur, magasins avec toutes ces marchandises jamais vues auparavant, le monde de l'argent. Les hommes blancs n'étaient pas nombreux mais on les voyait partout. »[243]

Etant donné que la présence des Blancs constitue un envahissement de l'espace et la cause des problèmes sociaux, on pourrait conclure que Dinkera est plus atteint par le fleau des Blancs que Wissombo. Avec leurs bulldozers, ces Blancs qui font partie du décor, vont décimer la forêt qui autrefois était la source des pluies. C'est précisément la politique introduite par ces Blancs qui a poussé les paysans à s'entretuer. C'est toujours ce monde de l'argent, introduit par les Blancs, qui a entraîné tous les maux sociaux dans les espaces qui autrement étaient sauvages mais paisibles. Le rôle joué par ces séquences descriptives est qu'elles fixent de manière indélébile, les attributs et les mœurs qui caractérisent ces espaces.

Les techniques descriptives employées dans ce roman diffèrent selon les exigences narratives. Quelques-uns sont complètes, d'autres sont fragmentaires mais surtout celles qui intéressent le plus sont les descriptions progressives. L'espace irréel évoqué par Boureïma pour marquer le début de sa cécité en est un exemple. On dirait que c'est un espace du rêve évoqué à travers l'inconscient du personnage. La frontière entre le monde romanesque et le monde du rêve est bien marquée dans la progression de la description. Boureïma commence par des désignations spatio-temporelles :

> « Le jour où, par la volonté de Baliba, mes yeux se sont fermés pour toujours, il y a eu, je m'en souviens, une forte pluie. C'était au temps de la splendeur de la reine Johanna. »[244]

Ces indications sont nécessaires pour donner à Fadel le narrataire intradiégétique, une idée de la durée de la cécité du narrateur. Mais cela présuppose aussi que pendant sa jeunesse, Bourïema avait l'usage de ses yeux et que sa cécité datait d'une quarantaine d'années seulement. Le portrait qu'il fait sur Johanna pourrait donc être fiable. Par la suite, Boureïma tourne l'attention sur le temps qu'il faisait :

[243] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p.137-138.
[244] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 181.

> « Il a plu toute la nuit. Et le lendemain et le surlendemain. Des jours et des jours. Nous disons quand il pleut ainsi que les gouttes d'eau dressent exprès une immense paroi liquide reliant le ciel et la terre pour permettre aux esprits des morts de s'élever vers le village que nul ne peut voir d'ici. Nous ne savions pas que cette fois-ci, la pluie faisait en réalité ses adieux à Wissombo. »[245]

Ces précisions, comme bien d'autres, qu'on vient de voir dans *Le Temps de Tamango* fonctionnent comme des marqueurs de transition d'une période à une autre. On y voit aussi l'une des croyances du peuple, la manière dont ils se servent du monde physique pour exprimer des réalités abstraites. Les pluies torrentielles donnent accès aux cieux. Mais toujours est-il que cette évocation n'est qu'un transfert d'épithète car on voit facilement que ce sont les émotions du personnage qui jaillissent sur la nature. C'est que le personnage narrateur va bientôt subir une perturbation affreuse dans la vie et cela est précédé d'une perturbation dans la nature qui donne l'impression d'une souffrance intense. Rien d'étonnant à ce que la cécité du sujet narrateur ait coïncidé avec l'arrestation de Johanna ainsi qu'avec la fin des pluies, d'où la dégradation des forêts de Wissombo.

C'est à ce stade que la description se bascule dans un espace irréel du rêve :

> «Tout a commencé au cours d'une de ces nuits pluvieuses, je ne sais plus laquelle exactement. Dans mon rêve, (mais en était-ce un ?), il fait jour à Wissombo. Une journée ordinaire. En creusant un trou dans mon champ je me suis assez sérieusement blessé à la main gauche. J'arrête donc de travailler et m'entoure la blessure d'un léger pansement. Mais comme j'ai perdu beaucoup de sang je me suis vidé de mes forces. J'ai décidé alors d'attendre à l'ombre du fromager, que Sandia apporte mon déjeuner. Mais le repas tarde à venir. Trois autres heures passent et toujours rien. Le soleil reste visé au dessus de ma tête, alors que normalement (je ne peux plus douter) il devait être parti se baigner dans le Kwazékélé. »[246]

Progressivement, le narrateur porte l'attention sur une série d'actions impossibles qui suivent la fixité du temps. Il jette un coup d'œil en direction de Tendi dans son champ voisin et constate à sa grande stupeur que celui-ci est figé, le coupe-coupe en l'air sur le palmier qu'il vient de

[245] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 181.
[246] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 182.

grimper. Malgré son engourdissement, il décide de rentrer. Mais chose bizarre ! Plus il marche vers les toits du village qui sont à perte de vue, plus ces toits reculent. Il observe que :

> « Je continue à marcher néanmoins. Wissombo aussi. L'ululement sinistre d'une chouette, pressage de malheur. Furieux je lui lance un caillou qui, en retombant par terre, fait un fracas si formidable que je me réveille aussitôt. »[247]

C'est ici que l'évocation spatiale rejoint le monde romanesque. Il s'aperçoit soudain qu'il est dans sa chambre et qu'on hurle autour de lui. Les gens de Wissombo, déjà rassemblés dans sa cour, parlaient de lui comme si Boureïma était un autre : « Boureïma a dormi longtemps. – Nous nous apprêtons à l'enterrer et il a brusquement bondi en criant : 'Je dis…vous n'êtes pas là. C'est la nuit et je rêve. »[248]

A la fin de cette évocation progressive, le village entier se rend compte que desormais, les yeux de Boureïma ne verront plus rien. Johanna Simentho, quant à elle, conclut qu'il va se produire un événement catastrophique que les yeux de Boureïma refusent de voir. Cette anticipation était plus ou moins certaine, vu que peu après ce rêve, le Blanc Léonidas Vézélis, flanqué par le commissaire Niakoly, avait emporté la reine à Dinkera et dès lors, on n'a plus entendu parler d'elle.

Du début jusqu'à la fin, on a l'impression du mouvement du regard de Boureïma perçu comme l'observateur dans ce cas. Progressivement, son regard va du monde romanesque au monde irréel du rêve. Il fait des parcours des événements ainsi que des lieux. A sa sortie du monde irréel, il sombre dans une obscurité qui le marque jusqu'au moment de la narration.

Ailleurs, un cas de description fragmentée se fait dans *Les Tambours de la Mémoire*. Cette description porte sur le portrait de la Reine Johanna. Cette description est si fragmentée qu'il faudrait une lecture complète du roman pour en saisir les grands traits. Ce portrait est fait, par reconstitution dans les arguments des personnages. Ismaila observe après avoir assisté à l'un des

[247] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 182.
[248] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. ci., p. 182.

arguments entre Fadel et Ndella, que pour lui, le monde se répartit désormais en deux : ceux qui croient à l'existence de la Reine Johanna Simentho et ceux qui n'y croient pas.

Fadel la décrit comme une femme de ménage de son père dont il est tombé amoureux quand il était petit. Badou la présente comme une révolutionnaire dont les compositions de chants patriotiques l'inspirent et l'incitent à l'action. Khoulé la décrit comme une invention par les révolutionnaires pour emmerder le Major Adelezzo, tandis que Ndella la perçoit comme une rivale qui a envoûté son fiancé. Or, du côté des paysans de Wissombo, le portrait de Johanna subit une description fragmentaire parue dans les témoignages des divers protagonistes. Sa beauté, sa conscience politique légendaire et son bon sens seront le sujet de leurs témoignages. Ainsi on arrive à apprécier le portrait de cette reine sans que le narrateur s'y arrête pour nous le dessiner.

En fait, ces procédés descriptifs font partie d'une gamme constamment renouvelée dans *Les Tambours de la Mémoire*. Prenons, à titre d'illustration, la description de Ndella. Le narrataire fait une combinaison de la description détaillée et fragmentaire. Pour commencer, Ismaila nous présente sa femme comme une personne dont l'excentricité est légendaire. En tant qu'étudiante, Ndella s'habille toujours en jeans délavés, fume comme un sapeur et se présente généralement comme un garçon têtu. Madické Sarr ajoute à ce portrait plus tard dans ses réflexions captées dans un discours indirect libre par le narrateur extradiégétique. Ayant affirmé les observations d'Ismaila, Madické trouve une raison pour refuser sa main à son fils. Au bout de ces descriptions, l'un des narrateurs intradiégétiques observe des changements dans le comportement de Ndella en tant que femme mariée et travailleuse dans une description plus ou moins détaillée :

> « Ndella, après avoir décroché sa licence, avait obtenu un poste de professeur de mathématiques au lycée Lamine Guèye…Du fait de sa petite taille, on la prenait souvent au début pour une élève en terminale. Le proviseur, qui l'aimait bien, avait réussi à lui faire renoncer à ses jeans délavés et Ndella s'habillait maintenant à l'Africaine, avec une coquetterie dont je ne l'avais jamais supposé capable : boubous ample, mouchoir de tête savamment posé sur la tète. Elle avait l'air d'une grande dame… »[249]

[249]Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 43-44.

Cette description détaillée se termine sur la lutte héroïque menée par Ndella contre sa stérilité. Le narrateur signale qu'à force de consultations gynécologiques elle avait fini par connaître tous les grands spécialistes de Dakar.

Enfin, l'alternance et l'enchaînement des différentes techniques de description à l'intérieur des discours des narrateurs qui, eux-mêmes, sont nombreux, crée un réseau narratif capable de chatouiller et renouveler à titre perpétuel, l'intérêt du narrataire. Les descriptions complètes donnent l'impression d'exhaustivité. Celles qui sont progressives invitent le narrataire à les suivre dans la découverte créant ainsi un effet de suspens. Les descriptions fragmentaires donnent la satisfaction d'avoir accédé à la vérité après considération de tous les témoignages des narrateurs intradiégétiques. Avant d'entamer la fonction des descriptions dans ces romans, voyons si ces procédés descriptifs se manifestent également dans *Les Traces de la Meute*.

3.3.3 MOTIVATION ET INSERTION DE LA DESCRIPTION DANS *LES TRACES DE LA MEUTE*

Pourquoi les visiteurs doivent-ils obligatoirement rendre une visite de courtoisie au Maître du pays ? Comment les gens de Dunya assurent-ils la succession du Maître du pays à sa mort ? Quel est le miroir ? D'où puise-t-il son autorité et quelle est la conséquence de refuser de se soumettre à l'autorité de ces vieux qui incarnent les valeurs de la société de Dunya ? Eh bien, sachons que Kaïré a obstinément refusé de se rendre au palais du Maître et cela lui a coûté la vie. Sachons aussi que d'autres avaient subi un sort plus affreux que celui de Kaïré. Par exemple, pour avoir ironisé sur le fait que Saa Ndéné s'est métamorphosé en bulldozer jaune pour vaincre Dum Thiébi, qu'un collecteur d'impôt du nom de Khassim Fall était ligoté et attaché à un cheval au galop jusqu'à ce qu'il fût complètement déchiqueté. Il est tout à fait significatif d'observer que dans tous les cas, le gouvernement n'a même pas daigné ouvrir une enquête. Qui donc est ce Maître du pays ?

C'est que le Maître du Pays puise son autorité de l'héroïsme légendaire du père fondateur Saa Ndéné dont la progéniture occupe les positions de pouvoir dans le pays. Il faut aussi se rappeler que l'association des ressortissants de Dunya ne connaît pas de rivale dans tout le pays. Ensuite, le palais est situé dans l'espace historique où Dum Thiébi avait connu la mort. Puis cette espace

comprenant le palais et le cercle de lumière, fait l'orgueil du peuple, expliquant toute leur fierté et leur courage. Etant donné toutes ces connotations, il va sans dire que le palais du Maître du pays est doué d'une importance sans pareil.

De l'extérieur, Mansour Tall, le percepteur qui vient d'apprendre toute la puissance du Maître du pays était déçu. La description même trahit la déception du narrateur : « Tu vois le mur gris là, sur la gauche, juste à côté de cette espèce de réservoir, c'est la maison du Maître du pays. »[250] Peut-être Mansour s'attendait-il à ce que le domicile d'une telle personne soit nettement exemplaire et facile à distinguer des autres ; d'où sa déception. C'est, donc, avec désinvolture qu'il a renchéri : « Pas fameux, le château.»[251] L'apparence extérieure du palais ne correspond en rien à la renommée du Maître.

Le Commissaire Dia lui donne raison mais observe que « Xa n'a l'air de rien, vu du dehors, mais à l'intérieur c'est un vrai palais avec protocole, gardes du corps et tout le bataclan ». Comme d'habitude, le narrateur qui suit l'Inspecteur Dia du regard, va décrire chaque étape de cette visite, tout en profitant de cette occasion pour décrire l'intérieur du palais.

D'abord, on est obligé d'enlever ses chaussures en signe de respect. Le narrateur affirme que c'est la coutume qui exige cet acte. La deuxième porte donne sur un long corridor sombre qu'on traverse à genoux. La coutume demande que l'on prenne la mesure de son insignifiance pour avoir accès au maître du pays. La troisième porte donne sur un vestibule tapissé de peau de bêtes sauvages. Une voix rauque montre au visiteur la quatrième porte. Bref, les bifurcations sont nombreuses mais à la fin, l'inspecteur se trouve en présence de cinq vieillards assis en demi-cercle sur les nattes finement ouvragés. Face à une porte d'où tombe un lourd rideau noir, un sixième vieillard, visiblement plus âgé, se tient, la pipe à la bouche, tout contre la paroi, le plus près possible de la pièce où le Maître du pays reste toujours à l'abri des regards humains.

[250] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit. p. 59.
[251] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*,Op. cit. p. 59.

En dépit de toutes les bifurcations et des traversées à genoux, on n'arrive même pas à voir le Maître en personne. Ce qui est certain, c'est qu'on en sort pleinement imbu d'admiration pour le Maître surtout pour la force de sa logique, sa façon péremptoire de donner le verdict.

> « Tes paroles sont plaisantes au cœur et à l'oreille mais elles ne sont pas sincères. Seul celui dont l'âme est corrompue agit de la sorte. Je lis sur ton visage que tu es de ceux qui nous craignent tout en se moquant de nous en secret. Tu es de ceux qui croient que l'orgueil des descendants de Saa Ndéné est insensé. »[252]

Il ne tarde pas à dénoncer le conformisme de l'inspecteur, tout en lui disant la vérité sur lui-même qu'il ignore peut-être. Cette élaboration de l'espace intérieur du palais souligne l'importance du protocole et des coutumes, tout en permettant au Maître de se hisser au dessus de tous les visiteurs. Voilà pourquoi le refus de se plier à cet acte cérémonial trahit une volonté de tenir tête au Maître du pays. Cela équivaut à la trahison aux yeux des gens de Dunya et de tels traîtres n'ont pas droit à la vie sur le sol de Dunya.

C'est à juste titre que cette description complète est faite au début du chapitre. Elle sert à préciser l'espace, tout en soulignant les traits saillants, mais surtout, elle établit les conditions qui ont nécessité le drame humain auquel on va assister. Après cette description, on pourrait constater qu'une telle histoire ne peut se produire qu'à un tel endroit. Si l'ancien président Senghor, lui-même, avait reconnu l'existence du Maître du pays, et lui a rendu visite au cours d'une tournée en région de G…, on se demande qui est Kaïré pour qu'il se fasse attendre si longuement par le Maître. Avec insistance, le narrateur montre combien Kaïré avait tort de faire peu de cas du Maître en le comparant au Président. Voici ce qu'il dit :

> « …Les Ministres, Le Gouverneur de G… et de nombreuses autres autorités attendaient dans la cour du palais. L'entretien se prolongea au delà de toutes les prévisions du protocole et quelques officiers commençaient à montrer des signes de nervosité. Le Président Senghor expliqua plus tard avec un sourire malicieux qu'entre le Maître et lui, la controverse avait été fort vive au sujet d'un chargement de sel dont on avait perdu toute trace depuis le XVème siècle. » [253]

Et Kaïré, qui n'est qu'un simple fonctionnaire est resté à Dunya deux ans durant sans aller se rendre petit devant le Maître. En fait, son attitude se résumait en ceci : « Je suis venu à Dunya

[252] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 64.
[253] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit p. 62.

pour ouvrir ce musée et je ferai mon travail, n'en déplaise à votre vieux gaga qui se fait appeler le Maître du pays. »[254]Bref, Kaïré jouait au héros en promenant partout son sourire désarmant qui irritait encore plus les vieux. On dirait qu'il écrivait, lui-même, son épitaphe et qu'il a occasionné malgré lui, son malheur.

Le commissaire Dia qui comprenait bien la situation en a fait ce constat : « Un chien errant a été tué et son corps a été abandonné dans la brousse. Le chien errant s'est trouvé au mauvais endroit au mauvais moment. »[255] Après avoir parcouru toutes les indications spatiales et les descriptions, on se rend compte de la justesse de cette observation. Comme un chien errant, Kaïré s'est fait écrasé par une force dont son esprit hautain lui a empêché de connaître l'ampleur.

D'autres descriptions attirent l'attention parce qu'elles sont tributaires au dévoilement du thème central. Elles intéressent beaucoup, soit par leur insertion dans la narration, soit par leurs rôles dans la structure narrative. Le portrait de Kaïré fait partie de ces descriptions. Au début du roman, il était mutilé et méconnaissable. C'est avec beaucoup de difficulté que le narrateur est parvenu, cinquante ans après sa mort, à trébucher sur une photo dont la description a fait le sujet de la narration :

> « Seul son portrait peut donner quelque motif de satisfaction, on le dépeint comme un jeune homme d'une trentaine d'années, mince, de teint clair, et de taille moyenne. Il est même précisé qu'il mesure un mètre soixante dix et que malgré son allure nonchalante, c'est un être d'une grande énergie…Je m'attarde sur l'abondante chevelure de Kaïré, sur son visage anguleux et surtout sur son regard, le fameux regard chargé d'ironie qui fut peut-être à l' origine de tous les malentendus. »[256]

Plus tard, le narrateur informera sur les traits moraux de ce personnage : « Kaïré n'était pas intéressé par la politique »[257]Et puis, il se penche un peu plus longuement là-dessus : « Kaïié constituait une exception parmi les jeunes de la génération. Il se souciait fort peu de la marche de l'univers il n'était pas allé prêcher la bonne parole à Dunya et le parallélisme asymétrique ne lui

[254] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit, p. 80.
[255] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit p. 41.
[256]Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 86.
[257]Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 88.

donnait pas de cauchemars. »[258] Si on les met bout à bout, ces insertions descriptives finissent par disculper ce personnage. On comprend qu'il n'est devenu que la victime malheureuse d'un espace agressif. A comparer l'atmosphère de Dunya et la douceur de ce prétendu prétentieux, on se rend compte que le problème central du roman est l'attitude des gens de Dunya.

D'autres portraits comme celui de Mansour Tall et de Diéry Faye s'imposent comme ils donnent une idée du décor et permettent à comprendre la course de l'histoire. Une fille qui avait devancé Mansour Tall dans une cabine téléphonique donne l'occasion au narrateur extradiégétique de faire une description du personnage narrateur :

> « Le jean d'un bleu délavé de Mansour Tall montrait ses puissantes cuisses et avec ses baskets, le pullover négligemment enroulé au dessus de sa chemise marron et la cigarette qui lui flottait entre les lèvres. Il donnait une impression de vitalité extraordinaire. Rivé avec force au sol, la barbe noire et fournie, le menton altier, Mansour Tall faisait penser à un jeune animal vigoureux et frémissant, éclatant de santé et tout à fait à son aise dans la jungle de la ville. On sentait à ses gestes brusques et décidés, un être audacieux et positif allant tout droit devant lui et prêt à toutes les batailles. »[259]

Cette description détaillée et exhaustive des traits physiques est présentée du point de vue de la jeune fille qui faisait des grimaces à Mansour tout en parlant dans l'appareil téléphonique. A considérer les traits physiques, et les mines résolues du personnage, le narrataire prend de courage. Le Commissaire Dia a beau chercher à étouffer l'affaire, celui-ci va le poursuivre jusqu'au fond d'autant plus que la victime était son camarade d'enfance. On se rend compte de l'utilité de ce segment descriptif. Loin de ralentir et d'étouffer l'intérêt du narrataire, cette description le ravive et lui donne l'espoir que l'histoire est loin de toucher à sa fin, qu'on pourrait s'attendre à davantage de révélations et que le mystère de la mort de Kaïré reste toujours à être percé.

Peut-être le portrait le plus grotesque et le plus fragmentaire dans tous ces ouvrages de Diop est celui de Diéry Faye. La description de ce personnage est faite par petites bribes commençant de la page 25 jusqu'à la page 175. Tantôt, ce personnage est décrit comme un demeuré, tantôt

[258]Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 89.
[259] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 54.

comme un bouffon. Il apparaît parfois comme un mendiant, parfois comme prédicateur. A un moment donné, il devient le dirigeant de tous les criminels de Simbong, un quartier de Dakar et puis on le rencontre pour la première fois vêtu en tenue occidentale. Les visages changeants de Diéry Faye font de lui, un héros dont les métamorphoses présentent un grand défi à la description.

Pour commencer, le jeune Soubeyrou Mbodj fait remarquer les traits physiques peu communs de Diéry. «

> Il avait le ventre rebondi, non pas à l'exemple de certains bon vivants mais plutôt de ceux dont quelque maladie peu courante a outrageusement dilaté la panse. Son corps massif semblait affaissé sur les jambes étonnamment longues et droites. Le visage, d'une forme singulière presque ovale, ne déparait certes pas l'ensemble. Assurément, rien chez Diéry Faye n'évoquait la finesse. »[260]

La nature hyperbolique de cette description donne l'impression que le jeune sujet percepteur étant un adversaire résolu de Diéry Faye, vu les fessées constantes que ce dernier leur donnait à lui et à ses trois collègues, cherche délibérément à fausser la description : « Il marchait de façon saccadée en projetant devant lui son immense ventre et en balançant ces bras robustes mais beaucoup trop courts pour le reste de son corps. »[261] Chaque élément décrit suscite un commentaire dérogatoire du sujet percepteur attirant l'attention à sa subjectivité. Les yeux de Diéry sont « stupides et lourds » ses lèvres « tirés vers le bas. » Il n'était pas très loquace par-dessus le marché et sa voix grêle émettait un sifflement désagréable. De surcroît, c'est un homme rude à la tâche qui accepte par nécessité les besognes les plus dégradantes.

Cette présentation, apparemment détaillée, est loin d'être exhaustive. On a encore des choses à apprendre sur ce personnage singulier qui « suit Yatma Ndoye partout, l'air humble exactement à la manière dont un chien fidèle marche dans les pas de son maître. »[262] Quand, plus tard, le préfet de Dunya va présenter Diéry de manière dérogatoire à Kaïré, on se rendra compte que la description de Soubeyrou était tout à fait exacte et objective. « Diéry Faye est le planton de la préfecture. Il a l'air peu commode mais si vous réussissez à l'apprivoiser, vous ne regretterez

[260] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 25.
[261] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 26.
[262] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 28.

pas » [263] a dit le préfet. Et il fait cette présentation peu ordinaire sans même paraître s'apercevoir de la présence de Diéry.

Sa prédisposition positive envers les besognes dégradantes explique, en partie, pourquoi il s'est élu pour asséner les coups à l'étranger bien que le village entier ait participé à la chasse. Il devient alors celui qui a joué le tambour pour l'hyène, le bouc émissaire exemplaire qui sera obligé de danser seul avec l'hyène. La description suivante faite par le narrateur extradiégétique pendant l'enquête du commissaire Dia, témoigne aussi de l'objectivité du jeune Soubeyrou.

> « Diéry Faye resta immobile sur sa chaise, la tête entre les épaules. En le voyant lové sur lui-même, masse de chair répugnante et inondée de sueur, le commissaire Dia eut d'un seul coup, la certitude qu'il ne réussirait pas à lui tirer un seul mot. »[264]

Malgré tout cela, ce personnage fait pitié au commissaire qui le décrit simplement comme « l'idiot du village » à l'inspecteur Sylla. A regarder son bonnet haussa qui trônait ridiculement au sommet de son crâne difforme, Mansour Tall, lui, avait le cœur fendu car loin de voir un assassin dangereux, il voyait, lui, un bouffon :

> « Le bonnet hausa posé à guingois et trop petit pour sa tête semblait sur le point de tomber à tout moment. Il faisait contraste, de manière saisissante, avec le cou de taureau et le corps monstrueux de Diéry Faye. »[265]

En prison, Diéry était « un exemple de douceur. »[266] Ressorti de la prison à l'âge de quarante et un ans, Diéry Faye n'a connu que « le vagabondage. »[267]Mansour Tall qui l'a vu entrer en prison a eu beaucoup de peine à le reconnaître : « Inutile de dire qu'à aucun moment je ne fis la moindre rapprochement entre le mendiant et l'assassin de Kaïré. Il ne restait tout bonnement plus aucun point commun entre ces deux êtres. »[268] Au bout de la période de mendicité, Mansour Tall rencontre Diéry dans des circonstances absolument différentes et nous dit : « Il venait

[263] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 92.
[264] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 48.
[265] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 73.
[266] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 108.
[267] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p,137.
[268] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 141.

apparemment de découvrir un nouveau créneau, très en vogue, ma foi, à l'époque, celui de prédicateur public en échange de quelques petits pièces. »[269]

La dernière fois que l'attention est portée sur l'apparence physique de Diéry Faye était le moment où il était placé comme gardien à « Afrique Pèche »…. «Il me faut ajouter que c'était la première fois que je voyais Diéry Faye dans une tenue, disons occidentale. Le bandeau d'un jaune sale, qui lui ceignait le front donnait à l'homme l'air encore plus fougueux. »[270]

KNUST

On peut dire pour clore cette description fragmentaire que les métamorphoses de Diéry Faye renvoient toutes à une logique. Il est l'un de ceux qui sont exclus du festin et pour qui chaque moment de la vie constitue une lutte acharnée. Peu gâté même par la nature, ses parents, ses confidents comme Yatma Ndoye et Bantu vont se servir de lui et l'abandonner aux moments où il a besoin d'eux. Il ne connaît que la misère toute sa vie, faisant partie des tares de la société. C'est donc à tort que la mort de Kaïré lui est imputée parce qu'il n'est que « l'instrument du destin ». À la manière de Giraudoux Cette description fragmentaire finit par le disculper tout en indiquant que les vrais assassins de Kaîré sont tous les habitants de Dunya.

3.4.0 LES FONCTIONS DE LA DESCRIPTION

Les descriptions, les portraits et les tableaux que nous venons d'étudier, assurent diverses fonctions dans les œuvres romanesques de Boubacar Diop. Nous avons pris soin de souligner la fonction narrative de la description tout au long de la discussion en montrant comment la nature participe souvent dans le drame qui se joue dans les espaces évoqués. Nous allons maintenant essayer de voir un peu en profondeur cette fonction narrative exercée par la description ainsi que deux autres fonctions, à savoir, la fonction mimétique et la fonction esthétique.

Dire que la description remplit des rôles dans le développement de l'histoire ne saurait être une affirmation gratuite. Elle fixe et mémorise un savoir sur les lieux et les personnages. On pourrait affirmer que l'histoire dans *Les Traces de la Meute* a pris cette tournure en raison de l'esprit

[269]Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 175.
[270] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 176.

conservateur des gens de Dunya. La description de Diéry Faye le fixe comme une personne qui cherche toujours à plaire aux autres, qui ne formule guère ses opinions personnelles mais qui épouse souvent celles d'autres personnages. On finit par le connaître comme le jouet dont les esprits forts comme Yatma Ndoye, Bantu et plus tard Mansour Tall vont se servir à tour de rôle.

Ces descriptions fonctionnent comme des indices qui relient un fragment narratif à un autre. Ces indices ne se comprennent qu'après coup. Qui est le vrai assassin de Kaïré ? On sait maintenant que Diéry Faye n'est qu'un bouc emmissaire grâce à la description fragmentaire que nous venons d'étudier. Cette certitude ne s'est cristallisée que dans les dernières pages du roman quand Diéry a affirmé après beaucoup de réflexions que « Nous avons tué Kaïré parce qu'il était différent de nous et trouvait cela normal. »[271]Qu'elles soient complètes, successives, ou fragmentaires, chacune des descriptions ajoutent des preuves qui permettent de construire l'architecture narrative.

A part ces descriptions qui ne sont complètement saisissables qu'après avoir rassemblé toutes les indices, Roland Barthes a délimité ce qu'il appelle « les informants » ; les descriptions qui donnent des informations compréhensibles. Selon Yves Reuter, « ces informants relieraient le texte aux hors textes pour produire l'illusion du réel. »[272] Cette fonction qu'il appelle la fonction mimétique, est abondamment exploitée dans les trois romans.

Notre analyse fait remarquer que les conditions des habitants, les villes et même les temps sont vérifiables par le lecteur. Le marché Sandaga, les quartiers de Thiès et de Simbong, les avenues Galandou Diouf et Faidherbe sont très connus à Dakar. Le stade de l'amitié et même l'ancien Président Senghor font tous partie du monde réel. Même le sondage sur les mendiants, spectacle permanent de la capitale est puisé du réel : « il y a environ 90.000 mendiants, soit 6% de la population de Dakar, et savez-vous combien chacun d'eux gagne par jour ? Eh bien, ils ont à une moyenne de 1,500F. »[273]

[271] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 195.
[272] Reuter, Yves, *Introduction a l'Analyse de Roman*, Op cit, p. 114.
[273] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit, p. 140.

Il y a aussi ce que le narratologue Reuter Yves désigne comme la fonction matésique. Il explique que la description devient, par excellence, le lieu textuel où se diffuse le savoir accumulé dans les enquêtes du romancier. L'exemple de l'insertion thématique cité dans le roman de Mongo Béti en est un exemple. Certes, de telles insertions descriptives sont peu nombreuses dans les romans de Diop mais des descriptions qui ont une valeur didactique ne manquent pas dans *Les Tambours de la Mémoire*. Lorsque le narrateur intradiégétique est accusé de corruption, cela lui offre l'occasion de faire un discours qui décrit bien la situation actuelle du Sénégal sous la domination du Major Adélézzo.[274]

KNUST

Enfin, les descriptions que nous venons de passer au crible exercent ce que Reuter appelle la fonction esthétique. Toutes les descriptions signifient une prise de position de l'écrivain dans l'ordre esthétique. Le choix même d'objets décrits peut désigner le penchant pour l'idée véhiculée par cet objet. Dans *Le Temps de Tamango,* la description du vase présenté par un artiste nigérian qui a préféré garder l'anonymat représente, selon le Président, « la beauté du bien ». L'emploi des figures privilégiées, comme les métaphores, les métonymies, ou les synecdoques renvoie aux tempéraments des narrateurs. C'est ainsi que les segments descriptifs servent à créer de l'humour dans la narration des *Temps de Tamango,* en dépit de l'énormité des actions narrées.

3.5.0 CONCLUSION

Ce qui vient d'être dit sert à confirmer les impulsions de Percy Lubbock dans *The Craft of Fiction* que tout le problème complexe de méthode de technique romanesque est dominé par le problème de point de vue- le problème de la relation que le narrateur entretient avec le récit. Cette perception nous permet d'affirmer que l'étude de la perspective se répercute effectivement sur les autres plans du texte narratif comme en témoigne cette étude du plan spatial.

C'est la même conscience qui oriente le lecteur dans tous les domaines de l'analyse romanesque. Il est très évident qu'après la détermination du foyer de la narration et la façon dont les narrataires sont orientés par ces sujets percepteurs au plan spatial, on peut réagir aux traits

spécifiques de l'acte narratif dans ces romans. Qu'il s'agit d'une architecture narrative complexe où plusieurs percepteurs orientent plusieurs narrataires spatialement sans qu'il n'y ait de confusion. L'orientation spatiale de chacun de ces percepteurs micro structurels ajoute à la perception macro structurelle faite par le narrateur central qui se charge de toute la narration dans chacun de ces romans.

KNUST

CHAPITRE 4

LE PLAN TEMPOREL

L'un des aspects communs de l'expérience humaine qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter c'est son caractère temporel. Dans son œuvre intitulée *Du Texte à l'action, Essai d'herméneutique »*, Paul Ricœur affirme que « tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté. » [275] Nous jugeons utile à ce stade de notre recherche de nous focaliser sur la temporalité des ouvrages choisis, ayant passé en revue l'orientation spatiale des narrataires par les narrateurs.

Il importe de postuler que la répercussion de la perspective narrative se fait sentir également sur le plan temporel. C'est que le choix de la perspective narrative au plan perceptif psychique entraîne souvent des traits pertinents corrélatifs situés sur les autres plans littéraires, à savoir, le plan verbal, le plan spatial, et bien sûr, le plan temporel. Ceci dit, nous nous referons à l'acceptation large de la notion de perspective narrative qui implique l'ensemble de critères de quatre catégories narratives. Le plan temporel, étant le troisième, est principalement influencé par la perspective narrative et ceci nous ramène à Percy Lubbock dont l'observation, corroborée de celle de Lintvelt, devient le point de repère constant du travail actuel. Dans *The Craft of Fiction*, cité ailleurs, Lubbock dit : «Tout le problème complexe de méthode en technique romanesque est dominé par le problème de Point de vue ; le problème de la relation que le narrateur entretient avec le récit. »[276]

Dans *Essai de Typologie Narrative*, Jaap Lintvelt, lui, souligne que deux relations sont possibles sur le plan temporel : le rapport entre la narration et l'histoire que Genette range dans la catégorie de la voix et la relation qui existe entre le récit et l'histoire. L'exploitation de ces relations dans les romans de Boubacar Boris Diop est l'objectif principal de ce chapitre. En étudiant le rapport entre la narration et l'histoire, nous allons porter l'attention sur le moment de la narration dans les trois romans, voir comment ce moment se manifeste dans la polyphonie

[275] Ricœur Paul, *Du texte à l'action: Essai d'Herméneutique*. Paris, Seuil, 1988, p 12
[276] Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction, London*, Heinemann, 1965, p. 231.

caractéristique de l'œuvre de Diop. Ensuite, l'attention sera tournée vers le rapport entre le récit et l'histoire. C'est à ce stade qu'on débouchera sur l'étude de l'ordre, de la durée, de la vitesse et la fréquence. Dans tout cela, on verra que le narrateur fonctionne comme centre d'orientation temporel quel que soit le type narratif dont il s'agit. C'est donc la même conscience qui déterminera l'organisation temporelle de l'ordre, de la durée et la fréquence ainsi que celui de la vitesse.

Selon Lintvelt :

> « Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de la disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire. » [277]

Suivant cette démarche dans ce chapitre, nous nous bornerons à l'étude de toutes les modalités de l'ordre temporel en soulignant, le rôle du narrateur dans tout cela. Le moment de la narration renvoie à la question suivante : quand l'histoire est-elle racontée par rapport au moment où elle est censée se dérouler ? Dans ce chapitre, nous verrons si les quatre positions possibles délimitées par Yves Reuter sont présentes dans les ouvrages de Diop et pour quels objectifs. S'agissant de la vitesse, nous allons essayer d'analyser le rapport entre la durée fictive des événements (en années, mois, jours, heures etc) et la durée de la narration. Cette durée peut être envisagée en tenant compte de la mise en texte, exprimée en nombre de pages ou de lignes. Cette grande prérogative des narrateurs est exprimée de la manière suivante dans *Tom Jones* de Henry Fielding.

> « Mon lecteur ne devra pas s'étonner si, dans le cours de cet ouvrage il trouve certains chapitres très courts et d'autres tout à fait longs ; bref, si mon récit semble parfois piétiner sur place et parfois voler. Car étant en réalité le fondateur d'une nouvelle province littéraire, j'ai toute liberté d'édicter les lois qu'il me plaît dans cette juridiction. »[278]

Nous nous proposons donc de réfléchir sur le rythme de la production littéraire de Boubacar Diop, les accélérations et les ralentissements des séquences narratives. Nous allons aussi essayer de comparer la durée des moments évoqués et le nombre de pages ou de lignes que les narrateurs

[277] Lintvelt Jaap, *Essai de Typologie Narrative*, Paris, Jose corti, 1989, p 53.
[278] Cite par Yves Reuter, *Introduction a l'analyse du Roman*, Op cit, 2005, p 83.

ont mis pour les raconter. Aussi serons-nous en mesure de dégager quelques grandes tendances méthodologiques comme l'ellipse, le sommaire et la scène dans la mesure où ils accélèrent ou freinent le récit.

La fréquence désigne le nombre de reproduction des événements narrés. Comme ailleurs, nous allons tenter de délimiter les trois grandes possibilités, à savoir le mode singulatif, le mode répétitif et le mode itératif. Nous chercherons aussi à déterminer laquelle de ces possibilités est la plus favorisée par les organisateurs temporels du récit de Boubacar Diop.

KNUST

4.1.0 LE MOMENT DE LA NARRATION

Dans son œuvre théorique : *Introduction à l'analyse du roman* , Yves Reuter a dressé une liste de quatre éventualités possibles lorsqu'on se questionne sur le moment de la narration. D'abord, « la narration ultérieure raconte ce qui s'est passé auparavant dans un passé plus ou moins éloigné »[279] a dit Reuter. La deuxième possibilité est « la narration antérieure où le narrateur raconte ce qui est censé se passer dans le futur de l'histoire ».[280] Puis les narrateurs ont la possibilité de faire une narration simultanée qui donne l'illusion qu'elle se fait au moment même de l'action ». Finalement, d'aucuns font « la narration intercalée qui est, en fait, une combinaison des deux premiers. »[281]

En prenant chacun des romans choisis, nous allons nous appesantir sur la position temporelle de l'acte narratif par rapport à l'histoire. Il suffira de signaler d'emblée que la narration étant dans la plupart des cas hétérodiégétique auctorielle, la narration ultérieure est plus fréquente chez Diop. Cependant, nous n'allons pas nous limiter à ce simple constat car il faudra étudier comment il s'écarte des règles pour produire des effets. Car en art, selon Lotman, « les règles existent largement dans le but même d'être soumises à une transgression artistiquement signifiante »[282] Nous allons donc analyser en profondeur, la fonction spécifique du type narratif à l'intérieur du discours romanesque de Diop. Ceci nous permettra également d'examiner la signification des

[279] Reuter Yves, Introduction à l'analyse du Roman, Op cit, p 81.
[280] Reuter Yves, Introduction à l'analyse du Roman, Op cit, p 81.
[281] Reuter Yves, Introduction à l'analyse du Roman, Op cit, p 81.
[282] Lotman, 1973, p 309.

infractions et des alternances typologiques qui se présentent parfois dans des brefs segments textuels qui mettent en valeur, la particularité de chacun des ouvrages.

4.1.1 *LE TEMPS DE TAMANGO : UNE NARRATION ULTERIEURE*

Grâce aux indications temporelles qui parsèment la narration, il est assez facile de déterminer le temps de l'histoire dans *Le Temps de Tamango*. Outre les indications qui ont trait à la temporalité que l'on peut rassembler par inférence dans l'acte narratif, les narrateurs sont tellement soucieux des détails qu'ils citent de manière explicite, des dates où les événements se sont déroulés. Par exemple, le vieux Mamba qui va à la tête de la manifestation était un ancien combattant. Bien qu'il ne veuille pas parler de cette période de sa vie, le narrateur fait une digression explicative sur Mamba qui se battait héroïquement pour attirer l'admiration de ses supérieurs blancs à Antananarivo. Cet événement s'est déroulé en 1948 : « Je ne me suis jamais battu contre personne.» dit souvent Mamba, qui insiste en plus que « je me suis seulement battu pour les Français. »[283]Le narrateur note que le vieux Mamba préfère parler de ce jour de 1948 où à Antananarivo, tirant sur la foule, il a abattu Virginia, la jeune femme qu'il aimait et qui était enceinte de ses œuvres »[284] Cela permet déjà de s'imaginer que le temps de l'histoire est un peu postérieur à cette date.

Pareillement, l'arrivée de François Navarro, celui qui est vite devenu le bourreau du peuple, est datée dans les notes sur la première partie : « Une photo de Navarro en compagnie de sa première femme Hortense au bord de la mer. C'était en 1951. A cette époque, Navarro était robuste et assez beau. »[285] De plus, la mort de Kaba Diané en prison est survenu « le 6 novembre 1967. »[286]et puis, le 27 juillet 1969, Navarro est accusé d'avoir « abusé les stupides autorités néocoloniales sur son rang militaire véritable. »[287] Toutes ces indications temporelles fixent le temps de l'histoire aux lendemains de l'indépendance. Pour en avoir le cœur net, le narrateur extradiégétique a délimité la période de temps qui pourrait constituer le temps de l'histoire :

[283] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango,* Op cit. P 30.
[284] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango,* Op cit p. 41.
[285] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango,* Op cit p 41.
[286] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango,* Op cit p 41.
[287] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango,* Op cit p 34.

> « Il est vrai aussi que tout ça c'est de l'histoire ancienne, les faits relatés ici se situent entre 1960 et 1970, ce qui fait tout de même presqu'un siècle. »[288]

Ce petit bout d'information insérée au hasard dans la narration fait deux choses à la fois. D'abord il fixe le temps de l'histoire et puis nous suggère le temps de la narration. Car un siècle après la période citée reviendrait à 2060-2070, une date futuristique. Cela constitue l'un des caractères particuliers de la création artistique de Diop dans *Le Temps de Tamango*. Les événements de l'Afrique post-coloniale sont perçus avec un recul d'une centaine d'années. Ceci pourrait constituer une mise en garde aux protagonistes qui doivent se soucier du jugement que la postérité portera sur leurs actions, d'ici cent ans.

Grâce à ce positionnement antérieur du temps de la narration, la narration reste systématiquement ultérieure si bien que le temps de l'histoire n'a guère rejoint le temps de la narration. Le narrateur même a du mal à reconstituer les événements de manière explicite, étant lui-même un chercheur qui essaie de reconstituer les écrits du vrai narrateur mort il y a une centaine d'années. Voilà pourquoi les notes sur les trois parties insérées par ce narrateur futuristique qui s'érige en chercheur servent à fournir des informations supplémentaires qui aident à combler les lacunes béantes laissées dans la narration. Quelques unes de ces informations portent sur le vrai Tamango, ses origines et ses exploits. D'autres portent sur la mort de Navarro qui n'est pas évoquée au sein de la narration. Et puis d'autres portent sur l'organisation anarchiste surnommée le MARS, mais surtout sur la difficulté de trouver de l'information là dessus. Le chercheur souligne le fait que tout ce qui porte sur ce groupe est gommé des archives.

Pour revenir explicitement sur les notes de ce chercheur, il écrit au début des notes sur la première partie que « les notes du narrateur que voici ont été rassemblés au mois de juillet de l'an 2063, elles sont donc assez récentes… »[289] Il tente indirectement de nous convaincre que la vision qu'il porte sur cette époque est tout à fait objective :

[288] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango,* Op cit p 34.
[289] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango,* Op cit p 38.

> « C'est avec un recul historique considérable et par conséquence avec quelque chance d'objectivité que les éléments sont relatés. Comme on dit, les passions se sont apaisées. »[290]

De manière indirecte, cette façon de présenter les éléments narratifs soulève des questions : cent ans, suffiraient-ils à apaiser les passions soulevées par la politique africaine ? Les jeunes Africains de 2063 pourront-ils lire ces événements avec désinvolture ? Les passions seront-ils vraiment apaisées face à l'usure du temps ? Ainsi nous installe-t-il dans une attitude de doute. Puis, tenter d'actualiser l'avenir en simulant une recherche futuristique dans le passé est une technique rare dans la littérature africaine.

KNUST

4.1.2 LA NARRATION INTERCALEE DANS *LES TAMBOURS DE LA MEMOIRE*.

La seule fois qu'un événement est daté de manière explicite dans *Les Tambours de la Mémoire*, c'était dans l'une des nombreuses digressions qui caractérisent le discours du narrateur intra diégétique. A propos de la mort du roi Sihalébé, apparue dans les réflexions de Fadel qui critiquait l'absence de faits historiques africains dans le programme éducatif de son pays, le narrateur dit :

> « Ils ne disaient, certes pas un mot sur Johanna mais ce n'était pas de sa faute, rien non plus sur le roi Sihalébe que les Français ont fait mourir de faim. »[291]

C'est en réagissant à cette accusation que le narrateur intradiégétique a fourni des précisions détaillées qui comportent la date de la mort du roi. Ismaïla a recours, en effet, à Jean Gérard, un historien de renom qui a expliqué que le roi, pris en ôtage avec ses sujets, avait refusé de dormir parce qu'il était interdit de voir dormir le souverain. Ensuite, à part ses épouses et les initiés d'Eban, personne ne doit voir le roi manger. Aussi a-t-il crevé de faim pour satisfaire aux exigences traditionnelles. A tout cela Ismaïla ajoute :

> « Après le rappel de ces faits historiques absolument authentiques, il faut ajouter pour une information plus complète que cela se passait en 1903 et que le squelette du roi Sihalébé est exposé au musée de l'homme à Paris. »[292]

[290] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango,* Op cit p 38.
[291] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit, p. 89.

Outre cette date qui apparaît dans un segment purement digressif, toutes les autres indications temporelles que l'on trouve dans ce roman sont par inférence. Comme *Le Temps de Tamango*, la narration est la plupart du temps ultérieure. Même lorsque le temps de l'histoire rejoint le temps de la narration, souvent avec Ismaïla comme narrateur, il ne donne pas l'impression qu'il raconte au moment même que l'action se déroule :

> « De retour de la cuisine, je me suis assis par terre et j'ai allumé une gauloise. Réveiller Ndella et la mettre au courant de la terrible nouvelle ? J'hésite…J'ai raccroché brutalement. Je dois avouer au risque de vous faire bondir d'indignation que je n'ai pu réprimer un vague sentiment de soulagement. »[293]

On dirait qu'Ismaïla se met à table à la fin de la journée pour retracer toutes les actions qui se sont déroulées au cours de la journée. Le temps de la narration commence avec le coup de téléphone qui avait annoncé la mort de Fadel :

> « Hier, à la fin de ma journée de travail j'ai reçu un coup de téléphone
> - Monsieur Ismaila Ndiaye des Assurances nouvelles ?
> – Lui-même à l'appareil, Madame – Voulez-vous passer tout de suite à l'hôpital de 20 juillet ? C'est urgent, monsieur Ndiaye
> – Que se passe-t-il ?
> - Un de vos parents ou de vos amis, je ne sais pas, est mort dans un accident de la route.
> J'ai cru que j'allais devenir fou… - Fadel Sarr !
> - Oui, c'est lui. Le corps est …
> - Merci Madame, j'arrive tout de suite »

Bien que cela soit le moment le plus proche du présent, Ismaïla fait sa narration ultérieurement. Cette mort va exiger que le narrateur anonyme qui aille prendre la relève d' Ismaïla remonte dans le passé le plus éloigné de l'histoire, du temps de la naissance de Johanna qui n'a pas connu son père. De là, tous les événements qui ont jalonné sa vie d'orphelin seront systématiquement évoqués. Parallèlement, le narrateur tisse dans cette évocation les concours de circonstances qui vont attirer Fadel dans le sillage de cette reine. On se rendra compte que le voyage que Fadel a fait en direction de Wissombo est plus récent parce qu'il se situe à sept ans du moment de la

[292] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit p. 90.
[293] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit p 11.

narration. D'autres événements plus proches de ce moment de la narration sont l'arrestation de Fadel à Wissombo, son emprisonnement à Dinkera et la voiture qui l'avait écrasé.

Aucune date n'est citée dans la narration de tous ces événements. Cependant, il y a des allusions aux grands événements qui sont historiquement vérifiables, permettant ainsi de déduire avec un degré de justesse, le temps dont il s'agit. Par exemple, le Président qui gouvernait le pays au moment de la narration reçoit un nom fictif. Il est difficile de dire lequel des Présidents du Sénégal est nommé le Major Adelezzo. Or, s'agissant du vieux Madické Sarr, le narrateur rappelle qu'il était nommé Ministre de l'Intérieur : « Madické, au temps où il était Ministre de l'Intérieur, (c'était le premier gouvernement après l'indépendance) avait lui-même mis en œuvre ce nouveau découpage territorial »[294] Ici, la précision qu'il fait sert à nous donner une idée du temps de l'histoire : que c'est pendant les années soixante où le premier gouvernement africain est installé au Sénégal. Le Major Adelezzo pourrait, donc, être le pseudonyme pour le deuxième président africain du pays.

D'autres indications temporelles apparaissent de manière indirecte dans le discours de Fadel :

> « J'ai entre huit et neuf ans, Mon père, Madické Sarr n'est encore qu'un simple aide comptable dans une maison de commerce appartenant à un Français du nom de Jacques de Beauregard. »[295]

La jeunesse de Fadel, le personnage principal, renvoie à la période juste avant l'indépendance. Or, le conte de Boureïma et celui de Niakoly sont les seuls qui remontent aux événements les plus lointains dans le temps de l'histoire. Niakoly qui va bientôt prendre sa retraite fait cet aveu :

> « Nous avions quinze ans, peut-être un peu plus. Ce Kajiméno était une véritable force de la nature, un taureau jeune et puissant. Il nous terrorisait tous et, je n'ai pas honte de le dire, nous lui obéissions au doigt et à l'œil. »[296]

Si à soixante ans environ, Niakoly raconte une histoire qui s'est produite à son quinzième anniversaire, on pourrait déduire que cette histoire date d'une quarantaine d'années du moment

[294] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit, p. 28.
[295] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit p. 91.
[296] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit. p. 136.

de la narration. En fait, il a en quelque sorte facilité le calcul lorsqu'il parlait de la conséquence de la conduite de ce prétendu Kajiméno dont il parlait :

> « Pour laver l'humiliation subie par feu son père il y a quarante ans, ce petit fumier vous demande de chasser du pays les Français qui en sont partis depuis longtemps. »[297]

Non seulement Niakoly narrateur nous dit-il le temps plus ou moins exacte de l'histoire, il nous signale aussi qu'au moment de la narration, les Français étaient partis il y a belle lurette. Cependant, cette observation soulève des questions importantes : Sont-ils vraiment partis ? Leur départ du Sénégal et des autres anciennes colonies françaises est-il comparable au départ des Anglais de leurs colonies ? S'ils sont partis, que font des gens comme Pierre Valéroze et Leonidas Vézélis dans cette histoire ? Peut-être faudra-t-il faire observer que l'administration française avait justement cédé la place à une autre mais que les vraies ficelles de l'économie étaient tirées par ces quelques Français qui servent de liens pour que le pays soit téléguidé de loin.

Pour en revenir à l'essentiel, l'ensemble de toutes ces indications temporelles permet de cerner avec un degré de justesse le décalage entre le temps de l'histoire et celui de la narration. Le narrateur de l'actualité est bel et bien Ismaïla, car chaque fois qu'il détient la parole, il ramène l'histoire au présent. C'est donc dans le discours narratif d'Ismaïla qu'on rejoint le moment de la narration. Ismaïla montre comment au terme de l'insidieux affaissement de la volonté populaire, « le Major Adelezzo, se succédant à l' infini à lui-même sous des noms des projets politiques et des déguisements chaque fois différents, »[298] réussit une œuvre de pacification de la nation. Le mérite de ce décalage temporel et du retour constant au moment de la narration est qu'il permet de comparer la grandeur, la paix et la sérénité du passé à la décrépitude, la corruption et la misère du présent.

[297] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit p 136.
[298] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit p. 150.

4.1.3 LE MOMENT DE LA NARRATION DANS *LES TRACES DE LA MEUTE*.

Pareillement, la narration dans *Les Traces de la Meute* revient si souvent au moment de la narration que le narrataire est constamment sensibilisé aux mutations temporelles. Diéry Faye en a fait un bon résumé au début de son intervention sur les événements précédant la mort de Kairé. Voici ce qu'il a dit : « Tu le sais bien Mansour ; le temps passe mais les temps ne changent pas. »[299] On ne peut que lui donner raison, vu la nature répétée des données temporelles et les vacillements constants entre le moment de la narration et les temps qui avaient précédé la mort de Kairé.

KNUST

Au point de départ de cette histoire, le narrateur anonyme affiche une date. « Le lundi 17 septembre 1978. »[300]Cela témoigne du souci d'exactitude de la part du narrateur anonyme, tout en affirmant l'importance suprême de cet événement qui va marquer non seulement la vie du jeune percepteur, Soubeyrou Mbodj, mais aussi celle de tous les personnages. Entre cette date et le moment de la narration, il y a un décalage d'une cinquantaine d'années et cela explique pourquoi la narration, comme celle des deux autres romans, est systématiquement ultérieure. Les seules exceptions sont les quelques tranches narratives où le narrateur fait des discours évaluatifs comme celui-ci :

> « Aujourd'hui, tout cela est loin, la cendre des bûchers est froide ou dispersée par le vent. Je ne peux savoir si parvenu à l'âge de la maturité, le professeur Soubeyrou Mbodj se souvint de ces récits avec une tendresse émue… Je sais seulement que j'ai ma part de vérité et que j'hésite au moment de la livrer. Ce soir, assise à ma table de travail devant la fenêtre ouverte pour laisser entrer un peu de fraîcheur, je me demande s'il faut retourner le couteau dans la plaie. »[301]

Ayant dit cela, ce narrateur, comme tous les autres observateurs qui l'ont précédé, a décidé de laisser tout cela de côté, afin de ne pas troubler la paix du moment de la narration :

[299] Diop, Boubacar Boris, Les Traces de la Meute, Op cit. P. 187.
[300] Diop, Boubacar Boris, Les Traces de la Meute, Op cit. p. 9.
[301] Diop, Boubacar Boris, Les Traces de la Meute, Op cit. p. 20.

> « Laissons cela momentanément et revenons à l'année 1978 où débute cette histoire. Le maître du pays vivait, à l'instar de ces prédécesseurs, dans la modeste maison construite à l'endroit même où Saa Ndéné terrassa Dum Thiébi. »[302]

Du coup, deux périodes ultérieures sont évoquées. Celle de l'assassinat de Kaïré, survenu une quarantaine d'années auparavant et celle de l'antiquité où la race de Dunya est fondée. Comme ailleurs, la narration ultérieure sert d'explication aux événements qui suivent. L'histoire de Saa Ndéné, le fondateur, par exemple, explique la fierté et le courage des gens de Dunya. Elle explique aussi la source de l'autorité dont jouit le maître du pays et son obscurantisme. On comprend alors pourquoi l'allure nonchalante de Kaïré, un étranger constitue un affront au peuple. Ensuite la narration ultérieure permet de comprendre pourquoi Diéry Faye s'est élu pour assener les coups mortels à l'intrus, bien qu'il soit personnellement envoûté par celui-ci.

Ainsi, au moment de la narration, l'enquête a touché à sa fin, Mansour Tall qui a vraiment menée l'enquête est alité et Raki, qui rassemble les données présentées par Mansour, est douée d'une clairvoyance surprenante qui lui permet d'observer que les souverains de Dunya avaient perdu la bataille décisive contre eux-mêmes, bien qu'ils aient gagné toutes les autres.

Tantôt la narration ultérieure remonte à l'arrivée de Kaïré à Dunya, tantôt à son enfance où il fréquentait l'école avec Mansour. Comme le narrateur du *Temps de Tamango*, Raki est très soucieux des détails. Elle dit : « La date indiquée pour son arrivée à Dunya manque de précision :'Milieu de l'année 1976 ; écrit le préfet qui a été le premier interlocuteur de l'étranger. Evidemment, deux ans se sont écoulés avant sa mort et il est certain que les activités et de Kaïré et des gens de Dunya qui avaient culminé dans la mort de ce dernier seront le sujet de la narration ulterieure.

Ayant suivi tout cela, le narrataire n'est guère surpris lorsqu'il lit enfin :

> « Le crâne de l'audacieux inconnu a été écrasé d'un seul geste contre la pierre, l'homme est mort au milieu des cris de joie. La vue du sang ne fait défaillir personne, pas même les enfants, car le sang n'a pas encore été inventé. » [303]

[302] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 21.
[303] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 183

Comme d'habitude, cette révélation fait partie des éclaircissements des événements du 17 septembre 1978. Plus tard, le narrateur va remonter encore à l'enfance de ce personnage qui est si brutalement ameuté et tué à Dunya et, comme d'habitude, le souci de précision entre en jeu:

> « C'était à Thiès en 1952 ou 1953, probablement au mois de septembre, mois de grosses chaleurs et des moustiques, celui où, passées les fortes pluies d'août, la terre lavée de toutes ses souillures, sent si bon. Nous vîmes, Kaïré, mes frères et moi sur les visages graves des adultes qu'il se préparait quelque chose d'important … Kaïré était le plus futé de nous tous. Dès que Khouma le tailleur vint prendre nos mesures, Kaïré nous fit savoir que nous allions bientôt entrer dans la case de l'homme. Il expliquait, gestes à l'appui, qu'on allait nous couper le prépuce et qu'après notre guérison nous aurons la voix plus grave et le droit de donner des ordres aux jeunes filles.»[304]

Bien que ces événements datent de plus loin, ils ont le mérite de mettre en relief l'intelligence et la pudeur de l'étranger que les gens de Dunya perçoivent obstinément comme un prétentieux. En fait, ce segment narratif déplore le fait que ceux-là n'avaient pas cherché à le connaître.

D'autres événements, pour être ultérieurs au moment de la narration, sont plus récents. Au sujet de Yatma Ndoye, par exemple, Raki dit : « Quand je l'ai vu il y a quelques mois à Dunya, il était déjà très vieux mais son regard froid m'a glacé le sang. »[305] Ceci présuppose que Raki s'est rendue à Dunya suite à ses contacts avec Mansour et l'histoire qu'il lui a racontée. Cette visite d'enquête lui permet d'en avoir le cœur net. C'est, donc, à juste titre qu'elle affirme que la vérité exige qu'on éprouve de la sympathie pour les architectes des événements du lundi le 17 septembre 1978, surtout Diéry Faye et sa complice Yatma Ndoye.

Enfin, quelques événements de la réalité sénégalaise, cités dans la narration, rapprochent la fiction à la réalité et donne une idée de la vraie période évoquée dans la narration. Un cas typique est l'allusion aux élections politiques de 1989 et le Président Abdou Diouf dont la visite au Maître de Dunya a été exploitée à fond : « Tout le monde se souvient encore des élections de

[304] Diop, Boubacar Boris, Les Traces de la Meute, Op cit p 183
[305] Diop, Boubacar Boris, Les Traces de la Meute, Op cit, p. 153

1988 et on continuait à en parler. Le Président de la République Abdou Diouf et ses nombreux adversaires ne lui laissaient aucun moment de répit. »[306]

Le moment de la narration étant postérieur à la perturbation politique de 1988 citée dans la narration, on arrive facilement à déduire qui est surnommé le Président Idrissa Dieng dans la narration. Dans l'histoire réelle du Sénégal, celui qui avait succédé au président Diouf à la date citée dans la narration ne s'appelle pas Idrissa Dieng. Pareillement, l'histoire ne connaît aucun dirigeant national du nom de Major Adelezzo, comme le prétend de narrateur dans *Les Tambours de la Mémoire.* Toujours est-il que le vieux Président dont le discours est cité dans *Le Temps de Tamango* n'a pas de nom. Est-ce pour dire que l'auteur réel essaie d'éviter de nommer le Président actuel, et pour quelles raisons ? Malgré tout cela, les indications temporelles permettent de déterminer, à quelques exceptions près, quel est le moment de la narration, quel est le décalage entre le temps de l'histoire et le temps de la narration, et quelle modulations narratives sont entraînées par ce décalage.

4.2.0 LA VITESSE ET LA DUREE

Il est rare de trouver une succession d'événements dans la narration qui corresponde parfaitement à la succession d'événements, dans l'histoire. Il est donc possible de réfléchir sur le rythme d'un roman, ses accélérations et ses ralentissements en comparant la durée des moments évoqués dans la narration à la durée de l'histoire. C'est dire que l'accélération ou le ralentissement de la narration influe généralement sur la durée de l'histoire. Dans son *Introduction à L'analyse du Roman*, Yves Reuter postule que la narration d'actions tend à l'accélération, la description au ralentissement et que les dialogues instaurent une impression d'équivalence entre le rythme de l'histoire et celui de la narration.

Les trois romans de Boubacar Diop étant tous du type auctoriel, le sommaire y occupe une place prépondérante par rapport à la scène. Les narrateurs ont tous la capacité de condenser, dans un sommaire de quelques lignes seulement une longue période de plusieurs années. Puisque le sommaire et l'ellipse qui sont abondants dans ces ouvrages permettent de résumer dans un temps

[306] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 175

du récit fort restreint, un temps de l'histoire très étendu, il en résulte que ces trois romans font preuve d'une histoire dont la durée est relativement longue.

4.2.1 *LE TEMPS DE TAMANGO* : UNE HISTOIRE RACONTEE AU BOUT D'UN SIECLE

Certes, il est indéniable que le sommaire occupe une place importante dans ce roman. La plupart des événements racontés dans ce roman sont sous forme de sommaire qui condense et résume les actions menées. Au temps parfois long, correspond une narration de quelques mots ou quelques lignes. Par exemple, le troisième chapitre de la première partie recouvre une seule page. Dans la deuxième partie, le premier chapitre recouvre une page et demie tandis que le quatrième chapitre recouvre une seule page. De même, le deuxième chapitre de la troisième partie recouvre une page et demie.

Or, la brièveté du chapitre n'est pas l'indication d'absence d'actions. Dans le deuxième chapitre de la troisième partie, par exemple, le narrateur parle de la conséquence de la mort de Kaba Diané. Les émeutes partout, les agents de police déployés dans tous les recoins des quartiers, armés jusqu'aux dents et les réunions éternelles des syndicalistes. Dire que tous ces événements sont narrés dans une page et demie montre comment les faits ont été résumés dans le sommaire. Les trois ans passés par Ndongo en Allemagne en tant qu'étudiant ne sont captés que dans une page et demie pour constituer un chapitre :

> « Nous nous sommes beaucoup écrits, N'Dongo et moi dans les premiers temps de son séjour en Allemagne. Il me parlait de ses nouvelles expériences. Une fois à Dresden, un type complètement saoul l'avait suivi dans la rue en le traitant de nègre… »[307]

Cette manière de raccourcir les événements est d'autant plus frappante qu'on la compare aux autres romans contemporains qui augmentent la durée narrative au détriment de la durée fictive. On peut citer, à titre d'exemple, Claude Mauriac qui, dans *l'Agrandissement*, a raconté deux minutes en deux cent pages. Mongo Béti est un autre romancier africain dont les techniques de raccourcissement sont pareilles à celles de Diop. Dans *Le Pauvre Christ de Bomba*, une série

[307] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit, p 50-51.

d'événements dont la narration couvrirait des vingtaines de pages sont habillement résumés ainsi :

> « Aussi n'ai-je pas assisté à la messe ni à la séance des palabres qui se tient après. A vrai dire, je ne regrette pas cette palabre, je n'ai pas dû perdre grande chose ; les filles mères, les chrétiens en délicatesse avec les sorciers ou devenant polygames ou vivant en concubinage avec des femmes irrégulières, je connais tout cela par cœur maintenant. » [308]

Par ce truchement, le narrateur intradiégétique de cette histoire évite la monotonie de répéter ce qui est déjà narré ailleurs. Bien que le troisième chapitre de la première partie recouvre une seule page, les événements qui y sont rapidement survolés pourraient remplir des dizaines de pages parce qu'ils portent sur sa ville lointaine de Casamance, sa recherche du travail, ses études à la Faculté de droit, sa participation dans des débats et discussions politiques et bien d'autres ont tous été résumés en une page.

Peut-être, le procédé qui est le plus unique dans le projet narratif de ce roman est l'ellipse. Nous dirions que c'est le degré ultime de l'accélération, puisque des années peuvent êtres condensées dans une absence de narration souvent signalée à posteriori en peu de mots comme dans l'exemple suivant :

> « N'Dongo voit partout du sang. Il pense 'comme l'intensité de la vie brille dans le regard de ceux qui croient côtoyer la mort … il est complètement furieux. N'Dongo frissonne des pieds à la tête, 'rendre coup pour coup, la lutte le veut' c'était un bon tireur, il s'agrippe à une camionnette et fait feu sur un tas de policiers acharnés à démolir un manifestant » [309]

C'est que, dans la course frénétique des événements racontés, le narrateur se rappelle des lacunes de mémoire qu'il doit combler comme après coup. Dire que Ndongo était « un bon tireur » en est un exemple. Ce personnage est suivi depuis son adolescence à son déplacement en Allemagne et son affectation à la SIFRADIS dès son retour. Le narrateur n'a jamais porté l'attention sur son entraînement à l'arme. Quand il apparaît subitement comme un excellent tireur, on se rend

[308] Béti, Mongo, *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, L'Harmattan, 1956, p 57.
[309] Diop Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, op,cit, p 33.

compte alors que bien des choses ont été sautées. De telles séquences elliptiques ne manquent pas dans *Le Temps de Tamango* et les deux autres romans qui font l'objet de cette étude.

La mort de Navarro reste un mystère jusqu'à la fin de la narration. La vraie cause de la folie de Ndongo est également embrouillée dans le mystère. De plus, très peu de choses sont connues entre 1970, le temps de l'histoire, et 2063, le moment de la narration. Le narrateur lui-même est mort il y a belle lurette. Un chercheur, inconnu dans l'univers romanesque, est celui qui tente une reconstruction romanesque des écrits du narrateur. Son incapacité d'assurer une suite logique des événements résulte de la perte de quelques sections du brouillon du feu narrateur qui n'ont pas su résister à l'usure du temps. Ceci donne lieu à plusieurs insuffisances qui sont bel et bien marquées dans la narration surtout dans les notes sur les parties successives. Un exemple concret porte sur l'identité de Léna. Le chercheur, ne pouvant pas assurer son identité, fait entendre le narrateur qui fait ce commentaire :

> « On ne me tiendra pas rigueur, j'espère de cette intrusion. D'ailleurs, je vais laisser parler le narrateur ; voici ce qu'il écrit : 'il semble bien que ce soit la même jeune fille, qui, selon les circonstances, porte le nom de Naffi ou de Léna. »[310]

Outre cette confusion et cette nature insaisissable de Léna, le chercheur en 2063 fait cet aveu sur le personnage mal présenté qu'est N'Dongo:

> « Je sens que je dois presque m'excuser de la pauvreté des informations dont je dispose sur cette étape de la vie de N'Dongo. Pourtant on doit savoir qu'après tout je ne suis pas un romancier … je ne peux pas me permettre d'imaginer des scènes ou d'inventer des traits de caractères… »[311]

De plus, la recherche sur le MARS se heurte également à des difficultés. Le chercheur, évoquant la création du MARS, souligne que :

> « Je n'ai rien pu trouver sur cette importante organisation. On m'a maintes fois assuré, au cours de mes recherches, qu'il existe de nombreux documents sur le MARS mais qu'ils sont encore inaccessibles. »[312]

[310] Diop Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit, p. 102.
[311] Diop Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit p, 99.
[312] Diop Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit p. 47.

Toutes ces insuffisances montrent le problème posé par la dilatation du temps. Beaucoup de problèmes quasiment insurmontables sont résolus par l'écoulement du temps. Une histoire qui dure une vie entière, pourrait suggérer la remise à l'ordre d'un système qui risque de dérailler. Cependant, la confusion qui suit ce siècle de silence pourrait suggérer que d'ici un siècle, la postérité africaine sera toujours aux prises des affres de la confusion qui avait caractérisé les années 70.

KNUST

4.2.2 CINQUANTE ANS D'HISTOIRE DANS *LES TAMBOURS DE LA MEMOIRE*

L'un des romans minoritaires où le début coïncide avec le moment de la narration est *Les Tambours de la Mémoire*. C'est le lendemain de l'annonce de la mort de Fadel. Ismaïla, le narrateur intradiégétique qui a reçu la nouvelle la veille, fait un calcul mental des démarches qu'il va prendre pendant la journée. En attendant, il perçoit les activités paisibles du petit matin dont la présentation scénique donne l'impression qu'on a affaire à une narration homodiégétique actorielle. Les déplacements du narrateur de la cuisine où il s'est préparé une tasse de café, puis son retour à la fenêtre ; le petit mot qu'il a laissé à Ndella et sa révision de leurs activités de la veille ont tous donné l'impression d'une narration simultanée où les événements se déroulent sous nos yeux. On dirait qu'il y a équivalence totale entre le temps de l'histoire et le temps de la narration, comme le témoigne cet incident survenu dans la rue auquel Ismaïla a assisté en regardant par la fenêtre :

> « On s'empresse de retirer de sous le bus, le vieux encore fortement commotionné. Le chauffeur redémarre bruyamment. J'ai même l'impression d'entendre la masse jaunâtre du bus pousser un violent cri de colère. »[313]

S'il avait continué à raconter son histoire à la première personne et au présent jusqu'à la fin de la narration, on aurait dit qu'il s'agit d'une narration simultanée et le temps de la narration allait coincider avec le temps de l'histoire. Cependant, dès le début du deuxième chapitre, la narration va effectuer un recul spectaculaire dans des passés plus ou moins éloignés du moment de la narration. Notre objectif dans cette partie consiste à tracer la course du temps dans le passé et comment les événements ont été tracés tout en remontant successivement vers le moment de la

[313] Diop Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p 9.

narration. Ce passé le plus reculé, nous l'avons rencontré dans la narration de Boureïma qui a remonté jusqu'au moment de la naissance de Johanna Simentho. Il affirme que cette dernière n'a pas connu son père, emporté par le Kwazékélé avant la naissance de sa fille aînée.

Ensuite, la narration de Niakoly a le mérite d'éclaircir les choses sur la durée :

> « Johanna et moi, on nous appelait les jumeaux parce que nous sommes nés le même jour. Enfants, nous avons joué ensemble, j'étais son ami, son confiant … c'est à moi seul qu'elle est venue en parler. » [314]

KNUST

S'il est vrai que Johanna est du même âge que le commissaire Niakoly qui lui-même est tout proche de la retraite, il serait tout à fait raisonnable de conclure que la narration recouvre une période de soixante ans environ. Soixante ans de terreur et de luttes intestines de la part des gaillards de Wissombo. Soixante ans d'histoire que le Major Adelezzo cherche à gommer et à passer complètement sous silence les atrocités perpétrés contre son peuple. Et soixante ans d'événements où des révolutionnaires comme Badou et Doumbouya luttent pour mettre à la lumière les maux des dirigeants politiques et leurs alliés. Ces soixante ans d'événements atroces, Fadel, le fils du milliardaire, va les recueillir et envoyer à titre poste-hume dans un colis à Ismaïla par l'entremise de Doumbouya.

Contrairement aux cent ans d'ellipse dans *Le Temps de Tamango*, l'effort de Fadel constitue sept ans d'expérience où on a mis de l'ordre dans les événements disparates de la vie de Johanna Simentho. Comme le chercheur dans *Le Temps de Tamango*, Ismaïla qui, lui-même, est l'un des narrateurs va, avec l'appui héroïque de Ndella, reconstituer les découvertes de Fadel en œuvre romanesque. Malheureusement, la situation politique au moment de la narration fait que la seule lectrice clandestine de cette œuvre clandestine est Aïda, la sœur de Fadel. Le temps de l'histoire, déjà long, est encore allongé par la course pour la vérité sur Johanna que Fadel a faite pendant sept ans de séjour à Wissombo.

[314] Diop Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p 137.

Ce décalage de soixante ans et de sept ans de recherche patiente permet, au gré des atrocités subies par Fadel, de mettre le doigt sur la vérité. Fadel lui-même résume son entêtement à faire valoir la vérité ainsi:

> « Lorsque le tyran pointe ses baïonnettes sur les poitrines nues et ordonne à la mémoire de se taire, il faut être bien peu raisonnable, oui, fou si tu veux – puisque vous tous tenez tellement à ce mot vide de sens – pour oser se souvenir. Père, j'irai demain à Wissombo ». [315]

Cette obstination à mettre en relief les atrocités que les hommes politiques cherchent à tout prix à gommer de l'histoire, explique le titre du roman. La recherche de la vérité sur Johanna, l'épanouissement de cette vérité et son éclat dans l'histoire du pays constitue enfin, des retentissements sonores, comme ceux des tambours africains. Ainsi, la vigilence de ceux qui veulent etouffer l'affaire est dejoué. Certes, c'est de cette idée que découle le titre du roman, *Les Tambours de la Mémoire*.

4.2.3 *LES TRACES DE LA MEUTE* : UN COMPTE A REBOURS

Dans ce roman, le décalage entre l'histoire et la narration se traduit par des faits rythmiques importants. Dans la première partie, comportant treize chapitres, le meurtre survenu en 1978, la période précédant cette date et celle qui la suit sont présentées par Raki, la narratrice intra diégétique dont l'identité n'est révélée que dans le chapitre douze. La deuxième partie, comportant encore treize chapitres, est une reprise des événements de la même période, mais cette fois-ci, par l'entremise de Mansour Tall dont le narrataire est Raki. Cette reprise n'est guère arbitraire, étant motivé par la recherche des vrais assassins de Kaïré. La troisième partie qui comporte douze chapitres, cette fois-ci, reprend les événements de la même période narrés par Diéry Faye, le coupable lui-même, ayant comme narrataire Mansour Tall. Il y a donc trois retouches faites aux événements par un narrateur premier qui devient le narrataire pour le deuxième narrateur qui, par la suite, devient le narrataire pour le troisième narrateur.

Cette présentation rythmée des faits est pareille à celle des romans policiers où les enquêteurs surmontent tous les obstacles pour arriver jusqu'au bout en scrutant toutes les composantes de

[315] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op cit. p. 119.

l'histoire qui s'est produite. La vérité qui est floue au début de l'histoire marquée par les suppositions diverses, devient de plus en plus certaine et se cristallise à la fin du roman. On sait alors qu'il ne s'agit ni de crime passionnel, ni de suicide, comme le supposait le jeune Soubeyroux Mbodj qui avait découvert le corps mutilé de la victime. On sait aussi que la personne qui est incarcérée pour ce meurtre n'est qu'un bouc émissaire et qu'en fait, il aimait la victime. On apprend éventuellement qu'il s'agit d'une meute où les coups atroces furent assénés à la victime aux acclamations de la foule, les femmes et les enfants compris.

A l'intérieur de ces trois parties rythmées cependant, la linéarité du temps de l'histoire est bel et bien perturbée par des sauts et bifurcations esthétiques dans l'acte narratif. Ainsi, à l'instar de Christian Metz et de Gérard Genette qui ont opposé l'histoire comme signifié ou contenu narratif à l'acte du narrateur concrétisé dans le texte narratif, nous allons nous questionner sur les différences entre ces deux. De ces décalages résulte, comme nous venons de le voir dans les deux romans précédents, les phénomènes de vitesse et de la durée du récit. Comme ailleurs, la narration s'attarde tantôt sur une partie de la vie d'un personnage, comme Déthie Law, tantôt sur un événement de grande envergure, comme la lutte entre Saa Ndéné et Dum Thiébi. On rencontre également dans ce roman, des sauts temporels où les narrateurs évitent de raconter plusieurs choses qui ont manifestement eu lieu. La narration de l'ancien combattant Akamba dans *Une Vie de Boy* de Ferdinand Oyono, en est un exemple. Il entre dans un bordel en compagnie de ses amis qui répondent affirmativement aux appels des femmes faciles. Il en choisit le sien et puis il dit : « ainsi je me suis éloigné » on sent alors qu'il a sauté certaines choses. C'est pareil chez Diop ou l'ellipse et les résumés introduisent des accélérations qui contrastent avec le ralentissement produit par toute expansion descriptive.

L'ellipse est abondamment employée dans *Les Traces de la Meute*. D'abord, Soubeyrou Mbodj, qui a découvert le corps mutilé de la victime le lundi, 17 septembre 1978 est vite présenté comme vieux professeur adulé par la population sénégalaise au sein du même chapitre. La transition elliptique est très habillement faite dans la metanarration suivante :

> « Il faut le dire avant d'aller plus loin : Soubeyrou Mbodj devint une grande célébrité dans le domaine de la recherche scientifique et son existence fut peu banale. Aujourd'hui encore, beaucoup de Sénégalais savent au moins vaguement

> qu'un éminent biologiste du nom de Soubeyrou Mbodj s'est consacré sans relâche avec une abnégation exemplaire à la mise au point du vaccin contre la malaria. A sa mort vers l'âge de soixante ans…toute l'Afrique lui a rendu hommage. »[316]

Le temps de l'histoire de ce roman est habillement résumé dans ce commentaire : de l'adolescence à la vieillesse et la mort de Soubeyrou. Le narrateur se réfère au moment de la narration en disant : « même aujourd'hui » marquant ainsi un décalage entre la mort de Soubeyrou et le moment de la narration. Cela suggère que plus d'un demi-siècle s'est écoulé à l'intérieur de ce petit segment narratif portant sur la vie de Soubeyrou Mbodj. Il en va de même pour les deux autres Bambaata boys : Ndiogu et Moktar. Ceux-là, ayant pris la fuite le lendemain du meurtre de l'étranger, on n'entend plus rien d'eux sauf que deux avocats déchaînés se débattent des années plus tard à disculper l'assassin de Kaïré. Même le fameux Yatma Ndoye, après la mort de Kaïré et l'arrestation de DIéry Faye, n'est plus ciblé par la narration. Il n'est apparu que très tardivement lorsque le narrateur intradiégétique lui avait rendu visite une soixantaine d'années après l'incident central du récit :

> « Ne devrais-je pas plutôt dire que Yatma Ndoye me fait peur ? Quand je l'ai vu il y a quelques mois à Dunya, il était déjà très vieux mais son regard froid m'a glacé le sang. »[317]

Tout ce qui précède permet de constater qu'il s'agit, dans *Les Traces de la Meute*, d'une narration intercalée où le passé, le présent et le futur s'enchaînent et s'entremêlent sans qu'il y ait aucune confusion et cela témoigne de l'habileté des narrateurs respectifs mais surtout de l'auteur qui a conçu et organisé le tout en récit cohérent.

Le vrai mérite des ellipses c'est qu'ils permettent de cerner avec un degré de justesse, la longueur du temps de l'histoire. Le temps de la narration, porte sur le destin du personnage principal. Des huit ans qu'il a passé à Rebeusse, très peu est raconté. La narration portant sur cette période recouvre moins de deux pages. L'accélération du récit à ce stade est très fonctionnelle. Elle permet de porter l'attention sur l'essentiel afin de ne pas perdre de vue la vraie visée de l'acte narratif. Voila cinquante ans que le narrateur a mené une enquête patiente

[316] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, op cit, P 14
[317] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit, p 27

dans les événements de Dunya survenus le 17 sept 1978. C'est notamment pour cela que Mansour Tall assume une position d'importance dans cette narration.

La plupart des digressions qui ralentissent l'allure de la narration passent par Mansour Tall. C'est grâce à ce personnage narrateur que l'histoire de Déthie Law est parvenue à l'attention du narrataire. C'est notamment lui qui a obstinément suivi Diéry à Simbong pour nous dévoiler la décrépitude morale dans laquelle Diéry s'est engouffré et comment, étant trop faible pour les caïds de Simbong, il a été mis dans la balance et a été trouvé trop léger par Bantu et ses semblables. C'est toujours grâce aux anecdotes de Mansour que la folie de Kiris Karas entre dans la narration pour la freiner quelque peu.

Pour bien attirer l'attention sur la façon dont il a sauvé le mendiant qu'était devenu Diéry des affres de la misère, Mansour a rencontré un homme solitaire qui s'était trouvé tout seul sur la plage en 1970. Mansour était le seul témoin qui le regarde de loin. Il n'a rien fait pour sauver l'homme qui s'était lancé dans la mer. Il avait l'air de s'amuser à la nage mais plus tard, le narrateur s'est rendu à l'évidence fâcheuse que l'homme s'est suicidé.

> « C'était à Saint Louis, en 1970, du côté de la « langue de Barbarie » ; il faisait chaud. J'ai vu, comme dans un songe, un vieillard vêtu de blanc s'approcher de la barge, enlever ses babouches et son bonnet de Fès rouge, les disposer avec soin sur le sable et marcher lentement dans les eaux lourdes du fleuve… »[318]

Cette fois-ci, il a sauvé Diéry qui se noyait lentement car il ne voulait pas être dupe pour la deuxième fois, mais toujours est-il que cette anecdote permet de comprendre l'action menée par Mansour dans cette affaire, tout en dilatant son récit.

De telles descriptions d'actions accouplées d'autres hommes d'état font ralentir l'acte narratif. Ce qui importe, cependant, c'est que du début de l'histoire au temps de la narration, les personnages qui étaient des adolescents avaient vieilli et d'aucuns étaient morts. Mansour, lui-même, un jeune homme qui exerçait le métier de journaliste alors, est un vieux moribond au

[318] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit. p. 170.

moment de la narration. Au dire de Raki son narrataire préféré, Mansour est « arrivé au moment où tout chemin se perd dans la nuit. »[319]

Pendant cette période d'une cinquantaine d'années, beaucoup de choses ont changé. Les gens ont changé de comportement. La société même a changé. Les ennemis sont devenus des amis, l'amitié entre Diéry et Mansour étant un cas exemplaire. Des adolescents se sont évadés de Dunya. Mais surtout, la vérité sur la mort de Kaïré est mise en lumière et il a fallu un temps fou et beaucoup de patience et de ténacité qui est vraiment caractéristique des narrateurs et de leur acte narratif.

KNUST

4.3.0 LA FREQUENCE

A plusieurs reprises dans ce travail, nous avons opposé l'axe du racontant (le texte ou énoncé proprement dit dans sa linéarité) à l'axe du raconté. Le premier est dénommé la narration suivant la typologie de Lintvelt et le dernier est désigné comme l'histoire. Cette opposition de l'histoire à la narration conçue par Christian Metz est approfondie par Gérard Genette qui montre que du décalage de ces deux axes résulte les phénomènes de durée et de vitesse. Ces deux viennent d'être etudiées dans la section précédente. Il importe de noter que les phénomènes de fréquence et d'ordre découlent également de ce décalage entre l'histoire et la narration.

La fréquence, selon Jean Michel Adam et Françoise Revez, désigne le nombre de reproductions des événements fictionnels dans la narration[320]. Ils expliquent les trois grandes possibilités ouvertes aux auteurs. D'abord, le mode singulatif où un événement qui s'est produit une seule fois dans l'histoire est raconté une seule fois dans la narration. Ils soulignent que ce mode singulatif est le plus fréquent et semble le plus normal. Ils expliquent ensuite le mode itératif qui consiste à raconter une seule fois dans la narration ce qui s'est passé plusieurs fois dans l'histoire racontée. Ce mode, peu commun se présente rarement dans la narration. Ce qui importe vraiment c'est le mode répétitif où la narration reprend plusieurs fois ce qui s'est passé une seule fois dans l'histoire. Ce mode doit nécessairement nous intéresser vu que Boubacar Boris Diop s'en sert beaucoup dans ses œuvres.

[319] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit. p. 99.
[320] Adam, Jean-Michel et Revez Françoise, *l'analyse des récits*, Paris, Seuil, 1991, p. 44.

Dans *Les Traces de la Meute* et *Les Tambours de la Mémoire*, Diop est très friand du mode répétitif qui, non seulement manifeste les variations de points de vue au sein de la même narration, mais aussi relativise la vérité des choses. Grâce à ce procédé, Diop crée l'effet du réel, insiste sur la perception et situe l'intérêt de la lecture dans les déplacements que la narration introduit dans la répétition.

4.3.1 A L'ECOUTE DES TEMOINS DANS *LES TRACES DE LA MEUTE*

Prenons le cas des *Traces de la Meute* où le meurtre de Kaïré est exposé à trois reprises chacun dans les trois parties du roman. Dans la première partie, le narrateur anonyme présente le fait historique, les conditions de la découverte par le jeune Soubeyrou Mbodj et l'enquête qui en a été la conséquence. Dans tout cela, une question se pose : Qui est-ce qui a tué Kaïré et pour quelles mobiles ? Le coupable qui s'est rendu lui-même, est incarcéré et l'affaire est apparemment bouclée et puis, une cinquantaine d'années se sont écoulées. Soubeyrou Mbodj, lui-même devenu un grand professeur, est mort et à la fin de la première partie, on a l'impression que tout ce qui importe dans l'histoire est connu.

Dans la deuxième partie, cependant, Mansour Tall, le journaliste dont la victime est l'ami d'enfance, va reprendre l'histoire, tout en exposant son enquête personnelle à Raki la narratrice intradiégétique de la première partie qui est devenu, pour lui, le narrataire. Vers la fin de la première partie, Mansour introduit son narrataire éventuel en ces termes : « Comme c'est étrange, Raki a les yeux bridés, le visage plein, lisse et allongé des Asiatiques… »[321] A l'intention de celle-ci, Mansour va retracer les procédés du tribunal qui fait revivre les événements du lundi le 17 septembre 1978. Au cours de cette reprise des événements meurtriers dans la narration, Mansour a intimé ceci :

> « Il faut te mettre cela dans la tête, Raki, je voyais vraiment tout cela avec une intensité extraordinaire. Et c'étaient les seuls moments où je me sentais sur le point de pleurer »[322]

[321] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, op cit, 1993, p 93
[322] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 145

Vers la fin de cette reprise des événements aboutissant au meurtre, Mansour le narrateur a fait le résumé suivant portant sur l'intervention du Maître Tounkara, l'avocat de Diéry :

> « Monsieur le Président, vous le savez bien, tous les hommes sont toujours innocents ! Maintenant il ne lui restait plus qu'une issue : troubler les jurés. Se plantant devant Diéry Faye, il le désigna du doigt et dit avec emphase : 'Cet homme timide et terrifié est, prétendez-vous l'assassin de Kaïré. Eh bien moi, je l'affirme : cet homme assis devant vous est Kaïré lui-même… »[323]

Suite à cette tentative émotionnelle de sauver Diéry, le narrateur a enchaîné que « puis le procès devint progressivement celui de la petite ville de Dunya. »[324]Cette répétition des événements de Dunya faite après cinquante ans d'observation patiente d'un narrateur qui est finalement entré dans la confidence de cet accusé mène à un éclaircissement d'importance inégalée. Lucide, Mansour déclare à l'adresse de Raki :

> « Ton grand-père Diéry Faye n'est pas un assassin bien qu'il soit celui qui avait porté le coup qui a achevé Kaïré. »[325]

Cette enquête et le témoignage qui le suit suffiraient-ils à disculper, de façon posthume, l'assassin de Kaïré ? L'auteur impliqué juge que la réponse à cette question est non. Aussi l'a-t-il jugé bon de faire entendre la version de Diéry Faye lui-même dans la troisième partie introduite aussi par Mansour :

> « En vérité, il marchait, lui aussi, sur un fil tendu au dessus de l'abîme. La nuit elle-même acceptait de jouer le jeu. J'écoutais les paroles de Diéry Faye et ses longs silences. Les longs silences de Diéry Faye. »[326]

Cette troisième reprise des événements de Dunya finit par mettre les points sur les i. Diéry Faye qui ne s'est pas disculpé il y a cinquante ans, qui s'est, en fait, livré à la justice de bon gré et qui avait héroïquement subi huit ans d'emprisonnement, suivi d'une vie de vagabondage jusqu'à la mort, avait fait l'aveu suivant à l'adresse de la postérité :

[323] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 115
[324]Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 115
[325] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 186
[326] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 182

> «… Les yeux sont rivés sur la terre. Le crâne de l'audacieux inconnu a été écrasé d'un seul geste contre la pierre. L'homme est mort au milieu des cris de joie. La vue du sang ne fait défaillir personne, pas même les enfants, car le sang n'a pas encore été inventé. »[327]

Ce résumé succinct qui sert d'ouverture à la troisième partie donne un démenti catégorique à l'inspecteur Malick Dia qui a fait incarcérer le bouc émissaire. Il donne raison à Mansour qui affirme l'innocence de Diéry et le félicite pour sa patience et sa prouesse. Ainsi, les déplacements minimes que la narration introduit dans la répétition permet aux narrataires de voir l'injustice perpétrée contre la victime, mais aussi contre son agresseur. Aussi, cette troisième reprise des événements a-t-il permis de voir les raisons diverses pour lesquelles Kaïré était assassiné. A plusieurs reprises, Diéry avait affirmé que « nous avons tué Kaïré parce qu'il riait trop. Il riait trop et faisait rire nos enfants. »[328] Par endroits aussi, il dit : « Nous avons tué Kaïré parce qu'il était différent de nous – et trouvait cela normal. »[329] La conclusion que l'on peut tirer, suite à toutes ces raisons, est que le mode répétitif adopté dans *Les Traces de la Meute* comme dans le roman contemporain, sert à relativiser la vérité des choses et mettre en relief l'injustice dans la société.

4.3.2 LA FREQUENCE DANS *LES TAMBOURS DE LA MEMOIRE*

Dans les *Tambours de la Mémoire* également, une injustice de la pire sauvagerie est perpétrée contre Johanna Simentho et les autorités politiques cherchent à étouffer l'affaire. Tout le monde fait le muet sur le sujet, y compris les personnages les plus démunis, comme Sinkélo. Le jeune chercheur est, par conséquent, désemparé, comme il est en butte à un mutisme décourageant. Il a dû se rendre à Wissombo pour enfin se rendre à l'évidence de la réalité. Tour à tour, Doumbouya, Bouréïma et Niakoly vont reprendre la défaite de Niakoly par la riene Johanna. La question qui se posait dans la première partie sur l'existence historique de cette reine est finalement réglée vers la fin de la troisième partie. Quant à Fadel, la recherche qu'il a menée lui

[327] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p 183
[328] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 215
[329] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit p. 195

a valu la vie mais force nous est de souligner que le mode répétitif a permis un rappel des événements clés et cela aide de dénicher la vérité en comparant des versions du même événement aux autres. Il contraste la narration du même événement par Doumbouya et Bouréïma avec celle raconté par Niakoly qui cherche à se substituer au vieux Kajiméno. Ainsi, la répétition d'un événement qui s'est déroulé une seule fois dans l'histoire a le mérite de prêter aux événements racontés une force persuasive qui serait perdue si la narration était du mode singulatif.

KNUST

4.4.0 L'ORDRE

Contrairement aux textes procéduraux, tels que les recettes, les notices de montage ou bien aux reportages sportifs en direct, dans lesquels les événements sont rapportés au moment de leur déroulement, les phrases d'un récit, selon Jean Michel Adam et Françoise Revez, ont beaucoup de mal à respecter la stricte linéarité temporelle. Pour visualiser la double temporalité dans les récits, Lintvelt s'est convenu de désigner comme narration la suite textuelle linéaire des événements ou actions. D'autres, comme Jean Michel Adam et Françoise Revez, le désignent sous le nom de « racontant.» Or la lecture peut établir la chronologie en procédant du point le plus éloigné vers le point le plus proche du narrateur et du lecteur. Cet axe temporel est désigné comme histoire ou le raconté par Lintvelt et Jean Michel Adam respectivement.

Ces deux axes, qui fixent les coordonnées de chaque point considéré dans le récit, permettent, selon Jean Michel Adam, de repérer les anticipations qui seront le sujet de ce segment de notre analyse. Pour mieux cerner le décalage de la double temporalité, on se pose la question suivante : Existe-t-il une homologie entre la succession réelle des événements de l'histoire et l'ordre dans lequel ils sont narrés ? La réponse de Reuter Yves à cette question est assez pertinente : « …il n'existe que peu de romans sans anachronismes narratifs »[330] Par anachronismes narrativfs, Reuter entend les perturbations de l'ordre d'apparition des événements.

Gérard Genette va dans le même sens lorsqu'il souligne que :

[330] Reuter, Yves, *Introduction a l'analyse du roman*, Op cit, 2003, p. 83.

> « Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou des segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même. Lorsqu'un segment narratif commence par une indication telle que 'trois mois plus tôt, etc., il faut tenir compte à la fois de ce que cette scène vient après dans le récit, et de ce qu'elle est censée être venue avant dans la diégèse. Le repérage et la mesure de ces anachronies narratives postulent implicitement l'existence d'une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporel entre récit et histoire. »[331]

KNUST

Ce degré zéro nous allons essayer de le déterminer dans chacun des trois romans de Diop mais encore faudra-t-il essayer de dénicher les mobiles ainsi que les effets produits par ces anachronies. Soulignons, d'emblée, même avant de voir le cas pertinent de Diop que les anachronies répondent aux questions de techniques diverses. Généralement, l'un des cas fréquents est celui de l'entrée *in-medias-res*, où l'intérêt du lecteur est, d'emblée, capté en simulant une entrée au milieu de l'action quitte à donner les informations nécessaires pour tout comprendre un peu plus tard dans un retour en arrière explicatif. L'analèpse permet également d'intégrer de nouveaux personnages dans la diégèse. Parfois, si l'un des personnages est plus ou moins longuement abandonné par le récit, l'analèpse permet sa réintroduction et, par ce biais, résout rétrospectivement, des ellipses qui servent à combler ce qui avait été temporairement sauté ou volontairement dissimulé. Cette technique souvent manifeste dans les romans policiers permet souvent de percer les énigmes à jour.

Lesquelles de ces raisons peut-on assigner aux bifurcations analeptiques des ouvrages de Diop ? Est-ce que le recours à l'un ou l'autre se manifeste systématiquement dans tous les ouvrages et à quelles conclusions ces recours nous conduisent-ils ?

[331] Genette, Gérard, cité par Reuter Yves, *Introduction a l'analyse du Roman*, Op cit, p. 85.

4.4.1 LES ANACHRONIES

C'est le moment de confronter l'ordre de disposition des événements dans le discours narratif de *Temps de Tamango* à l'ordre de succession de ces mêmes événements dans l'histoire. Est-ce que le narrateur préserve l'ordre chronologique linéaire ? Autrement dit, est-ce qu'il présente les événements dans le récit selon la succession temporelle dans laquelle ils se sont produits dans l'histoire ? La reponse à cette question soulignera une fois de plus la nature complexe de l'acte producteur du récit dans ce roman. Cette complexité est d'autant plus intensifiée face à la polyphonie caractéristique du texte comme il est plus facile de suivre une seule voix que d'être eblouit dans une myriade de voix. Bien évidemment, ce serait plus facile s'il n'y avait qu'un seul narrateur. Or, la réalité dans *Le Temps de Tamango* est que chacun des trois narrateurs apporte une modalité différente à la temporalité. C'est donc à grande peine qu'on arrive à reconstituer un ordre quelconque dans les voix diverses.

Il est cependant possible de procéder à une reconstitution de l'histoire avant de la comparer à la réorganisation de ces mémés éléments dans l'acte producteur du récit. Dans ce roman de politique fiction, l'auteur fait un bilan des vingt premières années de l'indépendance. On peut déduire de tel ou tel événement que l'histoire commence par la période précédant les indépendances. Une reprise de la vie d'un des personnages datée en 1948 renvoie à la deuxième guerre mondiale. Puis, de ce point de départ, des événements vont se succéder jusqu'à l'indépendance et ses lendemains. Des insurrections politiques vont se préparer et se mettre en œuvre moyennant une réaction décisive et sévère de la part des dirigeants. Ensuite, des mesures vont être prises pour enfin pacifier complètement ces « intellectuels stipendiés et incohérents.» [332] D'aucuns seront massacrés sur le champ d'autres seront tués en prison sans que les adhérents puissent s'insurgir contre les auteurs de ces atrocités. Or les insurgés vont tramer un complot pour enfin faire sauter le pas aux alliés du Président ; les vrais bourreaux du pays. Bref, l'histoire comporte des événements qui précédent la grève, la grève elle-même, et d'autres événements qui la suivent.

Face à une telle disposition des événements dans l'histoire, on trouve que la narration n'est pas du tout linéaire. Elle commence par la veille de la grève où les ministres consternés par la grève

[332] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*Op cit, p.1 9.

en perspective cherchent, ensemble les meilleurs moyens de contenir les insurgés. Suivant la terminologie de Roland Barthes, on dirait que le degré zéro de la narration coïncide avec la grève ou la veille de la grève. Cependant, selon la position temporelle des narrateurs, chacun d'entr' eux va procéder à des vacillements où le passé, le présent et le futur vont s'entremêler et s'enchaîner de manière admirable.

Dans son ouvrage : *La psychologie de l'art* [333] Liev Vygotski fait l'observation suivante qui est très révélateur de l'art de Diop : « de même que deux sons, en se combinant, ou deux mots en se succédant forment une certaine relation qui se définit entièrement par l'ordre de succession des éléments, de même, deux événements ou actions, en se combinant donnent une nouvelle corrélation dynamique, qui est entièrement définie par l'ordre et la disposition de ces segments »[334] La lecture devient, comme nous venons de signaler dans *Le Temps de Tamango*, une aventure de reconstruction. Cette reconstruction est faite à partir des marques locales pour enfin arriver à la structure globale. Nous avons démontré dans la section précédente que sur le plan de la structure temporelle, les phrases d'un récit ont du mal à suivre l'ordre chronologique de l'histoire racontée. Le lecteur est donc obligé de procéder à un travail de remise en ordre qui fait jaillir des nouvelles réalités. Dans *Les Tambours de la Mémoire*, nous verrons que certains événements sont narrés à plusieurs reprises (récit répétitif) et l'intérêt de l'analyse sera d'établir le sens qui découle de la pluralité à l'instar de Todorov, qui, dans « Poétique de la Prose », a perçu la lecture comme une activité de reconstruction.

Commençons par tracer les frontières du récit. Le passé le plus lointain évoqué dans *Les Tambours de la Mémoire* est la naissance de la Reine Johanna Simentho qui n'avait pas connu son père parce qu'il était noyé dans le Kwazékélé avant la naissance de sa fille. De là, l'histoire capte l'enfance de Fadel où son père travaillait pour Jacques de Beauregard avant l'indépendance et passe par l'adolescence de Fadel jusqu'à son aventure à Wissombo qui a duré sept ans. Cela étant le cas, de degré zéro de la narration où il y a une parfaite coïncidence de l'histoire avec la narration est la mort de Fadel, son enterrement et la remise du colis qui contient les écris de ce dernier ainsi que les problèmes conjugaux d'Ismaila et Ndella sur lesquels se terminent l'histoire.

[333] Vygotski, Live, La psychologie de l'art, Paris, Hachette, 1981.
[334] Vygotski, Live, La psychologie de l'art Op cit p. 188.

Quant à la narration, elle commence par ce que Roland Barthes appelle le degré zéro : c'est-à-dire la mort de Fadel, événement choquant mais pas tout à fait inattendu. Ainsi, le début de cette narration n'est ni au début de l'histoire, ni au beau milieu de l'action mais à la fin catastrophique. Ayant commencé par la fin de l'histoire, les narrateurs vont reculer à plusieurs reprises pour fournir les informations nécessaires pour la compréhension dans des analepses. Certes il y a des anticipations proléptiques mais elles sont toutes encadrées dans la période précédant le moment de la narration comme nous verrons dans les pages qu'on va lire.

KNUST

A lire *Les Traces de la Meute*, on se rend compte d'une complexité narrative qui est pareille à celle des deux autres ouvrages de Diop. Un gouffre béant sépare la succession linéaire de l'histoire et les distorsions extrêmement complexes de la narration. L'histoire est facilement reconstruite de la manière suivante : Elle commence « dans la nuit du temps », où le père fondateur de la ville de Dunya avait reçu le mandat de poser les fondements de la ville :

> « Cela se passait il y a longtemps. Dunya n'existait pas encore et on dit que c'est ce jour même que commença la nuit du temps. »[335]

Il est difficile, voire impossible de déterminer la longueur du temps indiquée par l'expression « la nuit du temps ». Cependant, la prise de la parole par Diéry Faye nous donne une idée de cette époque. Tel est le commencement de la narration de Diéry : « Le temps passe mais les temps ne changent pas…voici encore, des millions d'années plus tard, un étranger est entré à l'aube dans le royaume. »[336] Plus tard, Diéry nous informera dans son résumé que « tout cela s'est passé il y a si longtemps que je ne saurais commencer qu'en disant il était une fois. »[337]

De cette période inconnue, l'histoire *dans Les Traces de la Meute* va passer par l'année 1979 où l'étranger qui est entré dans la ville deux ans auparavant sera froidement assassiné. Suivant cet événement central, l'histoire sera projetée en avant, englobant toutes les conséquences de cet acte de meurtre et ce terminera une cinquantaine d'années après ce meurtre.

[335] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, op cit. p. 189.
[336] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit. p. 185.
[337] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit. p. 183.

A confronter la narration à cette reconstitution linéaire de l'histoire, on constate, comme caractéristique de la création romanesque de Boubacar Boris Diop, un écart complet de la succession des événements. Cette fois-ci, la narration commence *in-medias-res*, avec la découverte du corps mutilé de l'étranger en 1979. De là, deux enquêtes seront menées simultanément pour retrouver l'auteur du meurtre et cela va projeter la narration dans l'avenir. La première enquête menée par l'inspecteur Dia aboutira dans l'incarcération de Diéry Faye quelques jours après le meurtre. Cette enquête n'est qu'une vaste rigolade parce que trop hâtivement menée. L'autre, plus patient, a mis un demi-siècle à mener et au moment de la découverte des vrais assassins de Kairé, la plupart des protagonistes étaient morts. C'est lors de cette révélation que la narration rejoint l'histoire et c'est alors qu'on se retrouve au degré zéro de Roland Barthes. A ce moment là, c'est Raki, l'un des narrateurs intra-diégétiques qui détient la parole.

KNUST

4.4.1.1. LES SAUTS PROLEPTIQUES

La question du classement typologique du discours en vertu des critères stables est un incessant objet de débat entre les théoriciens des différentes conceptions. Le cas des *Temps de Tamango* est un exemple où on est obligé de parler du discours de trois narrateurs différents dont les versions diverses se cristallisent en une perception distincte et facilement décelable. Face à cette instabilité de la voix narrative, il importe d'isoler chaque narrateur pour voir sa capacité de faire des anticipations certaines ou incertaines.

De plus, l'ordre de la narration est plus complexe, compte tenu du fait que le narrateur extradiégétique interrompt son récit, cédant ainsi la parole à l'un ou l'autre des narrateurs intradiégétiques dont le type narratif est différent du sien. Le narrataire extradiégétique a, donc, le défi de relier sa position narrative à celle du moment où il avait cédé la parole.

Certes, il est indéniable que Naffi, Kader, N'Dongo et Gallaye qui avaient tous eu l'occasion de participer à la narration avaient tous fait des narrations homodiégétiques auctorielles. La nature auctorielle de leur narration leur permet tous de faire des anachronies. Cependant, le narrateur extradiégétique est celui dont le type narratif hétérodiégétique permet le plus de recourir facilement à des anachronies. Il présente le déroulement de l'Assemblée Générale de l'extérieur.

Il a donc la capacité de présenter les anticipations des Ministres tant que cela apparaît dans leurs paroles. Un exemple concret est cette parole proférée par le Président vers la fin de son discours :

> « Comme s'il n'avait pas entendu cette dernière phrase, le Président demande au Ministre de l'information de préciser dans son communiqué que tout employé de Banque en grève à compter du lundi sera aussitôt remplacé. »[338]

Cette déclaration proleptique, qui s'avère plus ou moins incertaine, annonce déjà la réaction possible des autorités à la grève qui se prépare. Cette menace est une anticipation incertaine parce qu'elle n'a pas été réalisée dans la suite de la narration. Mais elle a contribué à la précipitation de la grève parce que des villageois prêts à remplacer les grévistes avaient inondé le ministre de l'emploi. Ces derniers avaient sévèrement critiqué cette tentative de dresser le peuple contre le peuple. Le Président a encore fait une anticipation incertaine dans son discours à l'adresse des députés lorsqu'il a déclaré que

> « Ecoutez, Messieurs, écoutez, j'entends doux à mes oreilles mais âpre et grave le chant réconcilié de mon peuple. Oui peuple ! Je sais le mouvement qui va éveiller au cœur de l'Ancêtre les semences fécondes de l'Avenir ! »[339]

Comme la première, cette vision optimiste du Président s'est avérée tout à fait incertaine dans la mesure où le peuple ne s'est pas concilié, même au moment où la narration a pris fin.

D'autres déclarations proleptiques faites par le Président sont certaines. Rappelons le cas où il a annoncé qu'il va « recevoir à l'issu de cette réunion Le Général François Navarro, conseiller militaire de l'état. »[340] Cette rencontre a bel et bien eu lieu et c'est alors que Navarro qui vient d'être ainsi introduit dans la narration fera une autre anticipation certaine : « savez-vous, Excellence, ce que les manifestants ont décidé de crier ? Eh bien, leur slogan sera « Navarro ! Le bourreau ! Au poteau !» [341]

Cette déclaration proleptique, comme bien d'autres faites au début de la narration, crée et rend manifeste le ton sérieux des événements qui vont bientôt se dérouler. Par exemple, quand le

[338] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit, p. 19.
[339] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit, p. 20.
[340] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit p. 20.
[341] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p. 18.

Président avait déclaré : « il faut que force reste à la loi. Les manifestants ne doivent pas dépasser l'avenue Maginot. », [342] on apprend que cet endroit sera la scène d'un massacre atroce des grévistes. D'autres signes avant coureurs des luttes seront annoncés dans d'autres anticipations quelques unes certaines et d'autres incertaines. Par exemple, dans le deuxième chapitre où le même narrateur détenait la parole, il fait revivre les pensées du capitaine Navarro qui vient de recevoir la nouvelle de sa mutation éventuelle en Afrique. Il en est content et il lui tarde de quitter cette Europe où sa femme Fabienne se donne à tous les capitaines. Il observe qu'au moins, « en Afrique, on foutra la paix à Fabienne. Les nègres, pas question bien sûr, les Européens n'oseront pas. Ils auront trop peur de se reprouver à l'aube devant le peloton d'exécution. »[343] Cette anticipation qui a l'air certaine est contredite par la suite des événements lorsque le Docteur Diarra, un Noir par-dessus le marché, a su arracher Fabienne des mains de Navarro qui va se suicider par la suite. Ainsi, les déclarations proleptiques finissent par créer une attente.

Les anticipations certaines ou incertaines ne sont pas aussi nombreuses du moment où le narrateur effacé cède la parole aux narrateurs intradiégétiques. Pour être participants au monde romanesque, cependant, ces narrateurs : Kader, Galaye, Naffi et N'Dongo manifestent une capacité de faire des retours en arrière et des anticipations certaines. Et cela, parce que leur narration est du type auctoriel.

Kader, par exemple fait des commentaires metanarratifs qui passent notamment pour des anticipations certaines. Lors d'une réunion des syndicalistes, ce narrateur intervient pour insérer la déclaration futuristique que voici :

> « Nous pouvons d'ailleurs vous dire d'ores et déjà que les circonstances de sa mort amèneront le MARS à déclarer l'exécution du Général François Navarro pour préluder à une mise à feu et à sang du pays. »[344]

On dirait que ce commentaire prophétique résume, de manière efficace, la suite du roman. Ce commentaire sur le déroulement futur des événements sert d'une mise en garde au narrataire

[342] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango,* Op cit. p. 20.
[343] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango,* Op cit. p. 25.
[344] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango,* Op cit. p. 59.

pour atténuer en quelque sorte son sentiment de choc lorsque les événements seront repris dans la suite de la narration. Un pareil discours métanarrratif est fait quand Kader prendra la parole vers la fin du roman pour nous faire un résumé des démarches que vont emprunter les syndicalistes et le rôle que N'Ddongo Thiam va jouer dans la suite de la narration :

> « D'ailleurs, pourquoi te faire languir, cher lecteur ? N'Dongo va bientôt démissionner de la SIFRADIS pour se faire engager comme garçon de ménage chez le Général François Navarro avec pour mission de venger l'assassinat de Kaba. »[345]

Quand ces événements seront le sujet de la narration plus tard, on se rendra compte que c'est du déjà vu pour que le potentiel tragique de l'histoire soit escamoté.

Dans les chapitres où Galaye et N'Dongo détiennent la parole, les anticipations sont encore moins fréquentes. Encore est-il que les quelques affirmations proleptiques qui apparaissent dans leur narrations sont sous forme de menaces. Navarro qui se rend compte d'une complicité entre sa femme et le Docteur Diarra, vocifère cette menace à l'intention du Docteur :

> « Monsieur le toubib fait le malin hein ? … Pas plus tard que demain, je te fais muter en brousse moi !- Demain, répondit le Docteur en souriant ça nous laisse une marge disons… appréciable, n'est ce pas chère amie ? Madame Navarro sourit à son tour – Et c'est dimanche, demain, en plus. »[346]

Cette anticipation est notamment incertaine vu que Navarro, écœuré par la hardiesse de son invité et le manque de vergogne de sa femme, va se suicider avant ce lendemain dont il est question.

Les quelques anticipations qui apparaissent dans la narration de Galaye sont du même ordre. Las de recevoir des gifles du Blanc du nom de Mazzerand, le Ministre déclare que :

[345] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p. 85.
[346] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p. 117.

> « Tout de même, ils commencent à nous prendre pour des valets, s'il recommence, mon cher Galaye, je démissionne ; la contestation a des limites, oser m'engeuler, moi, représentant d'un Etat souverain… »[347]

Il n'a pas démissionné malgré la conduite du Blanc. Son anticipation est donc incertaine. C'est que ce ministre ne fait ici que râler, car il ne renoncera jamais aux privilèges que sa fonction de Ministre lui confère, quelles que soient les engueulades de Mazerand qui, d'ailleurs, est son adjoint.

KNUST

La fréquence de ces sauts temporels même lorsque la narration est du type homodiégétique, témoigne de la complexité de l'acte narratif. L'ordre temporel, n'étant plus simple et linéaire, montre un tiraillement selon les exigences du projet narratif. Si les anticipations certaines servent à nous mettre en garde contre les événements atroces qu'on va bientôt lire, des analèpses, encore plus fréquents, vont combler des lacunes qui autrement porteront atteinte à la cohérence du récit.

Au début de la narration dans *Les Tambours de la Memoire*, c'est Ismaïla qui oriente le lecteur temporellement. Il parle de la matinée et de ses relations aves Ndella qui était jadis, la fiancée de son meilleur ami. Il parle aussi de l'appel téléphonique qu'il vient de recevoir. Ces événements, narrés au présent sont au moment de la narration. La suite sera le deuil et ses lendemains. Mais pareillement au *Temps de Tamango*, il y aura des sauts temporels suivant les préoccupations diverses des narrateurs.

Tout d'abord, lorsque le premier narrateur mijote sur la nouvelle qu'il est obligé d'annoncer à Ndella et puis à Madické, le père de Fadel, il éprouve beaucoup d'angoisse. Il se rend compte que Ndella est parfaitement capable de le foudroyer du regard et de lui dire que la mort de Fadel n'est pas du tout son problème. Il admet qu'elle a des réactions imprévisibles. Mais face à El Hadj Madické Sarr, le narrateur est complètement désemparé. L'anticipation qu'il fait est tout à fait incertaine. « Dieu seul sait comment le vieux Madické et sa famille prendront cette terrible nouvelle. »[348] Il est vrai que le narrateur connaît la famille Sarr en raison de son amitié avec Fadel. Il est bien informé sur le sang froid de Madické ; homme d'affaires qui n'a rien à craindre.

[347] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit. p. 75.
[348] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 8.

Mais face à la nouvelle de la mort de son fils, le narrateur est à perte de confiance. Or Jean Joseph Niakoly, qui avait arrêté et incarcéré Fadel à Dinkera, a fait preuve d'une meilleur connaissance du vieux Madické et a fait une anticipation semblable qui s'est avéré plus certaine lorsqu'il s'adressait à Fadel ainsi :

> « Tu ne seras même pas enterré dans le District ! Demain ou après demain ton corps sera déposé à la morgue de l'hôpital du 20 juillet. Ton père, El Hadj Madické Sarr est un homme riche, influent et respecté. Nous avons un dossier épais comme ça sur ses juteuses magouilles financières. Il ne cherchera même pas à savoir ce qui t'est arrivé. Tes parents vont t'enterrer très vite pour cacher ton corps, pas pour autre chose ! Ils feront tout semblant de croire que tu étais devenu fou à Wissombo.»[349]

Cette action devinée par le bourreau est précisément ce qui s'est passée et le lecteur en est conscient vu que c'était le sujet du cinquième chapitre de la première partie. Toutes les prévisions de Niakoly s'étaient réalisées avec une précision incroyable. Tellement cette anticipation était certaine que même le texte préparé par le correspondant du journal, *L'indépendant*, qui devrait annoncer sa mort, était déjà prêt.

On dirait que Fadel a eu l'occasion de lire lui-même, son épitaphe avant de mourir et tout cela parce que Niakoly avait tout prévu avec précision.

> « Il tendit à Fadel une feuille dactylographiée. Fadel lut. C'était une relation de l'accident mortel qui allait lui arriver. Malgré ses efforts pour rester impassive, son cœur se mit à battre très fort. 'Jeune homme ne jouissant pas de toutes ses facultés mentales…chauffeur en fuite… »[350]

Lorsque les mots dansaient devant ses yeux, Fadel lui-même s'est rendu compte de la certitude des menaces de Niakoly. Mais ce n'est pas pour autant qu'il va croire à ses offres de liberté en échange de sa révélation de la cachette de Doumbouya. Fadel reste impassible face à la mort certaine qui l'attend car à son tour il fait une anticipation sur la conduite de son oppresseur : « Vous allez me tuer, ça devrait vous suffire. Que faut-il de plus ? »[351] Et plus tard, il observe

[349] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 213.
[350]Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 213.
[351] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 211.

avec justesse que : « Je sais trop de choses gênantes pour vous. Vous ne me laisserez jamais retourner vivant chez moi. »[352]

Par endroits dans la narration, on témoigne d'autres anticipations qui s'avèrent incertaines. Avant de se hasarder dans le voyage périlleux, Fadel a rendu visite à Thiémoko qui a fait beaucoup de prévisions: que Fadel sera protégé contre ses ennemis et qu'il sera le vainqueur dans toutes les batailles qu'il va livrer. Toutes ces prophéties n'ont pas été réalisées. Cependant, quand il a dit que plus jamais Fadel ne passera pas la nuit sous le même toit avec son père, cette anticipation était certaine vu que Madické n'a plus revu son fils vivant.

KNUST

Les sauts temporels ne manquent pas dans l'aventure narrative de cet ouvrage. Quand Fadel a déclaré à brûle-pourpoint qu'il allait à Wissombo le lendemain, il savait que c'était à lui-même qu'il avait lancé le défi. Pour combler le désespoir de son père, Fadel a relevé le défi le lendemain. Khoulé, à son tour, a fait une anticipation incertaine à l'adresse d'Adja Astou, mère de Fadel :

> « Cependant, moi, Modou Fatim Khoulé, arrière petit fils de Masser Ndéné Khoulé, je dis que demain, inch Allah, ce pays sera entre les mains de Madické. Voilà ce que je dis, et mes paroles n'ont jamais été vaines. »[353]

On constate à la fin de la narration que ces prévisions de Khoulé ont été vaines. Si on ajoute les nombreuses anticipations qui projettent la temporalité à l'avenir aux sauts anaphoriques et les retours constants au degré zéro de la narration, on voit combien cet ouvrage suit un ordre tortueux et complexe.

> « Tu dois poursuivre ton chemin. Tu es un brave, Saa Ndéné et tu vaincras Dum Thiébi. Là où le monstre fera son dernier râle, tu fonderas un royaume puissant. Tu seras renommé Saa Ndéné le fondateur et le cercle de lumière veillera sur ta gloire.»[354]

Tels sont les mots prophétiques qui avaient déclenché l'avènement du royaume de Dunya. Cette histoire de Saa Ndéné est traduite dans la conduite des progénitures dont Yatma Ndoye le fils de

[352] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 211.
[353] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 111.
[354] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 190.

Maboury Ndoye et Diéry Faye. La fierté et l'esprit hautain de ceux-ci sont sans pareille. La position temporelle de cette anticipation est incertaine mais la vérité de sa réalisation est manifeste. Le palais du maître du pays se trouve à l'endroit même où Dum Thiébi était vaincu et le cercle de lumière fait la fierté des gens de Dunya, mais la prévision de tout cela était au temps mythique.

Lorsque la narration rejoint la réalité, elle reprend l'histoire au beau milieu, car même avant l'arrivée de Kairé à Dunya deux ans auparavant, la narration portait, par endroits sur des étrangers qui avaient tenu tête aux maîtres du pays successifs et le sort qui leur était réservé. Quelques uns de ces événements datent du seizième siècle, et d'autres comme celui de Khassim Fall datent de 1936. Le meurtre de Kaïré est analeptique puisque la narration ne rejoint l'histoire qu'au douzième chapitre où le narrateur effacé a fait irruption dans le monde narré en disant : « Le voici sous mes yeux, le rapport, un peu plus de quarante ans après qu'il eut tenu éveillé toute la nuit le commissaire El Hadj Malick Dia. »[355]

Désormais, il y aurait une coexistence du présent, du passé et du futur qui vont s'enchaîner et s'entremêler jusqu'à la fin de la narration. En fait, cette coexistence se faisait sentir sous forme dévoilée même dans les premières phases de la narration car malgré l'effort de s'effacer dans les onze premiers chapitres, ce narrateur laissait des traces plus ou moins perceptibles dans la narration. L'un de ces traces porte sur la vie de Soubeyrou Mbodj :

> « Aujourd'hui encore, beaucoup de Sénégalais qui n'entendent rien à ces mystères savent, au moins, vaguement, qu'un éminent biologiste du nom de Soubeyrou s'est consacré avec une abnégation exemplaire à la mise au point d'un vaccin contre la malaria.»[356]

Cet « aujourd'hui » se réfère au moment de la narration mais le commentaire est si bref que cela risque de passer inaperçu. Il faudrait donc une lecture avisée pour dénicher ces quelques traits qui sont très peu nombreux au début de la narration.

[355] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 85.
[356] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 14.

S'agissant de Diéry Faye, Mansour qui faisait une narration ultérieure a fait une anticipation certaine digne d'attirer notre attention. Cela est rendu possible du fait que cette anticipation est apparue dans un commentaire metanarratif sur les événements. Il a dit : « Diéry Faye qui allait devenir mon unique ami et confident, était sur le point de basculer dans la vie. J'avais réussi presque par miracle à le retenir… »[357] Il informe son narrataire, en l'occurrence Raki, que bientôt la narration dévoilera l'amitié qu'il a déjà nouée avec ce personnage. Bien sûr, la suite de la narration a servi de confirmation à cette mise en garde. Si les anticipations cataphoriques sont assez rares dans ce roman, les retours en arrière ne le sont décidément pas.

KNUST

4.4.1. 2. LES ANALEPSES

Outre les perturbations cataphoriques que nous venons de voir, il existe d'autres, de nature anaphoriques dans *Le Temps de Tamango*, qui seront le sujet des pages suivantes. Cela servira de démonstration au fait qu'entre la succession réelle des événements et l'ordre dans lequel ils sont narrés, il n'y a pas d'homologie. Pour repérer et mesurer les anachronies par rétrospection dans ce roman, il serait utile de déterminer ce que Barthes appelle le degré zéro de la narration, c'est-à-dire, l'état de parfaite coïncidence entre l'histoire et la narration. Cet état, nous l'avons signalé plus haut, est la grève des travailleurs dans le pays.

Le roman s'ouvre sur une réunion pleinement chargée de tension occasionnée par la grève en perspective. Cette grève n'intervient dans la narration que dans le quatrième chapitre où on lit :

> Le vieil homme marche à la tête de la foule des manifestants. Son corps ploie sous la lourde pancarte vierge qu'il brandit. Le vieil homme ne crie pas, il se contente de regarder droit devant lui, silencieux, farouche, il marche comme un palmipède… » [358]

A ce stade, la narration et les événements historiques se deroulent en même temps. On a donc l'impression d'une parfaite coïncidence de l'histoire et la narration lorsqu'on lit :

> « Partie de la bourse du Travail, la foule déroule lentement sa force, dans un ordre impeccable. Au fond de lui-même, chacun se sent tendu mais serein, faible

[357]Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op cit. p. 170.
[358] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op cit, p. 29.

> mais inquiétant. N'Dongo lit les pancartes : 'A bas les profiteurs !' 'Le peuple restera toujours uni !' 'Les travailleurs réclament le droit à la vie !' »[359]

Tous les autres éléments narratifs sont repérés par rapport à ce degré zéro de la narration selon leurs distances temporelles. L'histoire a l'air de piétiner à partir de ce chapitre, puisque la plupart des informations fournies dans les deux parties précédentes sont des flashbacks explicatifs. Notons avant d'en citer quelques exemples que le narrateur faisait des sauts analeptiques même au sein de la narration du degré zéro. Ce chapitre est entrecoupé à plusieurs reprises par des digressions analeptiques. Le premier raconte les événements du passé récent :

KNUST

> « Pendant plusieurs semaines, le pays avait vécu dans une atmosphère d'agitation fébrile. Tout le monde savait qu'il allait se passer quelque chose …La veille même de la grève, disait le tract. » [360]

Au bout de ce renseignement analeptique, le narrateur nous ramène au rassemblement des grévistes où le vieil homme manifeste beaucoup de courage à la tête des manifestants que pour reculer aussitôt vers le passé de ce dernier :

> « Mamba est un ancien combattant. Il a traversé les mers et les déserts pour se battre contre les vietnamiens …qu'il avait été trop lâche pour se venger. »[361]

Habillement, le narrateur va porter l'attention maintenant sur N'Dongo : « N'Dongo lit les pancartes… »[362] pour signaler son retour au degré zéro de la narration. Puis, comme d'habitude, il va glisser dans une digression analeptique, sur l'enfance de N'Dongo : « N'Dongo pense à un épisode de son adolescence un jour sur le coup de midi, il avait traversé à pied tout le centre de la ville … »[363] A la fin de cette digression analeptique le narrateur observe que la foule ne sait pas où elle va. Une fois de plus, cette indécision momentanée accorde au narrateur l'occasion de se rappeler de l'embarras de Tamango, l'esclave déchaîné qui, ayant tué ses capteurs blancs dans une insurrection des esclaves, va s'emparer du navire qui les emmenait aux Amériques. Maintenait, le voici, capitaine d'un navire qu'il ne sait pas naviguer. Comme lui, tous les

[359] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 31.
[360] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 29-30.
[361] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 30.
[362] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 30.
[363] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 31.

esclaves libérés ne savaient quelle direction prendre. A la sortie de cette analepse illustrative, le narrateur revient au vieux Mamba qui sera frappé à la tempe gauche par une balle. Encore un retour en arrière explicatif va montrer comment les policiers, sous l'ordre de Navarro, avaient déjà tenu un guet-apens au bord de l'Avenue Maginot et comment un brigadier, juché sur le toit de la pharmacie du centre, va froidement descendre le vieux. Ce n'est qu'à la fin de cette analepse explicative que le narrateur, retournant au type narratif actoriel, portera l'attention de manière systématique sur la débandade et la confusion générale qui s'ensuivit.

KNUST

Par la suite, chaque élément narratif trouve son importance par rapport à ce chapitre, le chapitre cinq qui suit ce chapitre porte sur la formation du group anarchiste surnommé le MARS ; un événement antérieur à la grève. Faute de dates fixes, on n'arrive pas à déterminer le temps qui s'est écoulé entre les deux événements.

Il est cependant possible de determiner la distance temporelle de quelques autres analepses par rapport au degré zéro. Le premier chapitre de la deuxième partie est une analepse portant sur le départ de N'Dongo en Allemagne. Par inférence on peut deduire que cet événement date d'environ cinq ans avant la manifestation. N'Dongo a fait trois ans en Allemagne et a pris un poste à la SIFRADIS il n'y a pas longtemps. Pareillement, le retour en arrière sur Bokandé fait au troisième chapitre de la première partie précède la manifestation de cinq ans. Le deuxième chapitre raconte le retour de N'Dongo de l'étranger et l'accueil qui lui est réservé par son ami le narrateur :

> « Je me trouvais au nord du pays, à Saint Louis, lorsqu'un coup de téléphone m'avertit du retour de N'Dongo ;.il revenait définitivement d'Allemagne. Aussi curieux que cela puisse paraître, je dois dire que je n'étais pas pressé de le revoir… »[364]

L'occasion de rencontrer N'Dongo s'est présentée finalement pendant les vacances de Noël puis cette réunion devient le prétexte d'une autre bifurcation analeptique à l'intérieur du chapitre qui est lui-même ultérieur au degré zéro.

[364] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit, p. 52.

Dans ce segment analeptique, N'Dongo fait un résumé de la vie passée en Allemagne, de ses chagrins d'enfant déraciné et de son roman ; «Les Fenêtres de Lauchamar » qu'il y avait ébauché lorsqu'il se sentait seul. Il ajoute cependant que :

> « Lorsque j'ai terminé mes études à l'Est, je me suis rendu en Allemagne Fédérale, question de voir d'un peu plus près ce qui se passait là-bas. Un jour de tristesse et de solitude, j'ai essayé de relire *Les Fenêtre*s. J'ai eu honte de tous ces enfantillages. Je n'arrivai plus à m'y reconnaître. Alors sais-tu ce que j'ai fait ? J'ai déchiré le manuscrit et je l'ai balancé dans la cheminée. »[365]

En fait, toute la conversation portait sur des événements ultérieurs au moment de la rencontre qui était ultérieure à la manifestation où la narration rejoint le présent.

Le chapitre suivant porte également sur le retour de N'Dongo au moment où le pays était en effervescence occasionnée par la mauvaise gestion des dirigeants qui, eux-mêmes étaient asservis aux Blancs. On note aussi avec beaucoup d'intérêt que ce chapitre déjà ultérieur à la manifestation comporte ses propres événements analeptiques. Au cours d'une réunion des anarchistes, N'Dongo profite de l'occasion pour faire un discours sur le principe du défouloir à l'intention de ses amis :

> « Leur défouloir, j'ai déjà vu ça à Helsinki, c'est plus perfectionné là-bas. Un grand machin électronique avec plein de boutons. Les gens sont invités à écrire tout ce qu'ils veulent sur les autorités …effacer les cris de colère ou de haine de ses concitoyens ! » [366]

Il y a plusieurs autres événements ultérieurs captés dans la suite de la narration qui sont plus proches du moment de la narration que celui-ci. Par exemple, Mahécor, épris de zèle, raconte à ses amis comment l'idée de Thiaroye lui est venue à l'esprit comme titre de son film : « Tout s'est déclenché un dimanche du mois dernier…Je veux pour mon film introduire à tout jamais ce massacre dans la tête des gens. »[367]

Le chapitre suivant ramène le narrataire à l'actualité et donne un compte rendu de la grève. Que c'était un échec total et que les autorités étaient très habiles dans leur réaction. Tout est passé sous silence lorsque l'attention est portée sur la Coupe Nationale de football, un sujet qui

[365] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango,* Op. cit. p. 57.
[366] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango,* Op. cit. p. 61.
[367] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango,* Op. cit. p. 62.

passionnait les foules. Cela n'empêche, cependant, que le narrateur fasse des retours en arrière fréquents dans sa narration :

> « Une histoire de papier à signer l'autre jour. Le Ministre hésitait, il était là, tout penaud, …. Sa minuscule tête d'ignare esquivant la dangereuse gifle de Monsieur Mazerand… »[368]

Tantôt l'analepse porte sur Khaly, et tantôt sur l'enfance de Kaba Diané, le leadeur du MARS. Bref, les narrateurs étant nombreux, et chacun faisant des narrations parsemées d'anachronies, le résultat est un ouvrage dont les tiraillements temporels exigent une lecture plus avisée pour en cerner la vraie portée.

Il est tout à fait possible de rendre compte de toutes les bifurcations analeptiques mais compte tenu de nos contraintes spatiales, nous nous contenterons de relever les plus saillants dans *Les Tambours de la Mémoire*.

Le début de la narration, comme nous venons de signaler plus haut, coïncide avec la fin de l'histoire. Comme il faisait partie du monde narré, le premier narrateur donnait l'impression d'une narration homodiégétique de type actoriel où la narration est faite en même temps que l'histoire. Cette impression sera vite dissipée par l'analepse qui servira d'introduction à quelques uns des personnages : « Si vous aviez connu Ndella il y a une dizaine d'années je veux dire à l'époque où elle vivait avec Fadel en concubinage… »[369] L'entrée des deux personnages les plus importants dans la narration est faite dans une vision ultérieure. C'est que dix ans avant le moment de la narration, Ndella n'était pas la femme du narrateur mais de Fadel dont la mort vient d'être annoncée.

L'ordre ne serait pas si compliqué si la narration était restée systématiquement au passé pour ne rejoindre le présent qu'à la fin. Dans ce cas, on saurait que la narration est systématiquement ultérieure et donc assez simple. Or, ce n'est pas le cas ni dans *Les Tambours de la Mémoire*, ni dans les deux autres romans que nous venons d'étudier. L'une des preuves de la complexité de la

[368] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 75.
[369] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 6.

narration diopienne est qu'à la fin de chaque bifurcation, la narration revient au présent créeant ainsi un va-et-vien exemplaire et intriquant.

Aussitôt après l'introduction de Ndella, le narrateur dit : « Hier à la fin de la journée de travail, j'air reçu un coup de téléphone.. »[370]Le renseignement apporté par ce coup de téléphone est choquant mais pas plus que la réaction du narrateur. Ismaïla a poursuivi ses activités de la soirée comme si de rien n'était. Au cinéma, il en a parlé à Mathias dont la réaction a enfoncé la narration une fois de plus, dans un rappel analeptique :

KNUST

«Ndella m'a dit un jour où elle était en veine de confidences :- Tu sais, mon homme, Fadel et moi on s'est séparé parce que j'étais jalouse.- J'ai souri- toi, jalouse ? – J'ai fini par comprendre que toute sa vie, Fadel n'aimerait jamais une autre personne que Johanna »[371] Il est à noter que c'est par le biais de ce retour en arrière que Johanna Simentho fait son entrée dans les événements racontés. A leur retour du cinéma, lsmaila et Ndella ont fait l'amour avec « l'acrobatie de singes surexcités. »[372] Ce n'est qu'au lendemain qu'il a laissé un petit mot annonçant la mort de Fadel à son ancien fiancé, Ndella.

La narration dans le deuxieme chapitre est assurée par le narrateur anonyme dont le centre d'orientation est Ndella. Ainsi, lors du trajet que cette dernière a fait à sa « Medina natale », sa pensée ne portait que sur les relations qu'elle avait entretenues avec Fadel il y a une dizaine d'années. Du coup, la narration porte, dans la plupart, sur des événements ultérieurs au moment de la narration où Ndella est en déplacement. Ici, comme ailleurs, la pensée fait plusieurs detours puisque tantôt ce voyageur doit interrompre ses pensées pour répondre à une question posée par un passager dans le camion. Tantôt elle revient au présent pour montrer son chagrin face à la difficulté de trouver un bus, n'étant pas assez forte pour participer à la bousculade.

Ndella se rappelle les arguments qu'elle a eus avec Fadel au sujet de Johanna, la veille de son départ pour Wissombo. Certes, le déplacement se fait au présent mais ce trajet n'est qu'un

[370] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 9
[371] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p 11
[372] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p 11

prétexte pour montrer les pensées de ce personnage, toutes au passé et qui occupent le tiers de l'information fournie dans le chapitre.

Le centre d'orientation dans le chapitre suivant est Madické Sarr dont le fils est mort. Pareillement, les errements de la pensée du vieux seront captés et comme d'habitude, les tiraillements entre le présent où la famille prépare le deuil de Fadel et les divers arguments qu'il a eus avec ce dernier avant son départ seront les sujets de la narration.

Ce n'est qu'au chapitre quatre que le narrateur Ismaila ramène la narration au degré zéro de manière soutenue. Il raconte alors dans son type narrative actoriel comment il a informé le vieux de la mort et l'enterrement qui s'est ensuivit : « Cela fait aujourd'hui un an presque jour pour jour que Fadel nous a quittés. » [373]Cette phrase qu'on lit au début du sixième chapitre montre que le narrateur intradiégétique continue sa narration actorielle un an après la mort de Fadel. C'est à ce temps précis qu'il reçoit un colis où Fadel avait documenté tout ce qui lui est arrivé à Wissombo. C'est sur ce ton que se termine la première partie où le type actoriel prépondérant est parsemé de retours en arrière, une caractéristique dominant de la narration de Diop.

La deuxième partie est un long recours au passé sur tous les esprits qui avaient essayé de décider Fadel contre l'engouement pour la Reine Johanna Simentho. Toutes les démarches que Fadel avait empruntées pour se persuader de l'existence de Johanna, ses confrontations avec Ndella, Badou, Khoulé, Sinkelo mais surtout avec son père, ont tous été le sujet de la narration dans cette partie. Dans sa confrontation définitive avec Madické, Fadel a fait cette déclaration véhémente qui exprime le thème du roman :

> « La Reine Johanna Simentho aussi, tu l'as jadis traitée de folle. C'est vrai, père, j'ai choisi de ne pas être raisonnable. Lorsque le tyran pointe ses baïonnettes sur les poitrines nues et ordonne à la mémoire de se taire, il faut être bien peu raisonnable, oui, fou si tu veux puisque vous tous tenez tellement à ce mot vide de sens pour oser se souvenir, Père, j'irai demain à Wissombo.»[374]

[373]Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire,* Op. cit. p. 41.
[374] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire,* Op. cit. p. 119.

D'une façon ou d'une autre, on pourrait imaginer que les événements narrés dans cette partie sont les plus éloignés du présent de la narration. L'absence du narrateur intradiégétique en est une preuve probante. Les analepses sont tous de nature informative permettant de créer une vision globale des événements. D'aucuns de ces analepses sont de nature explicatives permettant, à leur tour de faire saisir les vraies causes de la mort de Fadel.

La troisième partie s'ouvre sur Fadel aux griffes de Niakoly à Dinkera. Le narrateur anonyme qui détient la parole fait entendre ceci :

KNUST

> « Depuis que l'inspecteur Diarra et Ezzedine l'avaient jeté dans ce cachot, il ne pouvait rien faire d'autre que d'attendre…leur seul travail consistait à le frapper comme ils le faisaient, avec une application silencieuse. »[375]

Notons que cet événement se situe au passé comme les autres. Cependant sa position temporelle est très proche du présent car bientôt Fadel va être tué et son corps amené à son père.

De cette position, le narrateur va encore prendre un recul pour reprendre la narration où il l'avait laissée à la fin de la deuxième partie. Le chapitre dix-sept raconte le voyage de Fadel à Wissombo, sept ans auparavant.

Entre les deux premiers chapitres de la troisième partie, il y a notamment, un écart de sept ans. Les chapitres qui suivent ces deux positions vont s'alterner. A commencer par son arrivée, son séjour et comment il s'est rapidement adapté à la vie des villageois, le narrateur va ensuite raconter son amitié avec la fille de Boureïma et le spectacle villageois pendant lequel il sera arrêté. L'histoire qui s'est produit pendant ces sept années passées à Wissombo sera entrecoupe par endroits par un retour à l'interrogatoire de Niakoly, un événement souvenu vers la fin de l'histoire. Et puis au vingtième chapitre Ismaïla surgit avec sa narration du présent lorsqu'il lit à l'attention du narrataire la lettre que Fadel avait adressée à Badou il y a sept ans, une lettre que le destinataire n'a jamais reçue. Dans cette lettre, Fadel avait d'abord évoqué avec quelque coquetterie sa vie antérieure, son existence de tous les jours à Dakar, ses problèmes avec Ndella, sa famille et surtout ses phantasmes au sujet de la Reine.

[375] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 122-123.

La lecture de cette lettre est, bien sûr, au présent et on entend dire à Ismaila que :

> «Fadel, on prend plaisir à le constater, n'est pas mort dans l'amertume. A Wissombo, il avait trouvé une vraie famille, de vrais amis et le goût de vivre… voici ce qu'il écrit à son frère. »[376]

Aussitôt après une telle introduction ou on rejoint le présent, la narration retombe dans le passé.

> « Mon cher Badou,
>
> Quand je vous ai quittés (toi et toute la famille) il ya un peu plus de cinq ans pour venir à Wissombo, j'espérais sans méchanceté que je n'entendrais plus jamais parler de vous. Eh bien, je reçois, même ici, de vos nouvelles à vous tous… »

On se rend compte que cette lettre est écrite cinq ans après le départ de Fadel à Wissombo. Elle retrace ses premières impressions ainsi que toutes ses découvertes au village. Grâce à cette lettre on apprend la vérité sur l'existence corporelle de Johanna Simentho car Fadel dit : « Je suis donc à Wissombo pour attendre, moi aussi, la reine Johanna. Nous l'attendons tous avec ferveur. »[377] C'est toujours dans cette lettre que la première version de l'humiliation de Niakoly est narrée. Notons que cet incident est tout à fait antérieur au moment où Fadel faisait sa lettre. L'incident date de l'adolescence de Niakoly et Johanna, bien avant la naissance de Fadel lui-même. Il observe que : « D'après mes recoupements, cela correspond à l'époque où Johanna est venue se faire embaucher à la maison.»[378]

La lettre parle aussi des rencontres successives des paysans de Wissombo qui attendent avec nostalgie la rentrée de la Reine avec le colonel Blanc. En tant que narrateur intradiégétique, Fadel a fini par résumer, de manière attrayante, sa vie à Wissombo.

Comme nous venons de faire remarquer, le chapitre vingt-et-un renvoie le lecteur en prison. Niakoly cherche à faire parler Fadel. Ce premier essai de contredire les découvertes de Fadel en caractérisant les paysans de Wissombo de « dangereux agitateurs, réclamant comme ils disent

[376] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 148.
[377] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 156.
[378] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 156.

'la vérité sur le sort de la reine Johanna Simentho'. »[379]En même temps, Niakoly informe sur les événements qui ont abouti dans l'arrestation de la reine.

Le chapitre vingt-deux reprend la narration où Fadel l'avait laissée dans sa lettre et c'est le tour de Boureïma d'évoquer l'anecdote itératif de l'humiliation de Niakoly. Les deux chapitres suivants racontent la fête villageoise qui se prépare et la vie conjugale de Fadel et Sinkelo respectivement. Tous ces événements se situent à un point ou l'autre précédant l'arrestation de Fadel qui, lui-même, est ultérieur à la narration d'Ismaila. Le chapitre vingt-cinq remonte plus loin pour raconter le trajet de Dinkera en direction de Wissombo dans la compagnie de Doumbouya. A leur arrivée, ce dernier annonce aux villageois que :

> «L'étranger que j'ai amené avec moi se nomme Fadel Sarr… Fadel est un ami que j'ai rencontré à Dakar. Il ne connaît personne chez nous. Puisque je dois repartir, je vous le confie à vous tous. »[380]

Le chapitre vingt-six est la suite de la conversation que Fadel a eue avec Boureïma au cours de laquelle ce dernier lui a raconté comment il est devenu aveugle. Cet événement est, une fois de plus, antérieur à l'arrestation de Fadel mais aussi postérieur à l'événement raconté dans le chapitre précédant.

Dans le chapitre suivant on est le jour « j » de la fête dont les préparatifs étaient narrés dans le chapitre vingt deux. Ici, on assiste à une véritable pièce théâtrale, une reprise de l'arrestation de la reine Johanna que Niakoly a tenté de raconter au chapitre vingt-et-un. C'est notamment à la fin de cette représentation que Niakoly a donné l'ordre pour l'arrestation des paysans y compris le jeune citadin, Fadel. Le voila donc en prison face à son bourreau. En même temps, les retours en arrière se convergent à ce point où le temps de la narration rattrape le temps de l'histoire.

Au chapitre vingt-neuf, cependant, les deux bouts analeptiques se rejoignent et Fadel est froidement écrasé par un camion. Le rattrapage est définitif à ce stade et Ismaila reprend l'acte producteur du récit. Comme il faisait au début de la narration, son attention était toujours

[379] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 162.
[380] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 180.

braquée sur les problèmes conjugaux qu'il avait avec Ndella, surtout l'infertilité de cette dernière.

Dans *Les Tambours de la Mémoire* donc, Ismaila commence la narration par la fin de l'histoire ; ceci dit, tout le reste de la narration est un retour en arrière où le passé est évoqué par des retouches successives pour enfin expliquer les causes de la mort catastrophique du jeune homme. Cette manière de raconter les événements assure que l'intérêt est d'emblée capté au début de l'aventure narrative et soutenu par les découvertes successives fournies par les retouches analeptiques. Aussi le fait que ces révélations analeptiques nous viennent par la bouche de plusieurs narrateurs et percepteurs permet au lecteur d'accéder à la vérité qui est la visée de cette disposition temporelle.

Comme dans *Le Temps de Tamango*, où la narration est faite cent ans après les événements historiques, *Les Traces de la Meute* est narré une cinquantaine d'années après 1979 quand l'événement central de l'histoire a eu lieu. Par inférence, l'année de la narration pourrait bien être 2029 ; une date futuristique.

Le meurtre de Kaïré qui marque le début de la narration, nous l'avons signalé, est au beau milieu de l'histoire. Plusieurs événements qui sont apparus dans la narration sont antérieurs à cette date. Le Sieur Khassim Fall a eu son aventure en 1936. L'anecdote de la vieille folle qui avait élu domicile sous le baobab de G. précède évidemment le meurtre de Kaïré. L'arrivée de Kairé lui-même était en 1977. Deux ans avant son meurtre. Tous ces événements analeptiques permettent de comprendre la conjoncture de circonstances qui a abouti à la mort de Kaïré.

Après la mort de Kaïré, qui est l'événement central, la narration, déjà analeptique va remonter successivement vers le présent. Les conditions dans lesquelles Diéry est arrêté, sa sortie de la prison de Mabeuse, sa vie à Sinbong, sa vie errante après l'aventure de Maïssa Lô et Dethié Law, ainsi que la façon dont Mansour est venu à son secours sont tous situés à un point ou l'autre sur cette période de quarante ans. La rencontre avec Fanta et la mort de celle-ci, la grossesse de Khoulé et la naissance de Mbayang, mère de Raki ont tout eu lieu pendant cette période.

Pour clore cette section, soulignons que la gestion du temps dans les ouvrages de Boubacar Boris Diop, comme nous venons de voir, exige une lecture fine et très avisée. Que le lecteur le veuille ou pas, il est contraint de tenir compte des parties constitutives et de suivre leur agencement, leur entremêlement et leur enchaînements, les unes aux autres. L'ordre ou le désordre inscrit dans ces romans nécessite évidemment une œuvre de reconstruction de la part du lecteur qui est bien expliqué par Liev Vygotski cité plus haut. Ce qui rapproche davantage la perception de Liev à la narration de Diop est le cas hypothétique que Liev a imaginé :

> « …imaginons une menace et ensuite, sa réalisation : un meurtre. On obtiendra une certaine impression si le lecteur est mis d'abord au courant de la menace, puis tenu dans l'ignorance quant à sa réalisation, et enfin le meurtre n'est relaté qu'après ce suspens. L'impression sera cependant tout autre si l'auteur commence par le récit de la découverte du cadavre, et alors seulement, dans un ordre chronologique inverse, rapporte le meurtre et la menace.»[381]

Cet exemple est si révélateur de l'art de Diop qu'on a l'impression que Vygotski avait *Les Traces de la Meute* à l'esprit lorsqu'il écrivait. A l'inverse de la linéarité des événements historiques, le narrateur montre d'abord, la découverte du corps de Kaïré, puis les circonstances aboutissant dans ce meurtre. Pareillement, la mort de Fadel est annoncée au début de la narration dans *Les Tambours de la Mémoire* puis les causes et les menaces sont racontés en rétrospective. Même dans *Le Temps de Tamango* où l'événement central est réservé au quatrième chapitre, la manifestation des grévistes est le sujet de la narration dès la première page. « L'heure n'est pas aux salamalecs »[382] L'intérêt du lecteur ainsi capté par l'ouverture catastrophique, les esprits seront apaisés au cours de la lecture avec les découvertes successives que l'on fera dans cette tentative exemplaire de reconstruire les divers événements de l'histoire.

4.5.0 CONCLUSION

Ce chapitre a servi de démonstration du fait qu'entre la succession réelle des événements et l'ordre dans lequel ils sont narrés, il n'y a pas d'homologie. La lecture devient, comme nous venons de lesignaler dans les trois romans, une aventure de reconstruction. Cette reconstruction est faite à partir des marques dans la narration indiquant des décalages entre le temps de

[381] Vygotski Liev, *Psychologie de l'art*, Op. cit. 117.
[382] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 7

l'histoire et le temps de la narration. Une telle approche aide enfin à reconstruire la structure globale de la narration.

Nous avons démontré dans la section précédente que sur le plan de la structure temporelle, les récits de Boubacar Diop ont du mal à suivre l'ordre chronologique de l'histoire racontée. Le lecteur est donc obligé de procéder à un travail de remise en ordre qui fait jaillir des nouvelles réalités. Dans *Les Tambours de la Mémoire* et *Les Traces de la Meute*, certains événements sont narrés à plusieurs reprises (récit répétitif) et l'intérêt de l'analyse consiste à établir le sens qui découle de la pluralité. Voilà pourquoi chez Diop, la lecture ne peut être perçue que comme une activité de reconstruction.

KNUST

CHAPITRE V

LE PLAN VERBAL

5.0 INTRODUCTION

L'angliciste autrichien Franz Stanzel, dans son ouvrage « *Formen des romans* »,[383] a élaboré une importante typologie du roman où il a pris comme point de départ la nature médiate du monde romanesque. Ce monde romanesque, selon Stanzel, doit être communiqué au narrataire par l'intermédiaire du narrateur. Ainsi, Stanzel conçoit la narration comme une façon de médiation spécifique qui sera maintenue tout au long du roman. C'est précisément cette forme de médiation que Jaap Lintvelt, désigne par le terme de situation narrative quand il dit : « La nature médiate du roman se concrétise dans la situation narrative ».[384]

Dans une mise au point récent de sa typologie narrative dans *« Second Thoughts on Narrative Situations in the Novel : Towards a Grammar of Fiction »*[385], Stanzel propose une situation narrative où le narrateur remplit la fonction de centre d'orientation aux plans perceptif psychique, temporel, spatial et verbal.

Les chapitres précédents de ce travail ont servi de preuve que les récits de Diop n'appliquent guère, le même type narratif. Il est toujours question chez lui, d'une combinaison de plusieurs types narratifs. La complexité narrative qui en est la conséquence est tout à fait fonctionnelle, servant à informer et à indiquer les pistes à suivre vers la création d'une meilleure société. Nous avons vu également comment le narrataire est orienté spatialement et temporellement par les centres divers d'orientation. Ce chapitre servira alors à montrer comment la perspective narrative se met à l'œuvre sur le plan verbal. Au plan verbal de l'œuvre littéraire, nous allons examiner comment le rapport que le narrateur entretient avec la narration, le récit et l'histoire, s'exprime dans le discours narratif. Cet examen est d'autant plus important que depuis la parution de *Figures III* de Genette, la distinction traditionnelle entre la première personne et la troisième personne n'est plus suffisante. A ce propos, Genette fait observer que :

[383] Stanzel Franz, K *Second thoughts on narrative situation in the novel; Towards a grammar of fiction* " Nove s XI 3 p. 247-264.
[384] Lintvelt, Jaap, *Essai de typologie narrative, le point de vue*, Op. cit. p. 41.
[385] Stanzel Franz, Second Thoughts on narrative situations in the novel, Towards a grammar of fiction, Noves, XI3

> « Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique) : faire montrer l'histoire par l'un de ses personnages, ou par un narrateur étranger à cette histoire. La présence des verbes à la première personne dans un texte narratif peut donc renvoyer à deux situations très différentes que la grammaire confond mais que l'analyse narrative doit distinguer ; la désignation du narrateur en tant que tel par lui-même… et l'identité de personne entre le narrateur et l'un des personnages de l'histoire. » [386]

De surcroît, le récit de Diop fait montre d'une imbrication complexe et significative de tous les types narratifs donc, de toutes les personnes grammaticales. Le défi que nous proposons de relever dans ce chapitre sera donc de voir s'il y a un dessein quelconque dans la manière dont les types narratifs et les personnes grammaticales sont tissés dans le discours narratif, et de quelle idée cela est révélateur.

Il sera question également dans ce chapitre, de la valeur temporelle des temps, que cela soit du passé, du présent ou du futur selon la personne grammaticale qui s'en sert. Nous verrons aussi le registre verbal en soulignant surtout que le sommaire ou la scène des événements non verbaux et des discours des acteurs sont tous faits dans l'idiolecte des narrateurs intra ou extra diégétiques qui servent de centre d'orientation.

Sous l'appareil formel du discours auctoriel qui est le type narratif prédominant dans la fiction de Diop, l'analyse portera sur les pronoms personnels, les temps verbaux, les indicateurs de la deixis, les interrogations, les exclamations, les intimations ou les assertions par les narrateurs. Notre attention portera, surtout sur les types fonctionnels du discours auctoriel, autrement dit, les fonctions exercées par les narrateurs dans le récit de Diop. On tiendra compte à ce stade des divisions de Jaap Lintvelt qui désigne la fonction communicative, méta narrative, explicative, évaluative, généralisante, et modalisante. Quant à Genette, il regroupe ces fonctions en cinq : la fonction narrative, la fonction de régie ou de contrôle, la fonction phatique, la fonction émotive et la fonction idéologique. Puisque les chapitres précédents ont fait étalage de la répercussion de la perspective sur le plan spatial et temporel, nous allons effleurer ces aspects très brièvement avant de nous appesantir sur les fonctions du narrateur.

[386] Genette Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 252.

5.1 VALEUR TEMPORELLE DES TEMPS DU PASSE

Sans pouvoir considérer les trois romans de Diop comme intégralement auctoriel, on peut du moins affirmer que le type narratif auctoriel y occupe une place prépondérante. Faisant abstraction des significations possibles que les autres types narratifs pourraient avoir dans ces romans, il nous incombe de nous concentrer sur une analyse discursive des fonctions spécifiques du type narratif auctoriel prédominant. Nous serions en mesure, ainsi, de définir la forme narrative avec beaucoup plus de précision.

KNUST

Comme c'est le cas dans nombre de romans diopiens, plusieurs narrateurs intradiégétiques servent de centres d'orientations verbaux aux lecteurs. Et comme nous venons de voir dans les chapitres précédents, la narration ultérieure prédomine dans ces ouvrages. On y voit une répercussion du plan perceptif psychique sur le plan verbal car les narrateurs intradiégétiques expriment leurs situations temporelles de postériorité par rapport aux événements narratifs par l'emploi des temps verbaux du passé. Ils font sortir la distance temporelle entre le moment présent de la narration et l'époque antérieure de l'histoire. Dans de tels passages, il en résulte que les temps verbaux du passé conservent pour le lecteur un passé présenté comme révolu. A titre d'exemple, le narrateur effacé des *Traces de la Meute* fait abondant usage du passé simple, de l'imparfait et parfois du passé composé :

> « Bien qu'il y eût sur des dizaines de mètres à la ronde ni traces de lutte, ni arme d'aucune sorte, il ne faisait pas de doute que l'homme avait été sauvagement assassiné… il est cependant utile de faire observer que l'acharnement sadique du meurtrier sur sa victime aiguilla dès le départ, la police vers la piste du crime passionnel ».[387]

Notons que soit les verbes sont au passé simple « eut », « aiguilla », soit ils sont à l'imparfait « faisait », ou soit au plus que parfait « avaient été sauvagement assassiné ». C'est pour cela que le passé est ainsi présenté comme révolu, vu que la narration est faite cinquante ans après le déroulement de l'histoire. Dans *Les Tambours de la Mémoire*, les verbes ont également un passé présenté comme révolu même lorsque le narrateur se situe au moment de la narration :

[387] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit. p. 9.

> « De retour de la cuisine, je me suis assis par terre et j'ai allumé une gauloise. Réveiller Ndella et la mettre au courant de la terrible nouvelle ? J'hésite. Elle a des réactions tellement imprévisibles ! »[388]

Le passé composé et présent de l'indicatif qui s'alternent dans cette séquence narrative montrent qu'on est au moment de la narration. La même observation se fait dans *Le Temps de Tamango* où le passé simple, le passé composé et le présent s'alternent de manière à faciliter la compréhension au narrataire :

> « Le Président ôta ses lunettes et se mit à jouer avec elles d'un air distrait. Il voulut les essuyer mais se trompa et se surprit en train de frotter les yeux. 'Bien' s'exclama-t-il brusquement en se levant. Une telle attitude, était chez lui le signe d'une profonde indécision. »[389]

Ici, le passé simple désigne au lecteur que l'histoire s'est achevée il y a bien longtemps tandis que l'imparfait qui intervient par endroits désigne souvent des éclaircissements antérieurs au temps de l'histoire. L'usage de l'imparfait : « était », attire l'attention sur ce que le Président a l'habitude de faire, et cela sert à expliquer son comportement pendant le temps de l'histoire. Grâce à l'emploi de tous ces temps du passé, les narrateurs expriment leurs situations temporelles de postériorité par rapport aux événements racontés.

5.2 LE REGISTRE VERBAL

Comme les narrateurs auctoriels fonctionnent comme centre d'orientation verbale dans ces trois romans, ce sont leurs registres verbaux qui prédominent dans les sommaires. Par exemple, le sommaire des événements non-verbaux dans *Le Temps de Tamango* apparaît dans l'idiolecte de Kader, le narrateur effacé :

> « Paris, octobre 1966. Depuis quelques jours le sergent François Navarro est tout agité. Il n'arrive plus à trouver le sommeil. Ses supérieurs lui ont ordonné de se tenir prêt pour assurer un commandement en Afrique Noire. Le Général Vitry qu'il doit remplacer commençait à avoir des idées. Braillard, démagogue de plus en plus adulé par la troupe, il devenait encombrant. Il fallait le faire rentrer au bercail ».[390]

Cette citation est un résumé des actes accomplis et des décisions prises en France impliquant le Sergent Navarro et le Général Vitry qu'il doit bientôt remplacer. Dans tout cela, cependant, les actions et décisions parviennent à l'attention du narrataire par l'idiolecte de Kader, le narrateur

[388] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 5.
[389] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, op. cit. p. 15.
[390] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 21.

effacé. C'est évidemment le Ministre français de la guerre qui prend les décisions mais sa voix n'est pas entendue. Ce qu'entend le narrataire n'est que la reformulation de ces décisions selon l'idiolecte du narrateur qui fait un résumé des événements romanesques en utilisant son propre registre verbal. C'est toujours dans l'idiolecte de Kader que les discours des acteurs sont résumés dans la narration. Un exemple est celui-ci :

> « De toutes les façons, cela ne saurait aucunement me gêner, Monsieur le Ministre. Nous savons tous que dans ces contrées primitives, n'importe quel plumitif qui accède au pouvoir commence par se faire nommer Maréchal ou Empereur ! Alors, - voilà, s'écria le Ministre de la guerre. Vous avez compris l'essentiel, mon garçon ! Nous respectons leurs traditions. ».[391]

Dans ce résumé du discours des acteurs, le narrateur transpose effectivement le registre verbal de François Navarro et le Ministre de la guerre en son propre idiolecte.

Le cas des deux autres romans de Boubacar Diop n'est pas du tout différent. Le sommaire d'événements non verbaux et du discours des acteurs apparaissent dans la narration selon l'idiolecte des narrateurs. La citation suivante porte sur les actions de Madické qui vient d'apprendre la mort de son fils :

> « El Hadj Madické nota avec soulagement qu'aucune voiture n'était garée dans les environs de « Keur Déguène ». Il n'aurait pas aimé trouver chez lui une foule d'inconnus aux visages plus ou moins sincèrement affligés par la nouvelle de la mort de Fadel. Il vit Barry, le gardien bondir de la chaise où il somnolait, comme à son habitude, pour ouvrir la porte du garage. ».[392]

Toutes ces actions accomplies par ces personnages sont résumées selon l'idiolecte du narrateur Ismaïla. Il est fort possible que Madické ait pensé à plusieurs autres choses et peut-être en une langue autre que le français. Même si sa réflexion était en français, elle pourrait ne pas être de l'ordre syntaxique et lexical que celui du narrateur cité ci-dessus.

[391] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 22.
[392] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 23.

Les discours des personnages apparaissent également sous forme de sommaire présenté dans l'idiolecte des narrateurs. Au bout d'un entretien entre Fadel et Simballé, la sœur de la Reine Johanna Simentho, le narrateur anonyme laisse entendre ceci :

> « On voyait bien à son excitation et à ses gestes désordonnés qu'elle était très fière de l'intérêt de Fadel pour Johanna. 'Il ne me reste plus qu'à m'en aller' dit Fadel. Pourtant il préféra rester encore pour parler de tout et de rien…Fadel lui promit de revenir le lendemain avec un médecin.».[393]

Bref, la promesse de Fadel n'est certainement pas ce qu'on vient de lire, ce serait formulée autrement. Le narrateur ne l'a rapporté qu'au style indirect libre qui sera abondamment exploité dans la section suivante de ce travail.

Dans *Les Traces de la Meute*, le registre verbal de Raki le narrateur premier prédomine. Toutes les actions accomplies par les personnages ainsi que leurs paroles sont formulées par ce personnage narrateur. Ce dernier fait preuve d'une perspicacité extrême, vue que sa perception du monde est soutenue par celles de sa mère, son grand-père, Diéry Faye et l'ami de celui-ci, Mansour Tall. Ce qui nous intéresse, cependant, est la façon dont ce narrateur résume ses propres actions et pensées :

> « Je sais seulement que j'ai ma part de vérité et j'hésite au moment de la livrer. Ce soir, assise à ma table de travail, devant la fenêtre ouverte pour laisser entrer un peu de fraîcheur, je me demande s'il faut retourner le couteau dans la plaie. On le saura, les tristes événements de Dunya ne me concernent que trop. Je tiens pourtant à rester sereine et lucide. ».[394]

Avant d'entrer dans les événements de cette ville, ce narrateur en fait un résumé tout en portant l'attention sur sa réaction personnelle. Elle a su alors formuler ses réactions dans ses propres mots et selon un ordre syntaxique proprement sien.

Lorsque Mansour prendra la parole, il fera des sommaires des actions des gens de Dunya ainsi que de leurs discours dans son acte narratif. Mansour dit « il est vrai que selon certains, Kairé n'a

[393] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 65.
[394] Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit. p. 20.

inventé le personnage de Baay Gallay que pour tourner en bourrique le Maître du pays. »[395] A plusieurs étapes dans sa narration, Mansour fait de telles reformulations des perceptions diverses des gens de Dunya tout en enchaînant, parfois, par leurs actions.

5.3 DEGRE D'INSERTION DU DISCOURS DES ACTEURS

La narration de ces trois romans étant foncièrement du type auctoriel, comme le témoigne le premier chapitre de ce travail, le discours des acteurs n'est pas rapporté dans tout son étendu mais résumé sous forme de sommaire. Nous venons de voir comment le discours externe et interne est narrativisé par les narrateurs. Il nous incombe maintenant de voir un peu en profondeur les différents modes d'accès aux consciences des personnages et la polyphonie qui résulte de cette mode de présentation.

Ayant assez discuté le degré d'insertion du discours extérieurs des acteurs dans le premier chapitre, il importe de porter l'attention maintenant sur les trois techniques par lesquelles les narrateurs auctoriels donnent accès à la vie intérieure des acteurs. Ici, René Rivara fait remarquer, après son étude des ouvrages de Dorrit Cohn : *La transparence intérieure* »(1981) et celle de George Blin *Stendhal et le Problème du Roman* (1954) une corrélation apparente entre les linguistes et les narratologues. Il tient pour lui que le même procédé est désigné différemment par les deux. Pour lui, le discours direct, le discours indirect classique et le discours indirect libre relèvent du domaine de la narratologie. Selon les exigences propres à notre démarche, nous utiliserons autant que possible la terminologie des narratologues.

Le procédé le plus utilisé dans les trois romans de Diop est le monologue narrativisé. Dans le premier chapitre de la troisième partie, par exemple, cette technique est systématiquement utilisée :

> « Nafi était étendu sur son lit, enfoui sous la couverture qui lui arrivait jusqu'au menton. Elle avait l'habitude, avant de se lever le matin, de préparer mentalement sa journée. Les images se bousculaient dans sa tête encore lourde de sommeil. Elle se voit elle-même en train de garer sa « Austin » verte dans le parking …».[396]

[395], Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Paris, Op. cit. p. 18.
[396] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, op. cit. p. 27.

Cette technique n'utilise qu'une seule des ressources qu'offre la langue aux acteurs du récit : le discours indirect libre limité au récit de pensée. Notons que jamais le narrateur ne laisse entendre la voix de Naffi du début jusqu'à la fin de ce chapitre. Il garde la parole et reste donc énonciateur. Mais notons aussi que son rôle d'énonciateur est limité au repérage des personnes. Pour le reste, le discours représente foncièrement la pensée de Naffi. Le narrateur anonyme s'érigeait en véritable porte-parole de Naffi. Même lorsqu'elle formule un jugement de valeur sur les événements historiques, c'est toujours par la bouche du narrateur qu'on l'entend :

> « Naffi se voit chez les copains de Kaba. Ils sont comme toujours chez N'Dongo, poursuivant une éternelle discussion, ils répètent sans cesse les mêmes choses mais ce qui est sympathique est qu'ils ne s'en aperçoivent même pas. Le comportement de N'Dongo tranchait un peu sur celui des autres. ».[397]

On note avec beaucoup d'intérêt que la citation du jugement : *« ils répètent… »* s'insère naturellement dans le discours du narrateur sans qu'il n'y ait de rupture. Pareillement, on entend dire au narrateur : *« sa journée ainsi résumée lui paraît vide.»*[398] Encore un jugement qui porte sur elle-même, mais formulé dans le discours indirect libre par le narrateur.

Des fois, le jugement portant sur Naffi trahit une faiblesse de sa part comme celui-ci :

> « A force de rendre les hommes heureux, Naffi finissait toujours par faire leur malheur…Pour la première fois, et sans savoir pourquoi, Naffi s'était sentie totalement à la merci d'un homme. ».[399]

On peut déjà imaginer le discours direct dans le monologue de Naffi : « A force de rendre les hommes heureux, je finis par faire leur malheur ». Le narrateur, évidement a repris cette observation dans son propre idiolecte et l'avait narrativisée en faisant attention à la concordance de temps, suivant les règles linguistiques.

Le recours à cette technique de monologue narrativisé est répété dans plusieurs chapitres dans ce roman. Le déraillement de la pensée de N'Dongo est manifestement capté dans un monologue narrativisé qui permet de suivre de près la maladie du personnage. Sa rencontre avec le mendiant

[397] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango,* Op. cit. p. 106.
[398]Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango,* Op. cit. p. 106.
[399] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango,* Op. cit. p. 107.

imaginaire, son attente et sa manie d'assimiler ce mendiant à Léna ; un personnage mirage, est tout reformulé dans l'idiolecte du narrateur anonyme.

> « 16 h 37 N'Dongo prit le boulevard Mangin à tout hasard. Soudain ses pieds se figèrent sur place. Il se mit à rire aux éclats, prenant les passants à témoin, leur demandant de s'arrêter un peu pour apprendre la grande nouvelle. 'Je vais vous parler de l'île déserte qui ne parle pas et où seul habite le vautour royal ! » [400]

Ce discours rapporté au style indirecte libre reproduit presque littéralement les énoncés de N'Dongo qui n'est plus en possession de ses moyens. Ces énoncés ayant conservé leur formulation première et ayant seulement changé d'origine énonciative, finissent par être relayés par le narrateur anonyme. Or, à l'intérieur du discours indirect libre est encadré un discours direct où il fait entendre les mots exacts du personnage sans aucune déformation. *« Je vais vous parler de l'ile déserte qui ne parle pas et où seul habite le vautour royal !* » Ainsi, le discours direct inséré dans le discours indirect libre, permet de reproduire presque littéralement les énoncés de N'Dongo qui, manifestement, n'est plus en possession de ses moyens. Le discours indirect libre aussi bien que le discours direct qui y est inséré ayant conservé effectivement leur formulation première et ayant seulement changé d'origine énonciative, finissent par être relayés par le narrateur anonyme.

Un cas pareil se présente dans *Les Tambours de la Mémoire* où au chapitre deux de la première partie, le discours externe et interne de Ndella est dévoilé par le narrateur anonyme. Dans ce chapitre, les pensées et sentiments du personnage sont décrits, analysés ou rapportés en discours indirect classique procédé par lequel, comme Nafi dans *Le Temps de Tamango*, la voix de Ndella est étouffée pour ne faire entendre que celle du narrateur. Les méthodes narratives des récits de pensées sont adoptées par le romancier car il y a tant de citations que du discours direct :

- A quel prix le voulez-vous, ma sœur ?
- Merci, mon frère n'insistez pas.
- C'est de l'or pur !

Après avoir fait entendre les deux personnages ainsi dans le discours direct, le narrateur intervient pour préciser le temps et l'espace où se déroule cet entretien. « *Près du terminus du port, un jeune homme aux allures de voyou, vêtu d'un simple anago en Lagos délavé, venait de*

[400] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 126.

proposer à Ndella quatre ou cinq bracelets qu'il faisait clignoter dans sa main ».[401] Manifestement, c'est Ndella qui pense que le commerçant a l'allure d'un voyou. Cela veut dire que dans cette citation, le discours interne qui sous-tend les paroles prononcées par Ndella sont tous perçus et formulés par le narrateur anonyme. On dirait que le refus d'acheter l'une des bracelets s'explique par la pensée de Ndella qui ne voudrait certainement pas se laisser rouler par ce jeune homme aux *« allures de voyou.* » Alors sans la psycho récit, les événements historiques perdraient un pourcentage de leurs significations.

KNUST

La narration porte sur la débâcle pour des places dans le car rapide qui doit emmener Ndella à Keur Déguène et lestement, presque sans transition, le narrateur nous donne accès aux pensées du personnage. Le déplacement des perceptions externes aux pensées abstraites du personnage est difficilement perceptible vu que les deux sont narrés dans un discours indirect libre :

> « Du dehors, elle voyait les gens se battre dans l'intérieur du car, la lutte pour les places assises prennent les allures d'une véritable corrida. C'était ça le progrès, un pas en arrière d'une certaine façon…Elle se demanda si leurs descendants qui piétinaient avec une telle férocité et pour si peu, les vieillards et les enfants, accepteraient pour quelques raisons que ce soit de mourir pour leur patrie. »[402]

Le narrateur anonyme, ici, ne se borne pas à décrire les contenus de conscience de Ndella, il en offre aussi une explication ou une interprétation. Cette tendance est sans doute marquée quand il fait entendre que *« C'est vrai, la patrie est en marche vers toujours plus de liberté et de bonheur, à en croire leur radio de merde, Fadel a eu le tort d'en douter et ils l'ont tué.* »[403]

Dans ce monologue narrativisé deux situations se présentent. D'une part, ce que font entendre les hommes politiques sur les mutations de la société et de l'autre, ce qu'en pense Ndella dont la conscience est dévoilée. Traiter de *« merde »* les diffusions radiophoniques montre que Ndella n'est pas dupe et le narrateur non plus. Les deux prétendent à une clairvoyance qui leur permet de nier les mensonges diffusées à la radio. Et l'acte narratif permet aux lecteurs avisés de faire de même.

[401] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 14.
[402] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 15.
[403] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. 15.

A entendre Ndella, la mort de Fadel est donc la preuve de l'intolérance politique qui battait son plein à l'époque. Par l'entremise du monologue narrativisé, le narrateur parvient à capter les réalités politiques qui sous-tendent la narration. Au sein du monologue narrativisé, le narrateur passe subtilement de ses commentaires à ceux de Ndella sans aucun encombrement : cela permet de voir les anticipations incertaines qui avaient troublé le sommeil de Ndella : « *Ah ! Que n'avait-elle suivi Fadel à Wissombo, ils se seraient mariés. 'Je serais une jeune veuve à l'heure qu'il est ou alors nous aurions été tués ensemble'. Ndella évoqua un instant cette possibilité avec un trouble délicieux.* ».[404]

Comme ailleurs, les paroles narrativisées et les paroles citées proviennent toutes des rouages de la pensée de ce personnage si bien qu'on s'aperçoit d'un manque de propositions incises : *« a-t-elle dit, ou a pensé Ndella* » dans ce chapitre. D'un seul trait le narrateur manifeste sa maîtrise du récit en analysant, en expliquant ou en évaluant la vie intérieure et les motivations de ce personnage principal.

Les mêmes procédés sont employés au chapitre suivant mais cette fois-ci, le dispositif du narrateur est braqué sur la vie intérieure de Madické Sarr. *« Le vieux El Hadj Madické Sarr laissa errer longuement son regard sur la magnifique villa… »*[405] Plus tard, on lit « *El Hadj Madické Sarr nota avec soulagement qu'aucune voiture n'est garée dans les environs de Keur Déguène. »*[406] Le détail portant sur le soulagement du personnage, est-ce le narrateur qui l'avait inséré ? On pourrait affirmer que c'est le contraire, vu que le narrateur extradiégétique est doué d'omniscience, il lui est parfaitement possible de percer jusqu'aux sentiments les plus bizarres des personnages. C'est donc Madické qui se sent soulagé. Le narrateur, lui ne fait que prêter sa voix au sentiment du personnage.

Le sentiment de Madické sur Ismaïla est également dévoilé dans la suite de la narration et comme d'habitude le narrateur le fait dans un discours indirect libre :

> « Ismaïla ! Le seul nom de ce prétendu ami de Fadel suffisait à mettre Madické hors de lui. Garçon trop bien nourri, obséquieux, trop malin et prudent, hypocrite surtout. »[407]

[404] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 16.
[405] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 23.
[406] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 23.
[407] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 26.

Naturellement, le monologue narrativisé sert à créer une distance psychologique face aux personnages comme Madické Sarr qui, en dépit de ses faiblesses, ne mérite pas un jugement trop sévère.

Il en va de même pour Diéry Faye dans *Les Traces de la Meute*. Au bout de sa narration, Mansour Tall a déclaré à Raki que son grand-père n'est pas un assassin malgré le fait qu'il ait porté le coup qui avait achevé Kaïré. Concernant les pensées intimes d'El Hadj Malick Dia, le narrateur anonyme dit :

KNUST

> « A présent que l'affaire de Diéry Faye est pratiquement bouclée, il comptait, du reste, rédiger le rapport au cours de la nuit. Son esprit semblait vouloir se soulager d'une tension dont lui-même ne mesurait la force qu'après coup. Il pensait par moments aux cris d'une foule imbécile à l'éclat des torches, trouant l'obscurité de Dunya, à un homme seul et traqué courant dans toutes les directions.»[408]

Cette reprise des événements survenus la nuit du 16 sept 1979 dans l'imagination de l'inspecteur est le sujet de ce monologue narrativisé, la solitude de cet homme traqué évoque à son tour celle de la vieille folle qui avait choisi d'attendre sa fille sous un fromager à G. tout ce récit enchâssé et bien d'autres sont narrés sous forme de monologue narrativisé, une possibilité ouverte aux narrateurs auctoriels et dont ceux dans les romans de Diop ne se privent guère.

5.4 APPAREIL FORMEL DU DISCOURS AUCTORIEL

Il existe, dans les trois romans de Diop, un mélange des deux types d'énoncés distingués par Emile Benveniste ; l'histoire et le discours. Cette distinction peut être illustrée à l'aide des exemples suivants : « - *N'Dongo et Malick furent les seules à passer à travers les mailles du filet. Ils rejoignirent aussitôt leurs camarades du MARS pour les avertir».*[409]

« - *Permettez-moi de vous dire que nous avons d'autres traditions madame ».*[410]

A suivre l'explication de Benveniste, la première citation pourrait être considérée comme « histoire » n'étant qu'une présentation des faits survenus à « *un certain moment du temps sans aucune intervention du locuteur dans le récit* ».[411] Il affirme que dans le récit historique

[408] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit. p. 77.
[409] Diop Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, op. cit. 1981, p. 77.
[410] Diop Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 114.

> « Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici, les événements semblent se raconter eux-mêmes. »[412]

Le contraire se produit dans la deuxième citation, où il s'agit du discours défini par Benveniste comme : *« toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier, l'intention d'influencer l'autre en quelque manière.* ».[413] Dans ce deuxième exemple le sujet de l'énonciation se réfère à lui-même par le pronom personnel « Je » et s'adresse à son auditeur, désigné par « *vous* » et *« madame* ». Il fait ressortir le moment de l'énonciation par l'emploi du présent « *avons* ». Puis il se réfère à son propre procès de l'énonciation en disant, *« Permet moi de vous dire franchement que…* » tout en insistant sur la franchise de sa déclaration.

Pour la théorie narrative ébauchée par Jaap Lintvelt, cette distinction est très essentielle puisque le type narratif en dépend de manière directe. Si, dans la deuxième citation, le discours est prononcé par un des acteurs, le type narratif est actoriel ou neutre alors qu'il s'agit du type narratif auctoriel si c'est le narrateur extradiégétique qui l'énonce.

Dans les trois romans de Diop, le type narratif auctoriel prime sur les autres compte tenu de la narration ultérieure faite même par les personnages narrateurs. Ceci dit, on verra évidemment que les marques formelles du discours auctoriel foisonnent dans les ouvrages et il faudra déterminer la facon dont ils permettent d'exercer des influences sur les auditeurs. Même lorsque le narrateur extradiégétique détient la parole, est-ce que l'énoncé entier peut être mis sur son compte ? Ou est-ce que sa narration comporte des éléments du discours attribuables à quelques uns des acteurs ? Dans ce repérage des éléments auctoriels du récit diopien, nous nous servirons des traits distinctifs linguistiques pour déterminer l'influence exercée sur l'auditeur.

5.4.1 LES INDICATEURS DE LA DEIXIS

D'autres éléments auctoriels dans les récits de Boubacar Boris Diop sont notamment ce que Jaap Lintvelt appelle les indicateurs de la deixis. Ce sont les pronoms démonstratifs : ceci, cela, et des

---

[411] Benvéniste, *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, Seuil,(1960) p. 239-260.
[412] Benvéniste , , *Problèmes de Linguistique Générale*, Op. cit, p. 347.
[413] Benvéniste, *Problèmes de Linguistique Générale* , Op. cit. p. 241.

adverbes déictiques ; ici, là, etc., qui apparaissent dans le discours du narrateur souvent en rapport avec sa position spatiale. Par exemple, lorsque Raki annonce dans l'introduction de son récit que :

> « Aujourd'hui encore, beaucoup de Sénégalais qui n'entendent rien à ces mystères savent au moins vaguement qu'un éminent biologiste du nom de Soubeyrou Mbodj s'est consacré avec une abnégation exemplaire à la mise au point du fameux vaccin contre la malaria. ».[414]

Aussitôt, cet adverbe déictique ; « *aujourd'hui* » informe sur le déplacement temporel qui vient d'être effectué. Une double temporalité s'établit ainsi dans la narration : d'une part, la période de la découverte de la mort de Kaïré où Soubeyrou était adolescent et de l'autre, le moment de la narration où Soubeyrou avait sauté le pas il y a bien longtemps.

Une reprise de cet adverbe déictique plus tard dans la narration sert à déterminer la distance psychologique qui permet un dédoublement du narrateur intradiégétique. On voit cela quand elle dit ; « Aujourd'hui, tout cela est loin, la cendre des bûchers est froide ou dispersée par le vent ». Même si Raki était impliquée dans l'action qu'elle raconte, étant la grande fille de Diéry Faye, l'assassin, l'écart temporel, marqué par cet adverbe déictique lui donnera un statut auctoriel qui lui permettra de revoir les événements d'un air détaché. La preuve de ce détachement est rendue manifeste par un adverbe déictique semblable : « *ce soir, assise à ma table de travail, je me demande s'il faut retourner le couteau dans la plaie* ».[415]

Des adverbes déictiques sont également employés dans *Les Tambours de la Mémoire* pour désigner la position spatio-temporelle du narrateur. Madické dont le fils est mort était furieux surtout contre lui-même. Le narrateur ajoute qu'il est furieux contre : *« ses lâches compromissions avec le régime du Major Adelezzo et à présent Fadel mort, peut-être assassiné…* »[416]Evidemment, la mort de Fadel, marquée par « à présent » fait regretter à Madické qui pensait aux événements d'autrefois. L'adverbe déictique permet de voir l'écart psychologique de Madické, à l'heure actuelle, du Madické qu'il était auparavant.

[414] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 14.
[415] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 20.
[416] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit, p. 24.

Pire encore, l'adverbe déictique marque la détermination de Fadel qui avait déclaré à l'adresse de son père sept ans plus tôt : « …Père j'irai demain à Wissombo » Cette fois-ci, « demain » est en relation avec le moment où l'acteur avait fait la déclaration et non pas avec la position temporelle du narrateur intradiégétique. Par contre, lorsque ce narrateur dit : *« cela fait aujourd'hui un an presque jour pour jour que Fadel nous a quittés »,*[417] on se rend compte qu'on est à nouveau au moment de la narration qui coïncide avec la fin de l'histoire dans ce roman. C'est également à ce moment que Ndella, ayant adossé le manteau du narrateur au chapitre trente-et-un, passe en revue, sa vie de concubinage avec le mort : « chaque fois que je pense à Fadel, aujourd'hui encore, c'est le souvenir de notre drôle de voyage de noces qui me revient le plus facilement à la mémoire ».[418]

Comme le narrateur intradiégétique des *Traces de la Meute*, Ndella se sert d'un adverbe déictique « aujourd'hui encore » pour attirer l'attention sur cet événement unique qui, plus que tout autre événement, résiste à l'usure du temps. Un autre déictique sert à ramener la narration au présent : « *Ce matin, Aïda a débarqué ici à l'improviste et m'a demandé – où est Ismaïla ? »*[419]Il est toujours évident, à considérer le passé composé utilisé dans narration, que le moment de la narration est toujours postérieur à l'arrivée d'Aïda chez Ndella. Au cours de leur conversation, Ndella a précisé : « En fait, à ce moment précis, Ismaïla était probablement au cimetière ».[420] Après cette expression déictique, *« à ce moment précis »*, elle explique dans un discours metanarratif que c'est inutile d'entrer dans les détails. Enfin, plus les adverbes déictiques se répètent, et plus on s'avise de la dichotomie entre le temps de l'histoire et le temps de la narration. Notre attention est sans cesse attiré sur la nature auctorielle du récit bien que les narrateurs soient nombreux et participent tous à l'histoire imaginée.

Il existe plusieurs autres critères linguistiques tels que des interrogations, des exclamations, des intimations, des assertions et des modalités de l'assertion par les narrateurs. Puisque ces critères linguistiques recoupent les fonctions du discours auctoriel dont il sera question dans la rubrique suivante, nous n'allons pas nous appesantir dessus pour l'instant.

[417] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 73.
[418] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 232.
[419] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 232.
[420] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 233.

5.5.0 TYPES FONCTIONNELS DU DICOURS AUCTORIEL

Un narrateur ne fait que raconter une histoire tandis qu'un acteur exerce des fonctions actantielles. Pourtant, étant donné que la narration est phénomène omnivore, elle peut être décrite comme un enchaînement et une alternance du discours du narrateur avec le discours de l'acteur. Les ouvrages choisis de Diop montrent combien cette observation est pertinente. Or, selon Allain Rabatel (1996), le narrateur est le support des modalités de toute énonciation rapportée, dans le discours direct, le discours indirect et le discours indirect libre. Mais le personnage n'est le support d'aucun énoncé rapporté. Dès lors qu'il devient support d'un énoncé quelconque, le personnage devient narrateur acteur. Ce qui veut dire que tout personnage est potentiellement un énonciateur rapporté. Ndella, Madické, Naffi, Diéry Faye, et Mansour Tall dont nous venons de tracer les rôles actantiels dans les rubriques précédentes sont tous des preuves de cette observation.

Chaque fois que ces personnages narrateurs assument la parole, leur tâche est évidemment celle d'assumer l'acte narratif du récit pour évoquer un monde discursif dans lequel l'histoire se déroule. Ils remplissent ainsi la fonction narrative ou la fonction de représentation qui, selon Genette et Lintvelt, se combine toujours avec la fonction de contrôle ou de régie. Outre ces fonctions proprement narratives dont aucun narrateur ne peut se détourner sans porter atteinte à sa qualité de narrateur, il peut aussi remplir plusieurs fonctions optionnelles.

Dans les chapitres précédents, nous avons assez insisté sur les fonctions obligatoires. Nous avons vu comment les narrateurs ont exercé leur contrôle sur les événements historiques. Comment ils les ont soumis à des anachronies qui se conforment aux soucis esthétiques ou idéologiques de l'auteur concret. Nous allons donc nous préoccuper dans les pages suivantes des fonctions facultatives à savoir la fonction communicative, la fonction metanarrative, la fonction explicative, la fonction évaluative, la fonction émotive, la fonction modale et bien d'autres. On verra comment l'exercice de ces fonctions rend explicite les fins esthétiques ou thématiques.

5.5.1 LE DISCOURS COMMUNICATIF

Le discours communicatif est le discours par lequel le narrateur s'adresse à son narrataire, soit pour agir sur lui, soit pour maintenir le contact avec lui. Elle est désignée sous le nom de fonction phatique par Roman Jakobson (1963) et fonction conative par Jean Michel Adam (1976). C'est que la fonction communicative concerne principalement l'art de vérifier le contact avec, ou de garder l'attention du narrataire. Ceci met en jeu la situation narrative elle-même. Le désir de vérifier le contact est un élément indispensable de tout acte de locution, que cela soit dans un discours, une conversation ou dans un récit. Cela permet au narrateur de déterminer la réussite ou l'échec de la situation de communication. Le message est-il compris, accepté ou refoulé par le narrataire ? Seule la prise de contact peut fournir ces indices au narrateur d'où l'importance de la fonction phatique qu'ils exercent. Suivant ces indices, le narrateur, dans son interaction avec le narrataire, arrive à modaliser son discours pour atteindre le but recherché.

Voyons quelques exemples de la fonction communicative exercée par les narrateurs de Boubacar Boris Diop. Aussitôt après la grève, l'un des narrateurs intradiégétiques déclare à l'intention de son narrataire que : *« Je vous l'avais bien dit qu'ils perdent leurs temps, tous ces troublions, ces pauvres étudiants* ».[421] Cette citation permet d'imaginer comment le Ministre, triomphant, s'adresse à son narrataire intradiégétique qu'il désigne par « *vous* » tout en soulignant la justesse de ses observations. Son débit prend progressivement l'allure d'un vrai discours.

Par endroits, cependant, il relie avec son narrataire : *« …parce que vous savez, pour ces ouvriers qui ne sont pas débordés de travail, c'est presque tous les jours dimanche* ».[422] En vérifiant le contact avec le narrataire par « vous savez », le narrateur appuie sur l'objectivité de ses observations. Quand il va fournir d'autres preuves pour asseoir son autorité sur la narration, il s'accrochera toujours au contact avec le narrateur : *« Prenez-moi ce Ministre du plan, impossible de lui mettre la main dessus ».*[423]Parfois, il pose des questions rhétoriques au narrataire, des questions qui n'exigent pas de réponses mais qui servent à faire réfléchir sur le sujet et donc participer activement dans la communication : *« D'accord, la grève a échoué mais pourquoi le*

[421] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango,* op. cit. P. 70.
[422] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango,* Op. cit. p. 73.
[423] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango,* Op. cit. p. 73.

gouvernement a-t-il peur d'arrêter et de juger les fauteurs de troubles ? »[424]De telles questions et apostrophes impliquent la participation active des narrataires dans la situation de communication. Puis, afin de dénigrer le ministre, il dit : « *Vous appelez ça un Ministre* ? ». Bien qu'une réponse ne soit pas exigée, on sent, compte tenu de ce qui précède, que la réponse est bien au négative.

Plus tard, quand il va céder la parole au Ministre, ce dernier lui prendra à témoin tout comme il le ferait avec son narrataire. Le Ministre lui dit : « *s'il recommence, mon cher Galaye, je démissionne.* » Dans l'exemple suivant, le narrateur vérifie le contact avec son narrataire alors que le ministre vérifie le contact avec le narrateur qui lui sert de narrataire :

> « Le Ministre continuait à râler comme ça pour la forme, mais il s'est tu dès qu'on a ouvert la porte, parce que figurez-vous, on entre dans son bureau comme on veut, il appelle ça la politique de la maison de verre, 'on n'a pas de secrets nous, mon cher Galaye, rien à cacher, n'importe qui peut venir voir, nous sommes l'émanation de la volonté populaire. »[425]

Entre le narrateur et son narrataire intradiégétique, le contact est vérifié par l'introduction de *« figurez-vous* » mais quand il va citer le Ministre dans un discours externe narrativisé, ce dernier dit : « mon cher Galaye ». Plus tard le Ministre lui donnera un ordre : « *asseyez-vous donc, madame Guèye, je suis à vous dans un instant, et toi, Galaye, va me préparer ces documents* ». [426] Ces narrateurs qui sont toujours tournés vers leurs narrataires, Rogers (1965) les appelle « les raconteurs » tandis que d'autres critiques les désignent du nom plus suggestif de « causeurs » comme ils privilégient la fonction communicative.

Dans *Les Tambours de la Mémoire*, l'acte de ces causeurs est non seulement perçu comme l'expression des idées ou la transmission des informations mais aussi comme une activité qui modifie une situation. Par l'exercice de la fonction phatique, le narrateur met en évidence une intention pragmatique qu'il fait reconnaître aux narrataires textuels et donc aux narrataires extra-diégétiques. Dans les pages introductives, on entend dire au narrateur : *« le nom de Fadel ne vous dira probablement rien. Mais vous ne pouvez pas ne pas avoir entendu parler de son*

[424] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 73.
[425] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit, p. 74.
[426] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit, p. 76.

père ».[427]Certes la présence de ce narrataire abstrait est presque concrètement sentie dans la narration. Ce narrataire est pris à témoin lorsque le narrateur aborde un sujet sensible, un sujet qui ne peut qu'être chuchoté dans les oreilles :

> « Mais j'ai de bonnes raisons de croire que Mathias aurait été moins frustré si Fadel avait été tué au cours des événements de Wissombo, vous savez, ces fameux événements dont chacun parle à voix basse en évitant même d'être entendu par son propre ombre ».[428]

Au sujet de Ndella, le narrateur intradiégétique à tellement de confidences à faire à son narrataire qu'il est obligé de tenir un langage qui fait de ce narrataire un vrai complice :

> « J'aime bien penser parfois par vanité que c'est pour moi qu'elle est restée. Car après tout, pourquoi vous le cacher plus longtemps ? – Ndella et moi avions commencé à nous envoyer en l'air plusieurs mois avant que Fadel ne quitte Dakar ».[429]

Il prend beaucoup de courage pour enfin dévoiler ses actes de trahison contre son ami intime et cela est rendu assez facile par l'attitude de complicité adoptée. « *Pourquoi vous le cacher plus longtemps* », a dit le narrateur pour suggérer qu'il prend le risque de le lui dire étant persuadé de l'appui du narrataire quelle que soit l'énormité de la confession.

L'exercice de la fonction communicative se fait encore voir dans la partie de la narration présentée sous forme de lettre. Le genre épistolaire présuppose un destinataire distinct, en l'occurrence, Badou. En fait, la lettre de Fadel adressée à son frère sera lue par d'autres personnages tels que Ndella et Ismaïla. A plusieurs reprises, Fadel essaie de vérifier le contact avec son narrataire :

« Cher Badou,

Quand je vous ai quittés, (toi et toute la famille il y a un peu plus de cinq ans,…Eh bien je reçois même ici de vos nouvelles à vous tous ».[430] C'est donc à toute la famille que Fadel s'adresse puisqu'il a fait mention de chaque membre de la famille. Cependant, de tous ces membres de la

[427] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 7.
[428] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 11.
[429] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 12.
[430] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 148

famille, Badou est le plus privilégié. « A travers toi, Badou, je veux dire à travers ton intransigeance, ton optimisme, ta générosité dans l'action, père revoit avec gène et sans doute avec perplexité les illusions exaltantes de ses jeunes années. »[431]Cette façon de tenir le discours suggère implicitement, la présence constante du narrataire à l'esprit du narrateur qui s'imagine le feed-back visuel du premier moyennant sa réaction soit pour réaffirmer, soit pour nier ce feed-back. Poussé plus loin, les actes communicatifs entraînent, chez le narrateur, des formules comme celles-ci : « *Tu ne le devinerais jamais* » ou « *Toi, Badou, avec ton goût des raccourcis conceptuels, tu auras sûrement appelé cette fête ' théâtre populaire'* ».[432]

KNUST

Bref, il ne cesse pas de faire sentir la présence flagrante du narrataire. Plusieurs vérités sont mises en évidence dans ce discours tenu par Fadel, l'un des narrateurs intradiégétiques. Sa narration étant du type homodiégétique auctoriel, son intervention se fait sentir un peu partout grâce aux types fonctionnels du discours auctoriel dont ce discours communicatif fait partie.

Tout ce qu'on vient de dire sur les deux romans sont aussi vrais du troisième. Les échanges entre Raki et le narrataire virtuel, entre Mansour et Raki et entre Diéry Faye et Mansour sont particulièrement vives. Or, dans *Les Traces de la Meute*, non seulement les intrusions auctoriels nous aident à identifier le narrateur intradiégétique qui s'était effacé jusqu'à un moment tardif, ils aident aussi à indiquer les bons pistes à suivre pour arriver à la vérité. Visant toujours la vérité objective de ses propos, Raki fait cette intimation à l'adresse de son narrataire textuel : « *Ah ! Voilà que je me laisse entraîner par la colère, je ferais bien de garder le ton de neutralité qui sied à mon souci d'objectivité* ». [433]Raki se réfère souvent à sa situation de communication par des assertions comme : « *Je constate simplement que…* » « *Il est vrai que…* » Selon certains… » « Il m'arrive aussi, je dois l'avouer que… »[434]Toutes ces formules lui permettent de faire supposer la présence de son interlocuteur mais aussi de souligner sa vision objective sur les éléments historiques.

[431] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 149.
[432] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 157.
[433] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit. p. 87.
[434] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 87.

Dans la narration de Mansour, cependant, il s'adresse tantôt à un narrataire abstrait, tantôt à Raki son narrataire textuel : « *Je dis à Raki, 'Non, ton grand-père Diéry Faye ne fut pas un assassin même si de toute évidence il a porté le coup mortel à Kaïré* ».[435]Bien évidemment, l'incise « *Je dis à Raki* », va à l'intention du narrataire virtuel mais dans le discours direct qui suit, Mansour s'adresse à Raki en la désignant par le pronom personnel « *ton* ». Aussitôt après, il se tourne vers son narrataire abstrait : *« Je me souviens du premier jour où Raki est arrivée ici, je l'ai très mal reçue* ». Petit à petit, ce narrataire abstrait va céder la place à Raki qui deviendrait de manière définitive, le narrataire de Mansour. Ce dernier affirme que : « *dire cela, dire l'innocence de Diéry Faye* » suffit à donner un sens au peu de temps qui lui reste à vivre.

A plusieurs reprises, Mansour va vérifier le contact pour assurer qu'il a l'attention de Raki. Par exemple sur le conseil du régisseur de prison qui essayait de décider Diéry de retourner à Dunya, Mansour narrateur dit :

> « Si tu me permets d'émettre un avis là-dessus, Raki, je dirai que le Régisseur, à force de côtoyer des destins tragiques en était venu à prendre la vie pour une scène de théâtre, tu as lu sans doute le grand Césaire… »[436]

Un peu plus tard, il dit « *…ce qui est, tu dois l'admettre, ma fille, le moyen le plus logique de conclure à l'inexistence du crime* ».[437]

L'exercice de la fonction communicative permet au narrateur de vérifier le succès de ses propos auprès de Raki, et le cas échéant, fournir d'autres preuves. C'est précisément pour cela qu'il a dû citer le fameux Césaire à l'appui de son argument. Après tout cela il insiste que Raki admette : « *Tu dois l'admettre, ma fille* », sa conclusion en faisant plein usage de son autorité de grand-père.

Enfin, ce qui est certain c'est que, par le truchement de ces discours communicatifs, les narrataires, qu'ils soient intradiégétiques ou extradiégétiques, sont bien informés de la condition réelle des acteurs et arrivent finalement à se laisser influencer. Il est fort probable que, par extension, le lecteur réel finira également par se laisser influencer.

[435] Diop Boubacar Boris, Les Traces de la Meute, Op. cit. p. 265.
[436] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 109.
[437] Diop Boubacar Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 114.

5.5.2 LE DISCOURS METANARRATIF

Très souvent dans ces trois romans, la narration devient un commentaire sur l'acte même de narrer. Ce qui prête au *Temps de Tamango* son caractère expérimental est la souplesse avec laquelle l'histoire et le discours s'alternent au sein de la narration. Lors d'une réunion des érudits grévistes, le narrateur extradiégétique se borne à une transmission pure et simple des événements qui se succèdent :

> « Mahécor à du mal à tenir débout. Il tangue dangereusement, s'avance en zig zag vers Mireille. Réussit à l'agripper. Ils se retrouvent par terre, haletants, riants aux éclats. – N'Dongo ramasse ses livres et s'en va. Il ne se retourne même pas. Il descend lentement les escaliers ».[438]

Dans ce récit d'événements que Benveniste appellera histoire, les événements ont l'air de se dérouler sous les yeux du lecteur sans aucune marque de la présence du narrateur et puis soudain :

> « Nous sommes à la fin de cette journée. Si c'était la nuit, le narrateur qui prétend rendre compte de tous mes faits et gestes pourrait écrire : 'Et N'Dongo s'enfonça dans la nuit'. J'aurai alors l'air mystérieux des martiens. Mais nous sommes encore loin de la nuit… ».[439]

Il effectue un déplacement de l'histoire au discours. Le foyer de la narration se déplace du même coup du narrateur anonyme à N'Dongo qui marque sa présence corporelle par le présent: « sommes ». Et puis le narrateur anonyme devient le sujet de la narration lorsque N'Dongo fait ce qui ressemble à un discours metanarratif : « Le narrateur qui prétend rendre compte de tous mes faits et gestes pourrait écrire ; N'Dongo s'enfonce dans la nuit ». Cette manière d'insérer le discours dans l'histoire est une technique à laquelle le narrateur fait très souvent recours dans *Le Temps de Tamango* pour indiquer les conséquences de la manifestation des syndicalistes. De plus, l'introspection de N'Dongo par exemple, suggère que ce personnage principal n'est pas en pleine possession de ses moyens et que sa condition s'empire chaque jour un peu plus.

D'autres discours metanarratifs apparaissent dans les notes sur la troisième partie où le narrateur souligne les difficultés qu'il a eues dans sa recherche sur le MARS. Il dit :

---

[438] Diop Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. Cit. P. 66-67.
[439] Diop Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 67

> « Je n'ai rien pu trouver sur cette importante organisation. On m'a maintes fois assuré, au cours de mes recherches, qu'il existe de nombreux documents sur le MARS mais qu'ils sont encore inaccessibles » .[440]

Plus tard, ce narrateur fait preuve de plus de pudeur lorsqu'il fait mine de s'excuser auprès du narrataire face à l'insuffisance de l'information dont il dispose sur la vie de N'Dongo. Il enchaîne dans un discours metanarratif :

> « Pourtant on doit savoir qu'après tout je ne suis pas un romancier, moi je ne suis qu'un narrateur, un homme de science en quelque sorte. Je ne peux pas me permettre d'imaginer des scènes ou d'inventer des traits de caractères… ».[441]

Tous ces commentaires metanarratifs, outre leur importance comme traces de la présence du narrateur extradiégétique dans la narration, permettent aussi de déterminer si les moyens dont il dispose lui permettent d'atteindre les fins visées.

Dans *Les Tambours de la Mémoire* où le premier narrateur a un statut intradiégétique, le type narratif auctoriel qu'il fait permet l'infusion de plusieurs discours metanarratifs. Il s'adresse directement à son narrataire en lui demandant de patienter sur tel ou tel événement sur lesquels il va s'appesantir plus tard. S'agissant de son mariage avec Ndella, par exemple, Ismaïla dit dans un discours qui se rapproche beaucoup de la métanarration: « *Comment j'en suis arrivé à épouser une telle fille, vous le saurez peut-être plus tard, encore que je ne sois pas tout à fait sûr de le savoir moi-même.* »[442] Outre la restriction du champ perceptif, qui est normale pour un narrateur intradiégétique, Ismaïla juge qu'il vaudra mieux réserver le discours sur cette relation à un moment plus propice et il le signale dans son discours métanarratif.

Le narrateur qui avait brodé sur une mésentente entre Fadel et son fiancé pour coucher avec ce dernier fait cet aveu à la mort de Fadel :

> « J'ai raccroché brutalement. Je dois avouer, au risque de vous faire bondir d'indignation, que je n'ai pu réprimer un vague sentiment de soulagement. Entendons nous bien : 'je ne souhaitais pas du tout la mort de Fadel, je suis

[440]Diop Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 47.
[441] Diop Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 99.
[442] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 7.

> comme vous à peu près, sain de corps et d'esprit et je ne souhaite en principe la mort de personne, mais les choses sont toujours complexes ».[443]

Il ne fait ici qu'une tentative d'attirer la complicité du narrataire en disant : '…entendons-nous bien' et cela, à cause de la nature répréhensive de l'action menée. Quand, avec l'appui de Ndella, Ismaïla va présenter les écrits de Fadel sous forme de roman, c'est avec pudeur qu'il le fera dans un discours sur le discours :

> « Voici donc le résultat de notre modeste reconstitution. Nous avons voulu proposer un sens, promener un rayon d'amicale lumière à travers la vie obscure de Fadel, ce labyrinthe hostile et presque illisible, enchevêtrement d'hallucinations hasards et phantasmes péremptoires ».[444]

De tel discours sur l'acte même qui produit le récit rapproche le lecteur davantage du narrateur et le rend facile à accepter le contenu narratif comme provenant d'une personne à qui l'on peut s'identifier.

Dans *Les Traces de la Meute*, où le narrateur intradiégétique n'est apparu qu'au bout du douzième chapitre, les discours métanarratifs ont joué un rôle d'indicateurs de sa présence tout au long des onze premiers chapitres. Comme Ismaïla, Raki fait des rappels au narrataire : « *On l'a déjà dit, toute l'existence de Soubeyrou Mbodj fut marquée mais en secret par cet événement* ».[445] Cet emploi du pronom impersonnel « on » commence déjà à insinuer la présence du narrateur dans le monde narré. Plus tard, elle dit : *« Aujourd'hui, tout cela est loin, la cendre des bûchers est froide et dispersée par le vent* ».[446] Le déictique 'aujourd'hui' et l'emploi du présent font sortir le moment de l'énonciation et puis, elles font preuve d'une restriction de champ qui trahit en même temps la présence du narrateur dans le monde romanesque.

« Quand à sa vie de famille je ne peux rien en dire car les audiences privées du Maître étaient réservées à deux ou trois personnes par an »,[447] a dit le narrateur effacé à un moment de sa narration sur le Maître du pays. Le lecteur attentif se demande, aussitôt après cet aveu, qui est

[443]Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 10.
[444] Diop, Boubacar, Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 50.
[445] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit. P. 14.
[446] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 20.
[447] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 21.

cette personne qui se désigne par la première personne « je ». Cette personne, après un discours évaluatif dont on parlera plus tard, fait l'annonce suivante : « *Laissons cela momentanément et revenons à l'année 1978 où se déroule cette histoire* »[448]et finit par convaincre le narrataire de sa présence dans le monde narré.

Onze chapitres plus tard, un autre commentaire métanarratif rappellera que c'est la voix de cette personne, dont le nom est Raki, qu'on entendait tout au long de la narration. Elle dit ceci sur son propre comportement: « *Ah ! Voilà que je me laisse entraîner par la colère, je ferais bien de garder le ton de neutralité qui sied à mon souci d'objectivité* ».[449] Ce n'est qu'au début du treizième chapitre que son nom apparaît pour la première fois dans le discours tenu par Mansour Tall qui dit : *« Comme c'est étrange, Raki a les yeux bridés, le visage plein, lisse et allongé comme des Asiatiques* ».[450] Bref, les discours metanarratifs dans *Les Traces de la Meute* ont servi à identifier le narrateur, déterminer son vrai statut et signaler l'articulation interne du récit.

Ensuite, à l'instar du narrateur balzacien qui, dans *Le Père Goriot*, commentait son propre récit, en déclarant que : *« Ce drame n'est ni une fiction, ni un roman mais une histoire authentique où 'all is true'* »[451], Ismaila s'imagine de l'écœurement et l'indignation du lecteur en s'adressant directement à lui dans les termes suivants : « Cher leteur vous serez peut-être indigné d'apprendre que Ndella et moi nous envoyons en l'air bien avant le départ de Fadel à Wissombo »[452] Raki, elle, se sert du discours métanarratif comme prétexte pour raccourcir son récit et parer à l'inconvénient de la monotonie. Lorsque le narrateur balzacien insiste sur la réalité historique de son récit en se servant du discours métanarratif, ceux de Diop se servent pour soutenir l'intérêt de leurs narrataires. En scrutant la victime avec la minutie des spécialistes, le narrateur fait remarquer que ce dernier a résisté à la mort de toutes ses forces mais ses supplications n'avaient guère ému le meurtrier qui lui avait infligé quelques mutilations volontairement infamantes. Puis dans une tranche métanarrative commentative, le narrateur ajoute :

[448] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit, p. 21.
[449] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit, p.87.
[450] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 93.
[451] Balzac, Honore de, *Le Père Goriot*, Paris, Seuil, 1963, p. 6-7.
[452] Diop Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 9.

> « Elles ne seront pas décrites dans le détail car le souci d'exactitude n'est pas une excuse pour heurter les âmes sensibles ». [453]

Or, à regarder la façon minutieuse dont les détails du crime sont rapportés, on est plus enclin à croire que cette prétention à la bienséance n'est conçue effectivement que pour briser la monotonie.

5.5.3 LE DISCOURS EXPLICATIF

Il arrive souvent aux narrateurs, après une vérification du contact avec leurs narrataires, de recourir à des explications afin de tirer au clair des points obscurs. A plusieurs reprises ils s'arrêtent sur des points saillants dans leurs récits, font ralentir la course du temps, et dans le calme qui en résulte, procèdent à des explications calculées pour influencer la décision des narrataires dans la direction voulue.

Pourquoi, par exemple, N'Dongo est-il affecté à la SIFRADIS ? Pourquoi a-t-il démissionné au bout de quelques années pour prendre, par la suite, un boulot de domestique chez les Navarro ? Pour quelles raisons Kaba Diané est-il assassiné en prison au gré des circonstances politiques ? Autant de questions dont les réponses apparaissent dans des discours explicatifs qui parsèment la narration. A titre d'exemple, on se rend compte que deux explications concurrentes sont fournies dans le discours explicatif portant sur l'engagement de N'Dongo à la SIFRADIS. Les mobiles de Pierre Villeneuve, l'employeur du personnage, sont manifestement différents de celles de N'Dongo qui avait accepté ce poste. Villeneuve lui avait confié ce poste parce qu'il avait besoin d'un chercheur bien formé qui pourrait créer « *des nouvelles combinaisons chimiques, susceptibles d'améliorer la qualité des produits SIFRADIS*».[454]Pour N'Dongo, cependant, la prise du boulot lui permettra de mettre en évidence la formation qu'il a suivie en Allemagne pendant six ans. Il le prend aussi pour des raisons bien étayées dans le discours explicatif du narrateur: « *Il voyait là, une intéressante occasion de jouer à l'apprenti sorcier et de trouver sûrement autre chose que ce que M. Villeneuve attend de lui* ».[455]On sent déjà qu'il y a

[453] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit. p. 9.
[454] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, op. cit. p. 84.
[455] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 84.

possibilité d'une confusion d'intérêts dans l'avenir proche quand Villeneuve se rendra compte des mobiles de son employé.

Pareillement, le narrateur se sert d'un discours explicatif pour indiquer les mesures prises par les anarchistes après la mort en prison de Kaba Diané :

> «La mort de Kaba Diané fut la goutte de sang de trop. Elle mit en hystérie la calebasse déjà remplie à ras bord des pires misères …N'Dongo a failli applaudir, il aime bien le MARS. Il s'y sent moins livré à lui-même. Avec un fusil entre les mains il se sent moins désarmé. N'Dongo a été chargé de s'occuper du Général François Navarro, Conseiller militaire de l'état. »[456]

Du coup, on sait ce qui a occasionné la démission de N'Dongo de la SIFRADIS, et pourquoi, en dépit de ses diplômes universitaires, il a convenu de prendre le boulot de serviteur sous le pseudonyme de Tamango chez les Navarro. Ainsi, le discours explicatif ne se borne pas au compte rendu de l'actualité, mais dévoile en même temps, les rouages de la machine des anarchistes. Quand on apprend plus tard que Navarro a été fusillé par on ne sait qui, et dans des circonstances mystérieuses, on est ramené d'instinct à ce discours explicatif. Se pourrait-il que N'Dongo ait réussi à vaquer à sa responsabilité envers le MARS ?

Du moins a-t-il montré sa résolution à faire cela dans sa propre narration en disant au sujet de Madame Navarro : « Je joue mon rôle de domestique à merveille mais je risque de l'abattre en même temps que son époux sans trop me soucier des reproches que ne manqueront pas de me faire les camarades. »[457]Toujours est-il que personne n'a pu déterminer d'où est sortie la balle qui a tué Navarro. Ne pourrait on pas conclure que c'est N'Dongo qui a atteint son objectif comme d'aucuns le font d'ailleurs ? Est-ce possible que Navarro se soit suicidé, écœuré par l'infidélité de Fabienne comme d'autres voudraient le laisser croire ? Ou, est-ce vrai, comme le prétend le témoin oculaire, que le Docteur Fodé Diarra l'avait tué après lui avoir arraché sa femme ? Le discours explicatif aide à déduire la vérité des faits présentés.

[456] Diop, Boubacar, Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 111.
[457] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 112-113S.

Ce foisonnement du discours explicatif se voit également dans *Les Tambours de la Mémoire*. Après son aveu qu'il faisait l'amour avec Ndella bien avant le départ de Fadel à Wissombo, le narrateur, dans un discours explicatif qu'il a fait plus tard, explicite les circonstances dans lesquelles cet acte s'est produit. Ndella qui venait justement d'être humiliée par Madické, le père de Fadel qui est alité chez son meilleur ami, rejoint Ismaïla sous les douches. Elle avait pratiquement enfoncé le sexe de ce dernier dans son corps et Ismaïla dit : « nous voilà, deux ventouses haletants sous les douches ».[458]

KNUST

Le discours explicatif dans ce roman se présente souvent sous forme de récit enchâssé. Les narrateurs sont particulièrement friands de cette technique où un récit dans le récit sert à illustrer des points essentiels. C'est grâce à un récit enchâssé que le rôle joué par Pierre Valérose et Léonidas Vézélis est inséré dans la trame narrative. Pareillement, la cécité de Boureïma parvient au narrataire par l'intermédiaire d'un récit enchâssé. Un événement qui a marqué la vie de Fadel est raconté dans un récit enchâssé pour montrer la lâcheté de Madické :

> « Un jour, après l'école je suis allé à la SOMANCOA (C'était le nom de la maison de commerce) ; j'ai trouvé mon père dans un vaste bureau totalement anonyme et perdu au milieu de nombreux autres employés. Il m'a regardé avec tristesse comme si je l'avais surpris dans une activité honteuse… Tout d'un coup on pousse violement la porte et M. Jacques Beauregard apparaît. En me voyant, il reste figé sur le seuil du bureau visiblement abasourdi…avec une lâcheté que je n'oublierai jamais, mon père et ses collègues, têtes baissées, font semblant d'être absorbés par leur travail… ».[459]

Comme Johanna Simentho, Fadel acteur ne voit pas pourquoi un Blanc quittera son pays pour venir donner des ordres dans le sien. Bref, ce récit enchâssé, comme bien d'autres dans ce roman, permet de comprendre le courage de Fadel face à son père qui, d'ailleurs, était un homme politique, craint et respecté par tous et par toutes.

Les narrateurs dans *Les Traces de la Meute* ont tous recours aux récits enchâssés conçus pour expliquer tel ou tel événement. Dans l'un des discours phatiques, le narrateur affirme que les aventures de Baay Gallaay sont calculées pour tourner en bourrique le Maître du pays. Les

[458] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 97.
[459] Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 92.

fragments de la fable, insérés dans le discours de Diéry Faye constituent tous des récits enchâssés, calculés à souligner la nature ludique des prétentions des gens de Dunya et surtout miner l'autorité du Maître du pays. Le sort de l'employé qui avait prétendu que Saa Ndéné s'est métamorphosé en Bulldozer jaune pour assurer la défaite de Dum Thiébi est aussi un enchâssement.

Or, ce qui marque les discours explicatifs dans ce roman ce sont les comparaisons faites par les narrateurs. Telle est la comparaison qu'a faite Raki narrateur en présentant Diéry Faye :

> « Il avait le ventre rebondi non pas à l'exemple des bons vivants mais plutôt de ceux dont une maladie peu commune a outrageusement dilaté la panse ».[460]

La valeur suggestive de ce choix de comparaison permet de saisir nettement l'image que le narrateur veut évoquer et trahit en même temps son attitude envers ce personnage. On est plus enclin, après cette comparaison, à suivre avec complaisance quand ce narrateur dit que Diéry Faye et Yatma Ndoye concentraient dans leurs personnes tous les défauts des habitants de Dunya.

Aussi a-t-il présenté Diéry Faye comme si c'était un fauve à dompter: « Je vous présente Diéry Faye » dit le préfet en regardant Kaïré : « Diéry Faye est le planton de la préfecture. Il a l'air peu commode mais si vous arrivez à l'apprivoiser vous ne le regretterez pas ».[461]Comme l'étranger, le narrataire est moins frappé par la physionomie que par la façon dont le préfet a parlé de ce personnage exemplaire sans même paraître s'apercevoir de sa présence. On dirait qu'il parle de son animal domestique. Rien d'étonnant à ce que Kaïré ait eu l'impression que le planton est une sorte de « demeuré ».

Une autre comparaison qui s'avère extrêmement explicative est le conseil prodigué par Massamba Daw à Diéry Faye sur la meilleure façon de survivre à Simbong ;

[460] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit. p. 25.
[461] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p 92.

> « Ici, mon gars, la modestie ne marche pas. Tu dois faire comme les lutteurs dans l'arène : être le plus fort et le montrer à chaque occasion. C'est ça Simbong ! »[462]

Prendre la vie pour une lutte constante donne à Diéry l'impression que Simbong n'est pas un quartier comme les autres mais : « *qu'il allait y être heureux* ».[463]Il suffit d'un seul conseil pour tout expliquer. La comparaison qui y est faite évoque de manière exacte l'attitude mentale qu'il faut pour la survie à Simbong. Elle sert à capter l'essentiel du discours explicatif en très peu de mots.

KNUST

Nous venons de voir dans cette section, le recours des narrateurs à des stratégies destinées à contraindre, à contrôler ou mieux encore, à guider le processus d'interprétation. Evidemment, cette fonction explicative n'est pas une dimension accessoire mais elle est constitutive du discours narratif, une partie intégrante de la fonction de représentation discutée dans les chapitres précédants. Grâce aux discours explicatifs, les narrateurs intradiégétiques, comme Ismaïla, N'Dongo, et Mansour s'affirment et négocient leur propre émergence dans le discours narratif.

5.5.4 LE DISCOURS EMOTIF

Nous venons de discuter les mécanismes de connivence entre les narrateurs et leurs narrataires divers où les prises de position des narrateurs dans la gestion de l'information narrative sont tirées au clair. Il sera toujours question du rapport entre le narrateur et l'histoire dans cette section de l'analyse, mais cette fois-ci, nous déterminerons la réaction personnelle des narrateurs face aux événements historiques. Que le rapport entre le narrateur et l'histoire soit affectif, moral ou intellectuel, il contribue à la construction de la sympathie du narrataire et, par extension, du lecteur.

Ayant parcouru soigneusement les écrits de Hamon, Jouve et bien d'autres formalistes, Allain Rabatel affirme que le système de sympathie est construit, déterminé et orienté par le montage textuel. Il souligne, par la suite que

[462]Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 120.
[463] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 120.

> « Si, en dépit des meurtres dont il est responsable, le lecteur est attiré par les héros, c'est que les codes et valeurs de la vie courante sont moins prenants que les effets construits par le texte ».[464]

Comme cela est vrai dans le cas de Diéry Faye qui, malgré lui, avait farouchement assommé le prétendu étranger sans vraiment comprendre les mobiles de son acte. En dépit de ses erreurs de jugement manifestes au début du roman, Fadel a fini par attirer la sympathie du narrataire si bien que pour Ndella, il est devenu une espèce de demi-dieu. N'Dongo, au début de l'histoire ne paraît pas moins monstrueux que Diéry Faye ayant froidement descendu quatre gendarmes au cours de la manifestation, mais vers la fin du schéma affectif construit par l'acte narratif, il attire la sympathie du narrataire.

KNUST

Poursuivant son analyse, Rabatel affirme que notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui. Plus sa vie intérieure nous est dévoilée et plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive. La mise en perspective des émotions du personnage fait de lui un sujet authentique. Il apparaît ainsi, comme une personne et non comme un type et cela permet au narrataire de s'investir en lui puisqu'il peut s'identifier avec ce personnage. Nous allons donc essayer de répertorier autant des formes de la dimension affective que possible des discours des narrateurs et voir comment ils participent au contrôle discursif de la passion. Nous étudierons l'aspect et le rythme des expressions somatiques qui en résultent.

C'est à juste titre que Mansour a déclaré à Raki : « Ton grand-père Diéry Faye n'était pas un assassin »[465]bien qu'il ait tué Kaïré par des coups de pioche. Dire cela d'un ami d'enfance qui vient d'être si froidement assommé montre que Mansour est vraiment au bout du schéma affectif, ayant soigneusement pesé les deux côtés de la médaille. C'est après une réflexion très mûre et une connaissance approfondie de Diéry qu'il a fait cette déclaration. On lui donne raison vu les preuves fournies au cours du procès. L'acte narratif même comporte plusieurs indices qui sont calculés à disculper ce meurtrier. L'un de ces indices apparaît dans le discours de Diéry lui-même qui trahit un amour profond pour la victime :

> « Est-ce que cela t'arrive parfois, Mansour, d'être soudain envahi par une véritable bouffée de haine, irraisonnée et même jubilatoire contre ceux que tu es

[464] Rabatel, Allain, *Une Histoire du Point de Vue*, Metz, Klincksieck, 1996, p. 117.
[465] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit. p. 240.

> censé aimer le plus au monde et que peut-être d'ailleurs, tu aimes vraiment ? Voilà où j'en étais… ».[466]

Compte tenu de ce sentiment qu'avait Diéry envers sa victime, il est impossible de prétendre que Diéry avait l'esprit sain au moment où l'acte était commis. Egalement, tous les habitants de Dunya qui avaient participé à la chasse à l'homme n'étaient pas vraiment en possession de leurs moyens. C'est donc à juste titre que l'avocat de Diéry avait déclaré au cours du jugement que Diéry est innocent. Le narrateur le cite ainsi :

> « Se plantant devant Diéry Faye, l'avocat le désigna du doigt et dit avec emphase : 'cet homme timide et terrifié est, prétendez-vous l'assassin de Kaïré ! Eh bien moi, je l'affirme. Cet homme assis devant vous est Kaïré lui-même ».[467]

Ce sera plus tard, après avoir payé tout seul pour un crime commis collectivement, que Diéry dévoilera tous les efforts futiles qu'il avait déployés pour épargner la vie à l'étranger. Parfois, en entendant les rires aux éclats des Bambaata Boys sous l'influence des contes que Kaïré leur racontait, Diéry pense souvent :

> « Pourquoi ne se taisait-il donc pas ? J'avais envie d'aller lui dire – je ne savais pas, toutefois, si ce serait sur le ton de la colère ou de l'amitié.- 'Tais-toi, Yatma Ndoye est de retour. Si tu continues à rire et à faire rire nos enfants, il va te tuer !' ».[468]

Si Diéry est souvent excédé par l'insouciance de Kaïré, c'est qu'il sait vraiment que la vie de ce dernier est en jeu. Il va parfois jusqu'à prendre la défense de l'étranger : « *Yatma, au nom de quelle aberration prétendais-tu que cet homme n'avait pas le droit de vivre parmi nous et de se comporter comme il convenait à sa conception de l'existence ?* »[469]Toutes ces traces manifestes dans le discours de Diéry ne peuvent que donner l'impression d'un amour profond témoigné à l'égard de Kaïré. Il ne tarde pas à marquer son écœurement quand il a appris ce que Yatma Ndoye est allé faire à Dakar : « *Yatma Ndoye n'avait quitté notre trou pourri que pour aller fouiller dans la vie de Kaïré ! Et à son retour, il racontait des choses si insensées ! »*[470]

[466] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 240.
[467] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 115.
[468] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 242.
[469] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 243.
[470] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit.. p. 243.

Ce qui est évident de tous ces discours émotifs est que, soit, ils sont sous forme d'interrogation par le narrateur, soit sous forme d'exclamation par le narrateur. On a l'impression d'entendre chez Diéry, un mélange des cris de haine, de douleur mais aussi d'admiration. Contraint par une conjoncture de circonstances, Diéry recourt à la prédication publique pour assurer sa survie à Dakar. Il a alors trouvé une manière singulière de marquer les pauses dans son prêche. Pour marquer chaque pause, il hurlait « je suis innocent !», pour changer de sujet il criait : « je suis innocent » et pour mettre fin à son prêche, il faisait entendre le même cri plaintif. Peut-être disait-il cela à l'intention de Mansour qu'il voyait souvent parmi ses auditeurs, peut-être voulait-il vraiment proclamer son innocence toujours convaincu que personne ne le croirait. Malgré son désarroi qui est très manifeste dans ses incohérences on sent qu'il voulait toujours se disculper.

Le discours émotif ne se limite pas à Diéry Faye. Raki, étant une narratrice décidée à trouver la vérité, fait preuve de beaucoup d'émotion dans sa narration, tantôt au sujet de Paa Mansour qu'elle aime comme son père, tantôt au sujet de Diéry qui éveille en elle, un amour paternel très intensif. Voici ce qu'elle dit au sujet de Mansour :

> « Il n'est donné qu'aux grandes âmes de souffrir en tant qu'individus, d'un échec collectif. Il dit, à propos de sa génération : ' nous avons foutu le bordel, ma fille.' Il estime y avoir joué une grande part, ne serait ce que pour avoir incité, quarante ans plus tôt, l'actuel président Idrissa Dieng… à se lancer dans la politique. »[471]

La valeur émotive de ce discours est très évidente. Outre les marques linguistiques comme les interjections, les exclamations, on y voit des mécanismes de connivence marqués par « ma fille » aussi bien qu'un langage imprégné de regret « nous avons foutu le bordel ».

D'autre part, la valeur émotive du discours de Raki relève du fait que Mansour, l'objet de la narration est un agonisant. Elle observe : « *sa tristesse et sa peur de la solitude m'ont fait mal au cœur.* »[472] Le discours à ce stade est plein d'émotion conforme à la situation narrative et l'élément historique. Or, mourant, Mansour lui-même caractérise l'hôpital de la Paix comme un « simple mouroir ». A le regarder, Raki fait cette remarque : « *Il n'avait plus cet air absent et*

[471] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit, p. 246.
[472] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, Op. cit. p. 101.

douloureux mais son sourire m'a paru triste ».[473] Involontairement, la tristesse de Mansour est transmise à Raki qui, par la suite, la transmet à ses narrataires dans son récit.

Un autre élément narratif qui suscite des émotions fortes est la ville de Dunya. Cette ville, soumise à la tyrannie des vieux obtus, a exilé les « bambaata boys ». Des années après l'incarcération de Diéry, trois avocats déchaînés ont juré de prouver son innocence. Ils exprimaient ainsi leur haine pour la ville de Dunya. Soubeyrou Mbodj, malgré sa renommée comme scientifique, n'avait jamais posé les pieds à Dunya et les siens non plus ne se sont jamais présentés à aucune de ses remises de diplômes. C'est donc à juste titre que Diéry se réfère à Dunya, des dizaines d'années plus tard comme « un coin pourri ».

A sa sortie de prison, le Régisseur à beau tenté de le convaincre de retourner à Dunya. Cette tentative a suscité un commentaire qui met à nu l'émotion éprouvée par Diéry : *« Encore un qui prend la vie pour une scène de théâtre »*. C'est pour dire que la grandeur d'âme et le pardon exigés par le Régisseur ne sont possibles qu'au théâtre. Dans le monde des êtres et des choses, on ne peut pas s'attendre à cette espèce de pardon. Diéry non plus n'est jamais retourné à Dunya.

La mort de Fadel est l'événement qui, pareil à celui de Kaïré, a suscité des émotions très fortes. Par conséquent, tous les narrateurs ont exercé des fonctions émotives au cours de leurs narrations. Ismaïla s'imagine comment cette nouvelle va secouer l'instinct de la famille Sarr : *« Dieu seul sait comment le vieux Madické et sa famille prendront cette terrible nouvelle »*.[474] Notons qu'il trouve personnellement que la nouvelle est « terrible ». De telles expressions somatiques apparaissent très systématiquement dans le discours des autres narrateurs comme Ndella, Fadel lui-même, Doumbouya et les autres. Quand Ismaïla a reçu le coup de téléphone qui annonçait la nouvelle, il était sidéré : « *J'ai cru que j'allais devenir fou* ». [475]A son tour Ndella est si touchée par cette nouvelle qu'elle a cessé d'adresser la parole à son mari jusqu'à l'enterrement de Fadel.

[473] Diop, Boubacar, Boris, *Les Traces de la Meute*, op. cit. p. 101.
[474] Diop, Boubacar , Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 8
[475]Diop, Boubacar , Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 7

Les discours émotifs déclenchés par la mort de Fadel sont tellement nombreux, on ne peut citer ici que quelques exemples.

> « J'ai senti le sol se dérober sous mes pieds. Est-ce qu'ils avaient décidé de me rendre fou, ceux-là ? Fadel amoureux d'une reine presqu'imaginaire ? Sans doute ne suis-je pas une lumière mais je suis de ceux pour qui, plus les choses sont carrées, mieux ça vaut ».[476]

Ce mélange de déclarations, et d'interrogations sont des preuves incontournables des sentiments divers éprouvés par ce narrateur intradiégétique.

KNUST

La confusion de Ndella est également évidente dans le discours du narrateur : «*Ndella ressentait cette incroyable saleté comme une humiliation personnelle mettant à nue son impuissance de changer quoi que ce soit dans ce pays* ».[477]Foudroyée par le chagrin, l'angoisse de Ndella est déplacée en direction de son mari sur lequel elle a déversé tous son mépris et sa colère. Elle savait bien, cependant, que c'est contre elle-même qu'elle devrait s'offusquer. Des soupirs émotifs lui échappaient : *« Ah ! Que n'avait-elle suivi Fadel à Wissombo, ils se seraient mariés* ».[478] La haine de son mari s'alterne avec son regret de n'être pas partie avec son demi-dieu.

Ndella se rappelle avec regret, ces mots prononcés à l'adresse de Fadel : « *Je ne peux pas venir avec toi, Fadel »*[479] Aussitôt après cette déclaration faite à brûle pourpoint, le narrateur observe : « *des mots simples mais l'expression de son visage trahissait l'extrême confusion de ses sentiments*».[480] Certes, la confusion de Ndella a persisté pendant la période du départ de Fadel et a continué jusqu'à l'annonce de sa mort.

[476] Diop, Boubacar , Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 12.
[477] Diop, Boubacar , Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op.. cit. p. 16.
[478] Diop, Boubacar , Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 17.
[479] Diop, Boubacar , Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 17.
[480] Diop, Boubacar , Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, op. cit. p. 19.

Peut-être la personne qui a le plus regretté la mort de Fadel est son père. Sept ans après son départ, il entendait la voix âpre et intense de son fils qui, furieux, lui disait : « père, j'irai demain à Wissombo ». Comme Ndella, Madické lamente :

> « Ah ! *Il était donc resté tout ce temps à* Wissombo …comme le temps passe vite ! Sept années entières et pas une lettre, pas le moindre signe de vie… l'impression qu'il avait eue, vivace encore et insupportable, que c'était lui au fond, Madické, le grand El Hadj Madické Sarr, qui avait raté sa vie ».[481]

On peut imaginer le chagrin du vieux après ce constat et puis, songeur, il rencontre sa femme Déguène qui était visiblement foudroyée et dont les gémissements émotionnels l'incitent à verser des larmes.

Bref, le discours émotif indique l'intensité des passions incarnées par les personnages. On se rend compte que ces passions sont parfaitement susceptibles de déclencher des drames passionnels. Non seulement cet éveil affectif explique le déclenchement du parcours émotionnel du récit mais on sent son influence dans toutes les décisions prises et les actions entreprises au cours de la diégèse. L'observation suivante faite par le narrateur en est la preuve : « *Badou la prit par la main et la conduisit à l'intérieur de la maison. Il la traitait comme une sœur, lui témoignant pour la première fois de sa vie, une affection que Ndella sentait confusément* ».[482]Certes les circonstances seules peuvent expliquer ces actions de Badou qui, jadis, la poursuivait d'une haine sans bornes.

Pour être facultative, cette fonction est si abondamment exercée dans *Le Temps de Tamango*, qu'on dirait que c'est une fonction obligatoire. Dès le début de la narration, un sentiment intense d'urgence se dégage de la narration. Le Président n'a même pas le temps de saluer l'assistance. Il dit : *« L'heure est grave Messieurs ! »*[483] *« salamalecs* » ; Après son discours, l'un de ses admirateurs s'écrie : *« C'est un vrai chef, hein, le vieux ! On ne peut pas dire qu'il a perdu son sang froid, n'est-ce pas ?* »[484]Cet éveil affectif créé l'attente des événements extraordinaires qui sont à venir. Le ton de la narration pendant la manifestation suggère l'intensité de l'émotion suscitée par l'événement :

[481] Diop, Boubacar , Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 29.
[482] Diop, Boubacar , Boris, *Les Tambours de la Mémoire*, Op. cit. p. 22.
[483] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit, p. 14.
[484] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 14.

> « Panique totale, confusion indescriptible. Plus personne n'espère échapper à un massacre sauvage. Les Policiers ne se contentent plus de contenir les manifestants ils les suivent jusque dans les plus petites rues ».[485]

Les conséquences de la grève sont également racontées dans un discours émotif :

> « La grève avait totalement échoué ; au début, tous les mots d'ordre du syndicat étaient suivis avec enthousiasme. Mais la tactique d'usure du gouvernement avait fini par porter ses fruits. Au bout d'une semaine, la vie avait repris son cours normal ».[486]

Un discours pareil est tenu par le narrateur anonyme à l'issue de la mort en prison de Kaba Diané :

> « La mort de Kaba Diané fut la goutte de sang de trop. Elle mit en hystérie la calebasse déjà remplie à ras bord des pires misères. Pas de couvre feu officiel, mais des rues désertes à partir de dix-neuf heures. Méfiance et anxiété sur tous les visages. Policiers tendus, chars de combat à l'entrée des quartiers populaires. Garde renforcée de certains édifices publics… »[487]

Le rythme de tous ces énoncés marqués souvent par des phrases elliptiques donne l'impression de crainte, d'urgence sentie dans la voix du narrateur comme s'il s'attend à un malheur quelconque. Les sensations physiques des personnages, leur frissonnements dans le monde narré et enfin leur troubles émotionnels occasionnés par les événements historiques sont tout le temps perceptibles dans le discours émotif du narrateur. Par conséquent, le sentiment intense et singulier de la grève ; un élément déclencheur du pivot passionnel est transmis aux narrataires par l'intermédiaire du discours émotif.

5.5.5 LE DISCOURS EVALUATIF

Nous venons justement de voir des discours par lesquels les narrateurs manifestent les émotions que l'histoire suscite en eux. Le discours évaluatif porte aussi sur les épithètes, les comparaisons et les commentaires par lesquels les narrateurs portent un jugement intellectuel ou moral sur l'histoire ou sur les acteurs impliqués dans l'histoire.

[485] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, op. cit. p. 33.
[486] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, op. cit. p. 68.
[487] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, op. cit. p. 110.

Il importe de souligner, d'emblée, la différence entre ces deux fonctions exercées par le narrateur auctoriel, puisque ces deux types de discours se recoupent très souvent. Si le narrateur diopien déclare que *« nul quartier de Dakar n'est plus horrible que Simbong* », le discours évaluatif se double du discours émotif, car la même déclaration peut passer pour les deux types de discours. Comme le discours émotif, les narrateurs ont si souvent recours à cette attitude intellectuelle dont, faute d'espace, nous serons contraints à donner quelques exemples seulement.

Dans les accusations et contre accusations qui avaient caractérisé le monde romanesque après la mort de Kaba Diané, les discours évaluatifs apparaissent dans la narration indiquant la version du gouvernent ainsi que celle des syndicalistes. Ces récriminations mutuelles, subjectives dans la plupart, nous permettent de tirer des conclusions personnelles suivant nos propres évaluations. Elles aident aussi à déterminer la vraie portée des événements historiques. Le discours évaluatif paru dans la « Vox Populi », le quotidien national, provenant évidemment du gouvernement, va dans ce sens : *« Anarchistes infantiles* ».[488] Sans même entrer dans les détails de cet article, on peut déduire du titre, le dédain des hommes politiques et leurs mépris exprimés par « i*nfantile* » à l'égard des syndicalistes.

Ce qu'on lit à la fin de l'article montre combien cette attitude intellectuelle à l'égard du MARS est encore pertinente. On lit : « *Le célèbre éditorialiste demandait avec ironie si les gens du MARS étaient assez naïfs pour croire que leur Kaba Diané était réellement immortel* ».[489] A cette question rhétorique, il a fourni la réponse suivante : « *Hélas non ! Le héros est mort de n'importe quoi, comme cela peut arriver à n'importe qui d'entre nous à n'importe quel moment…telle est la plate vérité.* ».[490] Il est assez évident que l'éditorialiste, ici, exprime ses opinions subjectives dans cet extrait mais aussi, on peut sentir l'approbation du narrateur. Cette attitude du narrateur est trahie, d'abord, par le ton de la narration et surtout par son choix de l'adjectif : « célèbre » pour montrer son admiration. La moindre sensation exprimée par l'un des syndicalistes est promptement et sévèrement condamnée par le narrateur qui dit : « *N'Dongo est distrait. Une pensée idiote vient de lui traverser l'esprit. Il doit faire bien chaud en*

[488] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, op. cit. p. 110.
[489] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, op. cit. p. 110.
[490] Diop, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango* op. cit. p. 110.

enfer ».[491]Que cette pensée soit vraiment idiote ou pas, l'exercice de la fonction évaluative trahit clairement le penchant du narrateur pour le camp du gouvernement. Sa narration sert donc à orienter les sympathies en faveur du gouvernement.

De même, l'attitude intellectuelle de N'Dongo face à son maître est rendue manifeste par son acte narratif. On sent qu'il se moque des Navarro, tout en critiquant leur manque de rigueur :

> « Les Navarro n'ont même pas sursauté quand je me suis présenté à eux sous le nom de Tamango. S'ils avaient pris la peine de potasser un peu leur histoire d'Afrique avant de venir conseiller l'état, ils se seraient sans doute méfiés de moi ».[492]

Puisqu'il a su déjouer leur vigilance, il ne voit en Navarro qu'un « *Général falot, imbibé de whiskey »*.[493] On trouve que cette évaluation est tout à fait subjective, étant donné que le narrateur est aussi un acteur qui ne voit pas au delà du bout de son nez. A comparer son évaluation aux autres faits par les manifestants qui chantaient d'un commun accord : *« Navarro ! Le bourreau ! Au poteau ! »*, on commence à doûter du bien-fondé de celle de N'Dongo. De plus, à suivre les actions menées par Navarro dans l'histoire racontée, on est enclin à donner raison aux insurgés et à faire peu de cas de l'évaluation hasardée par N'Dongo.

La tâche du lecteur consistera donc, à recenser toutes les évaluations subjectives faites par les narrateurs intradiégétiques, les comparer et les évaluer les unes contre les autres pour enfin construire à titre personnel, celle qui sera la synthèse de toutes ces évaluations.

Dans *Les Tambours de la Mémoire*, la plupart des discours évaluatifs sont tenus par Ismaïla qui, pour être un acteur dans l'histoire, est aussi le narrateur principal. Il a donc le privilège de faire la synthèse de toutes les évaluations subjectives faites par les autres narrateurs secondaires comme Ndella, Fadel, Badou, Niakoly Boureïma et Doumbouya. On voit souvent qu'il y a une consonance parfaite entre les évaluations faites par les narrateurs intradiégétiques. La force physique légendaire de Johanna Simentho est évaluée positivement par Doumbouya, Boureïma

[491] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 112.
[492] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 112.
[493] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 112.

et même par Niakoly qui s'est dressé obstinément contre la reine. Niakoly avoue que la reine est : « …Travailleuse, infatigable, ça oui…Je l'ai souvent vue à l'œuvre. Elle abattait de la besogne pour dix…car en dépit de son infirmité, Johanna était d'une force qu'elle pouvait terrasser n'importe qui, homme ou femme ».[494]

Cette évaluation est confirmée par Boureïma et Doumbouya deux autres narrateurs intra diégétiques. Parfois, l'évaluation se déplace des personnages pour englober l'idée générale qu'ils représentent. Le cas de Madické en est un exemple :

> « Au passage on s'en prenait à El Hadj Madické Sarr ; l'ignoble milliardaire notoirement corrompu qui avait livré Fadel à ses bourreaux Niakoly et compagnie, puis froidement couvert leur crime en refusant l'autopsie qui s'imposait, ce qui prouve que la bourgeoisie n'a qu'une famille, qu'une religion ; l'argent ! »[495]

Le choix de déterminants tels que « *ignoble* », « *froidement couvert* », « *notoirement corrompu* » montre que le narrateur ne voit pas le personnage d'un bon œil mais aussi que sa réprobation ne se limite pas au personnage. Son jugement est généralisé sur la classe sociale qu'il appelle « la bourgeoisie » et dont Madické est le représentant. La bourgeoisie africaine, qui est prête, comme Madické, à tout sacrifier sur l'autel des richesses, est donc la cible du discours évaluatif ici. Cette évaluation est d'autant plus juste que *« la rumeur publique évaluait la villa du bourgeois Madické à plusieurs centaines de milliards* »[496]tous ces biens acquis de manière douteuse, d'où sa complicité avec les tueurs de son propre fils. Etant donné que tous ces détails, un peu trop précis qui faisaient présenter ce bourgeois comme le symbole de la pourriture du régime, sont fournis par Badou son deuxième fils, on peut observer que ce n'est pas tous ceux qui sont nés dans le monde bourgeois qui adorent l'argent. Madické, lui-même, se rend compte de cette vérité et ne fait que ce commentaire : « drôle d'époque ».[497]

[494] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit, p. 122.
[495] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 42.
[496] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 23.
[497] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 23.

De la bourgeoisie, l'évaluation porte maintenant sur l'époque et par extension sur le pays et finalement sur l'Afrique. En attirant l'attention sur Barry, le gardien du bourgeois, le narrateur fait la remarque suivante :

> « Madické l'avait vu pleurer une nuit entière parce qu'un camarade de PTT qu'il aimait beaucoup s'était fait acheter. Des larmes de rage et de tristesse, il répétait sans cesse : 'pauvre Afrique' ».[498]

Il pense que l'Africain, quelle que soit son honnêteté, est susceptible d'être corrompu un jour. Le sort de Barry lui-même qui est impliqué dans la révolution guinéenne plus tard, fait remarquer au narrateur : « Qui pouvait se permettre de juger ? C'est une machine si compliquée, la politique. »[499]

KNUST

Ceci dit, les discours évaluatifs de grande envergure portent sur les réalités politiques évoquées dans le monde romanesque. *« Le document était naturellement émaillé* » a dit le narrateur intra diégétique, « *d'attaques d'une rare violence contre le Major Adelezzo, accusé de cacher la vérité au peuple pour complaire à ses maîtres français* ».[500]Comment le Président d'un état souverain, peut-il avoir des maîtres ? La politique est évidemment une chose complexe. Bref, c'est en mettant en perspective tous ces discours évaluatifs régulièrement tenus dans la narration qu'on arrive à l'idée maîtresse des romans de Boubacar Boris Diop.

Dans l'exercice des fonctions explicatives et évaluatives, les narrateurs diopiens, étant dans la plupart intradiégétiques font observer une attitude qui mérite notre attention. Au plan perceptif psychique, aucun des narrateurs dans les trois romans ne jouit d'une omniscience supra humaine. Aucun des narrateurs n'est capable de donner des explications ou des évaluations infaillibles. Si Raki, Mansour ou Diéry hasardent une évaluation, ils manifestent leur manque d'omniscience en les présentant sous forme de discours modalisants. *Les Traces de la Meute* s'ouvre sur la découverte du corps mutilé de Kaïré. En observant les environs, le narrateur fait sa première évaluation qui apparaît dans un discours modalisant : *« Bien qu'il n'y eût sur des dizaines de*

[498] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 24.
[499]Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 24.
[500] Diop Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Op. cit. p. 60.

mètres à la ronde ni de traces de lutte ni arme d'aucune sorte, il ne faisait de doute que l'homme avait été sauvagement assassiné ».[501]

Un narrateur omniscient aurait tout simplement présenté son évaluation sans recourir à cette modalisation et toujours prétendre que son évaluation est infaillible. En disant qu'il ne 'faisait pas de doute,' Raki respecte les contraintes de son état de narrateur intradiégétique, en présentant son évaluation comme une simple supposition. Elle se méfie, par conséquent, des évaluations catégoriques conformes à son type narratif homodiégétique auctoriel.

KNUST

De tels discours modalisants ou le narrateur essaie de modifier un peu sa prise de position se voient un peu partout dans cet ouvrage ; d'aucuns étant faits par Raki, d'autres par Mansour et d'autres encore par Diéry Faye. Tous ces narrateurs ont un statut auctoriel, d'où les jugements et évaluations qu'ils font pour asseoir leur autorité dans les événements narrés. Or, contrairement au narrateur extradiégétique qui voit tout et qui sait tout, Mansour est contraint d, expliquer les circonstances dans lesquelles il a vu la petite Raki, absorbée dans ses prières : *« Debout, derrière elle, à l'épier par une discrète ouverture du rideau, je m'émerveillais de ce face à face entre Dieu et une enfant ».*[502]L'entrebâillement discret du rideau permet au narrateur intradiégétique de percevoir l'événement et c'est alors seulement que cet incident parvient à l'attention du narrataire.

Cette restriction de champs est également sentie dans le discours évaluatif suivant :

> « Je suis très croyant et mon problème est bien singulier ; 'l'idée que Dieu existe, que dis-je, la certitude absolue de son existence m'a toujours causé une insurmontable angoisse'. Comprenne qui pourra si seulement il y'a quelque chose à comprendre. »[503]

Cette intervention auctorielle dans la narration est, tout d'abord, minée par sa nature subjective marquée par « pour moi ». Cela suggère que Mansour narrateur postule qu'il tient à être corrigé. Puis il ajoute à son observation sur la certitude de l'existence de Dieu le discours modalisant : « *Si seulement il y a quelque chose à comprendre* » signifiant qu'il n'est pas lui-même sûr de

[501] Diop Boubacar Boris Les Traces de la Meute, Op. cit. p. 9.
[502] Diop Boubacar Boris *Les Traces de la Meute*, Paris, op. cit. p. 95.
[503] Diop Boubacar Boris *Les Traces de la Meute*, Paris, op. cit. p. 95.

l'évaluation qu'il vient de faire. Un narrateur balzacien ou mauriacien qui se croit l'émule de Dieu et qui s'érige en vrai créateur du monde fictif formulera une évaluation plus nette, catégorique et tout à fait infaillible, complètement dépourvue de toute modalisation.

C'est toujours dans un discours modalisant que Mansour formule son opinion sur le discours évaluatif d'un autre personnage. Le Docteur Thiam, spécialiste en médecine s'en prend à Mansour pour ses veillées avec Raki qui risquent de porter atteinte à ses yeux. *« Ce n'est pas bon pour vos yeux, monsieur Tall a-t-il dit avec l'air de penser que je suis un vieillard décidément impossible ».*[504] L'intérêt dans cet événement est la réaction du narrateur à cette attitude du docteur, car il convient que le docteur a raison mais pour faire cela, il a recours, comme d'habitude, au discours modalisant. Il dit : « *Il a peut-être raison mais je ne perdrai pas mon temps à protéger des yeux qui n'auront bientôt plus rien à regarder* ».[505]La modalisation de son évaluation, marquée par « peut-être », suggère que le narrateur fait une concession pour l'avis d'autres spécialistes, avant de donner ses raisons personnelles.

Soulignons, en guise de conclusion, que le statut des valeurs dans ces trois romans n'est pas présenté comme le seul possible devant être partagé par tous. Cela est rendu possible par la nature même du type narratif dominant dans tous les ouvrages choisis. Ils sont tous des narrations homodiégétiques auctoriels à multiples perspectives permettant d'attirer de la sympathie envers des personnages à priori antipathiques. Diéry Faye, le meurtrier au début de l'aventure narrative, devient, à la fin, « l'homme à multiples métamorphoses ». Fadel, réfractaire au début, devient l'ange et le héros à la fin de la diégèse. De même, N'Dongo qui a déclenché la débandade sanguinaire au cours de la manifestation finit par attirer la sympathie des narrataires à la fin.

Cette observation est rendue possible par les multiples perspectives qui permettent d'apercevoir l'action de plusieurs angles et surtout de saisir les personnages de l'intérieur grâce aux techniques d'accès à la conscience des personnages que nous venons de voir dans ce chapitre. Par ce truchement, on saisit leurs émotions et leurs motivations. On finit par confronter les

[504] Diop Boubacar Boris Les Traces de la Meute, Paris, op. cit. p. 97.
[505] Diop Boubacar Boris Les Traces de la Meute, Paris, op. cit. p. 97-98.

valeurs des nombreux sujets percepteurs. Cette technique prisée par Boubacar Diop, permet de laisser le lecteur seul juge.

5.6.0 CONCLUSION

L'étude du plan verbal montre enfin que la narration chez Boubacar Diop ne fait pas obstacle à la croyance en une fiction posée comme vraie. Mansour Tall est éditorialiste qui a participé activement à l'avènement du régime du Président Idrissa Dieng. Ismaïla est un employé des assurances tandis que N'Dongo Thiam est employé à la SIFRADIS, après ses études universitaires. Ce sont tous des personnes dignes de foi et leur narration se fait transparente comme si l'histoire était présentée sous nos yeux sans médiation. Grâce à la diversité des sujets percepteurs, la perspective narrative n'apparaît pas comme le produit d'une conscience subjective. Il s'agit, chez Diop d'un discours sérieux qui exclut des prises de positions subjectives, la narration étant faite par des narrateurs de tous genres dont les perceptions se complètent.

Sur le plan macrostructurel, la narration ultérieure prédomine dans ces ouvrages. On y voit une répercussion du plan perceptif psychique sur le plan verbal car, les narrateurs intradiégétiques expriment leurs situations temporelles de postériorité par rapport aux événements narratifs par l'emploi des temps verbaux du passé. Ils font sortir la distance temporelle entre le moment présent de la narration et l'époque antérieure de l'histoire. Dans de tels passages, il en résulte que les temps verbaux du passé conservent pour le lecteur un passé présenté comme révolu.

KNUST

6.0 CONCLUSION GENERALE

Les ouvrages dont nous venons d'analyser la composition portent sur des enquêtes patientes menées dans les réalités politiques et sociales en Afrique post-indépendante sous forme de fiction. L'enquête menée par Mansour dans les circonstances de la mort de Kaïré, une enquête qui a duré cinquante années revêt une signification extraordinaire étant le reflet de l'enquête de l'auteur réel. Au bout de cette période, Mansour, éclairé par ses découvertes, déclare à juste titre que : « nous avons foutu le Bordel ». Cet aveu, qui trahit le regret et la déception du personnage, pourrait bien représenter la déception de l'auteur concret. Et puis ce constat de Mansour a bel et bien raccourci le chemin et a facilité la tâche de Raki, un autre enquêteur qui en a profité pour répandre la vérité sur la mort de Kaïré.

« Qu'est-ce que tu veux » ?, a demandé Mansour. A cette question, la réponse de Raki tenait en deux mots : « La vérité ». Ressortissant de Dunya, elle-même, Raki s'y est rendue, avait rencontré Yatma Ndoye, alors très vieux, et bien d'autres protagonistes des événements de 1978 survenus à Dunya. Cependant, elle s'est trouvée en butte à un mutisme déconcertant. Incapable de leur arracher un seul mot sur la mort de Kaïré et Diéry Faye, elle ne comptait que sur Mansour pour dénicher la vérité. L'une des caracteristiques de l'art de Boubacar Diop est son penchant pour la quête de la vérité et cela prête à son art une allure policier entrainant le suspense qui donne envie de lire jusqu'au bout. La même observation se fait dans les deux autres romans.

Voilà enfin une cinquantaine d'années que l'Afrique post-indépendante est soumise à une vision scrutatrice et évaluative sous la plume de Boubacar Boris Diop. Rien d'étonnant que Mansour ait mis cinquante ans dans son enquête et que l'histoire de Fadel ait recouvert une cinquantaine d'années. Que la narration de l'enquêteur dans *Les Temps de Tamango* soit faite au bout de cent ans est encore significatif. Si à cinquante ans d'auto-détermination, l'Afrique francophone, mirée par le monde romanesque, est toujours asservie à des types comme Jacques de Beauregard, Léonidas Vézélis, Pierre Valérose, et François Navarro, que deviendra-t-elle d'ici cent ans ? Voici la question posée dans toute son acuité mais de manière implicite dans l'acte narratif de

ces romans. La réponse à cette question dont la pertinence est révélée dans les trois romans est fournie en partie par Mongo Béti dans les paratextes des *Traces de la Meute*. Touché à vif par ce qu'il a lu dans les trois romans, Béti affirme que :

> « … d'ici cent ans, peut-être seulement cinquante, nos descendants s'émerveilleront que nous avons cru vivre en êtres humains au cours de ces années plus ténébreuses que le plus long tunnel ».[506]

Béti n'exagère pas car si Diéry Faye peut asséner des coups de pioche à Kaïré qu'il trouve personnellement sympathique, si Niakoly est capable de décimer son propre village et aller jusqu'à anéantir Johanna Simentho dont il est passionément épris, on doit se demander s'ils ne sont pas poussés par des forces imperceptibles mais redoutablement puissantes ?

L'enjeu de ces forces extérieures dans ces ouvrages romanesques montre clairement ceux qui sont les oppresseurs et ceux qui sont les opprimés. On ne peut que s'accorder avec Béti car des pages de ces trois romans jaillissent *« la domination si profonde, si mystérieuse par l'économie française, la culture française, l'armée française, la diplomatie française, l'opinion publique française, l'ethnologie française, l'université française ».*[507]

On y rencontre également des hommes politiques de la trempe d'Idrissa Dieng, ou du Major Adelezzo qui sont 'assez pleutres' pour emprunter les mots de Béti, et qui se laissent souffleter sans broncher par des subordonnés français. Ces trois ouvrages nous présentent aussi un néocolonialisme qui ne se donne même pas la peine de dissimuler ses desseins. Les assistants techniques ou coopérants adonnés aux préjugés les plus insultants, dressés contre des ministres avilis et prêts à essuyer, de bonne grâce, les outrages de leurs subordonnés français tels que François Navarro, Jacques de Beauregard ou Pierre Valerose. Il est donc évident qu'il s'agit des cinquante ans les plus ténébreux que le plus long tunnel vecus pas l'Afrique francophone.

Avec *Les Tambours de la Mémoire*, les narrateurs veulent harceler, avec des coups fugaces, la conscience de leur génération qui continue toujours à endurer les ravages de la néo-colonisation. Ces narrateurs font revivre à titre perpétuel les ravages de la mémoire en puisant

[506] Béti, Mongo, Préface : *Le Temps de Tamango*, op cit, p. 6
[507] Béti, Mongo, Préface : *Le Temps de Tamango*, op, cit p. 6

systématiquement dans l'histoire. *Thiaroye Terre Rouge*, comme bien d'autres, permet de revivre l'histoire pour enfin rappeler que la démence où l'Afrique francophone a été conduite par l'oppresseur n'est pas irréversible. A lire ces romans, on est amené à se demander, à l'instar de Béti : « comment faire pour nous émanciper définitivement ? L'âge d'or serait-il toujours pour demain ? » [508]

L'assemblage de toutes ces observations est rendu possible dans ces ouvrages de Diop par leurs doubles propriétés. Ils offrent à l'observation un texte (une séquence linéaire d'énoncés qui exige du lecteur une interprétation, mais n'en renferme pas moins des marqueurs grammaticaux : (pronoms personnels), marques de temps, d'espace ainsi que des termes lexicaux aux propriétés connues (les noms et adjectifs appréciatifs, sur lesquels s'est exercé notre travail d'analyse. D'autre part, nous venons de démontrer que ces textes sont nécessairement le produit des actes de narration qu'on peut cerner malgré leurs complexités. On peut également dépiécer ces actes narratifs, comme nous venons de le faire, et à partir des marques grammaticales et lexicales, les reconstruire.

Notre choix de sujet relève d'une narratologie énonciative pour laquelle toute activité linguistique renvoie à un acte complexe d'énonciation dont les énoncés produits portent les marques. Cette analyse de l'acte producteur du récit dévoile, à la fois, les modalités de la narration, ou se situe le foyer de la narration aussi bien que la situation d'énonciation. Cette ébauche de la narratologie énonciative nous a permis d'utiliser des conceptes narratologiques comme (perspective narrative, types narratifs) ainsi que des conceptes linguistiques tels que (le discours rapporté, les déictiques) pour remplir cette double tâche. Cette démarche, ayant permis d'étudier les formes qu'ont prises l'énonciation narrative dans les récits, nous a aidés aussi à affirmer que ces romans de Boubacar Boris Diop renferment des expériences narratives particulièrement audacieuses.

La spécificité artistique de cet auteur dans ces trois romans se manifeste d'abord par le grouillement de voix narratives, puis par plusieurs mesures prises pour assurer que l'histoire soit véridique. Chacun des narrateurs intradiégétiques sert de témoin occulaire qui affirme le

[508] Béti, Mongo, préface de *Temps de Tamango*, Op cit, p 5

bienfondé de la perspective narrative du narrateur premier. On n'a, nullepart dans l'acte narratif, l'impression que la perception est subjective ou enfantine. Jamais, on ne doute de la vraisemblance des éléments évoqués, ni des situations présentées

L'audace de ses expériences narratives ne sauraient être égalée que par Kofi Awoonor qui, dans *This Earth, My Brother* a fait un roman non-conventionnel où le réel et l'irréel se mêlent et s'enchaînent, où le monologue intérieur et le dialogue se côtoient. *Le Temps de Tamango* est un renouvellement total du roman où l'histoire racontée est le résultat d'une recherche menée cent ans après les événements. C'est une histoire où le lecteur est invité à participer dans la recherche. Il est contraint de passer nécessairement par les notes du narrateur sur les trois parties, entamer un véritable projet de reconstitution des indices éparpillées un peu partout dans l'ouvrage, pour enfin cerner le message. Cela prête à l'ouvrage une apparence bizarre.

Les Tambours de la Mémoire comporte une histoire narrée selon un ordre exemplaire, mais aussi complétée par un chapitre écrit sous forme épistolaire ainsi qu'un chapitre sous forme de représentation théâtrale. On y trouve donc un mélange complexe de genres, chacun présentant ses spécificités et ses modalités infinies. *Les Traces de la Meute* comporte au sein de la narration une section portant sur les contes de Kaïré la victime. Cette section intitulée « fragments de la fable » mettra en relief le génie créateur et la fécondité imaginative du personnage dont la mort sera l'événement central du récit. Il ne fait pas de doute que ces romans sont des aventures énonciatives très audacieuses qui n'attirent que de l'emerveillement grâce à la rigueur de leur composition voire, la complexité de leurs actes narratifs. Ces traits font que ces trois romans de Boubacar Diop sont des aventures narratives pas comme les autres.

Récapitulons brièvement les pistes suivies dans cette analyse tant pour avoir une vue d'ensemble des caractéristiques du type narratif prépondérante que pour faciliter la comparaison entre les traits pertinents des trois romans. Cela permettra aussi un rappel des découvertes faites sur la spécificité de chacun des ouvrages étudiés. Au plan perceptif psychique, toutes les pistes suivies dans cette analyse ont abouti au fait que la perspective narrative dominante dans ces trois romans est celle du personnage narrateur, étant donné que presque tous les narrateurs sont des participants impliqués dans l'histoire racontée.

Nous venons de faire constater que ces trois romans qui constituent la première période de la production littéraire de Diop sont marqués par la complexité au plan structurel en raison de la diversité des sujets percepteurs dont les perceptions s'entremêlent et s'enchaînent pour créer une narration intercalée et architecturale. On a compté plus de trois narrateurs dans chacun des romans. De plus, Naffi, Madické, Ndella et Soubeyrou, ayant bel et bien joué leurs rôles actantiels ont aussi servi de centre d'orientation aux narrateurs effacés. Cette technique, on l'a vu, avait exigé une lecture assez attentive pour enfin se rendre compte de la présence du narrateur par ses interventions auctorielles.

Dans la rubrique dénommée *profondeur de la perspective narrative*, nous avons noté que la vaste majorité de l'information narrative est détenue par les personnages narrateurs comme Ismaïla dans les *Tambours de la Mémoire*, Kader dans *Le Temps de Tamango* et Raki dans *Les Traces de la Meute*. Ces narrateurs intradiégétiques occupent dans la narration, une position centrale et stratégique qui leur permet d'incorporer la perception des autres percepteurs secondaires. Raki, par exemple, en sait plus long que tous les personnages narrateurs dans *Les Traces de la Meute* comme elle a rassemblé les résultats de l'enquête menée par Mansour, l'inspecteur Malick Dia et même par Diéry Faye qui, cinquante ans après l'événement central, a tout fait pour se disculper aux yeux de ceux qui ont le temps d'y prêter attention.

Tous ces recueils d'information ont permis à Raki de formuler des opinions plus avisées sur les éléments historiques. Comme Ismaïla et Kader, Raki fait preuve d'une perception externe et interne élargies. Evidemment, les narrateurs principaux ne peuvent pas avoir la perception interne et externe illimitées, n'étant pas des narrateurs omniscients, mais leur statut auctoriel leur accorde la possibilité de savoir plus que tous les autres personnages. Cette découverte du statut auctoriel prépondérant dans les trois romans détermine toutes les découvertes faites dans les chapitres suivants.

Dans « le plan spatial », on a constaté que les personnages narrateurs ont une mobilité spatiale restreinte. Ils ne sont pas comme les narrateurs extradiégétiques qui arrivent à raconter en même temps deux événements qui se produisent simultanément aux endroits différents. Leur perception

externe et interne est élargie par la présence d'autres narrateurs secondaires qui pourraient se trouver aux autres endroits.

Dans *Le Temps de Tamango*, la perception de Kader est complémentée par celle de Gallaye, N'Dongo, Naffi et les autres narrateurs. Cette façon de garder des percepteurs sur place dans tous les lieux importants où se déroule l'histoire sert à compenser l'immobilité spatiale du narrateur principal. Cela permet aussi aux narrateurs principaux de combler les lacunes laissées par leur immobilité spatiale pour enfin présenter une vue d'ensemble qui prête à leur narration l'illusion du réel.

KNUST

La conséquence logique de cette astuce dans ces romans est une narration pluridimensionelle où plusieurs tranches narratives s'enchaînent et s'entremêlent sans, créer de la confusion. Les nombreux centres d'orientation sont organisés dans un tout cohérent surveillé de très près par un narrateur anonyme dont les rôles sont bien analysés dans les deux premiers chapitres.

Dans « le plan temporel » abordé dans le troisième chapitre de notre travail, nous avons débouché sur plusieurs découvertes importantes. D'abord que le moment de la narration est généralement postérieur à l'histoire racontée entraînant souvent une narration ultérieure. Que toutes ces narrations recouvrent des durées relativement longues ; le temps de l'histoire étant cinquante ans au minimum. Dans l'exercice de leurs fonctions de centres d'orientation temporel, ces narrateurs ont soumis leurs narrations à des anachronies très significatives. Le moment de la narration positionné à la fin de l'histoire permet une déformation temporelle de l'histoire selon le projet esthétique de l'auteur concret. En même temps, cela leur donne un délai de réflexion qui leur permet de faire des intrusions auctorielles assez pertinentes, d'où les jugements pertinents dont ils ont enrichi la narration.

La répercussion du plan perceptif psychique se manifeste également dans le plan verbal abordé dans le cinquième chapitre. Généralement, le récit dans ces trois premiers romans de Diop est à la première personne et cela entraîne l'usage des pronoms personnels qui marquent la narration homodiégétique. Et puis on a constaté que la narration, étant constamment ultérieure dans les

trois romans, passe souvent par des expressions d'un passé, présenté comme révolu :(passé simple, passé composé.)

L'étude du registre verbal dans les romans a dévoilé un penchant pour le sommaire des événements non verbaux et des sommaires du discours des acteurs tous présentés dans l'idiolecte du narrateur principal. Puisque nul récit n'utilise le même type narratif systématiquement, il y a des insertions fréquentes des scènes ou les personnages s'engagent dans des arguments. Mais les insertions scéniques n'occupent qu'une place infime dans la narration de ces ouvrages romanesques. Néanmoins, nous avons eu l'occasion de souligner comment les quelques scènes se sont mêlées aux sommaires des narrateurs pour justifier leurs objectifs communicatifs et idéologiques.

Ensuite, nous avons eu l'occasion, dans ce chapitre, de suivre les techniques d'accès aux consciences des acteurs, une démarche apparemment réservée aux narrateurs extradiégétiques mais que ces narrateurs intradiégétiques arrivent à emprunter en raison de la nature auctorielle de leur narration. Ils ont donc utilisé dans leurs actes narratifs, des citations qui sont des discours directs encadrés par des guillemets. Ils ont également fait usage de discours indirects et de discours indirects libres. Nous avons eu des exemples de discours extérieurs et intérieurs rapportés et d'autres qui sont narrativisés. Mais nous avons effectivementt fait remarquer que les discours externes et internes narrativisés l'emportent sur les discours directs, comme ces narrateurs privilégient plus le sommaire que la scène. Cela s'explique aussi par le fait que chacun des narrateurs est capable de raconter sa vie intérieure si bien que le rôle du narrateur anonyme mis à part, tous les narrateurs secondaires sont aussi capables de faire des introspections dont la complexité a enrichi la perception dans ces romans.

Pour repérer les éléments auctoriels de ces trois récits, nous avons eu recours aux traits distinctifs linguistiques du discours pour enfin déterminer ceux qui relèvent de l'énonciation des narrateurs et ceux qui ne le sont pas. Nous avons vu comment les narrateurs se réfèrent au moment de la narration par l'emploi des temps suivants : le présent, le futur simple, le futur antérieur et l'imparfait. Les indicateurs de la deixis, nous ont permis d'exploiter les types fonctionnels du discours auctoriel dans ces romans. Outre les fonctions obligatoires : (la fonction de

représentation, la fonction de régie,) nous avons aussi analysé comment l'exercice des fonctions facultatives permettent de se rendre compte des intrusions auctorielles dans le récit. Ces intrusions auctorielles se manifestent dans le discours communicatif, le discours évaluatif, le discours métanarratif, le discours émotif et enfin le discours modal auxquels tous les narrateurs principaux ont recourru dans leur actes narratifs.

Ainsi, l'analyse de ces trois romans de Boubacar Boris Diop, par les constances de la technique de composition montre que ces romans, dans l'ensemble, se rapprochent davantage par leur structure. Il importe à présent de nous interroger sur l'utilisation faite par Diop de l'espace et du temps, deux éléments fondamentaux de l'architecture romanesque. En général, les ouvrages de Diop sont touffus dans leurs compositions polymorphiques ; (plusieurs voix, plusieurs lieux, plusieurs genres littéraires, plusieurs centres d'orientation qui se sont imbriqués dans un tout complexe). Une étude, attentive et guidée, fait apparaître une silhouette, une charpente qui combine tous les éléments narratifs dans cette architecture complexe que nous venons de mettre en relief.

Comme Jean Yves Tadié, nous affirmons que les romans de Boris Diop sont à la fois architecture du temps et de l'espace. En se servant des feuillets étalés simultanément, Boubacar Diop fait ressortir une organisation, un système de formes immobiles sous notre regard. Les anachronies analysées dans les ouvrages font comprendre qu'il n'y a pas de lecture instantanée et que l'aventure d'une vie se déroule dans la temporalité. En fait, notre analyse montre assez clairement que l'œuvre romanesque de Diop est assez révélatrice de toutes ces observations.

Le problème de choix des formes pronominales implique une certaine attitude d'absence ou de présence de l'auteur abstrait dans le monde narré. Comme le fait remarquer Jean Rousset, il n'est pas indifférent qu'un roman soit rédigé à la première ou à la troisième personne ; au présent ou au passé. Nous venons de déceler dans ces trois romans de Diop, les trois formes principales de narration, le plus souvent mêlées, les unes aux autres, quoique le passage de l'une à l'autre de ces formes ne se fasse point de façon rigoureuse. Ces imbrications des actes producteur du récit, nous l'avons bien signalé, sont manifestes dans toutes les étapes de l'organisation structurelle. D'où la fascination éprouvé face au plan temporel, spatial et verbal des ouvrages étudiés. C'est

précisément de cette nature pluridimensionelle que découle la spécificité de l'art diopien, car notre situation de lecteur par rapport à ce qu'il nous dit en est transformée.

Les apports d'une telle fécondité narrative résultant de l'expérience audacieuse faite dans ces ouvrages, ne pourront guère passer inaperçus. Dans une interview accordée aux étudiants ghanéens en 1989, l'écrivain Ayi Kwei Armah a avoué que *L'âge d'or n'est pas pour demain*, étant son premier roman, il avait investi toute sa sensibilité artistique dans sa réalisation. Cette observation pourrait également s'appliquer à Boubacar Boris Diop, qui, dans les trois premières tentatives de création romanesque, y avait investi toutes ses sensibilités révolutionnaires, une façon de mettre son meilleur pied devant, comme on dit. Ensuite, comme le signale Ayi Kwei Armah, si l'intellectuel sénégalais ou africain se sent mal à l'aise après sa lecture de ces trois premiers romans, alors Boubacar Boris Diop aurait atteint son but.

Bien sûr, qui fait une étude de l'acte producteur du récit comme nous venons de le faire dans ces romans ne manquera pas de percevoir le message qui y est inscrit de manière indélébile : un message, calculé à faire honte à ceux qui avaient pris la relève aux colonisateurs. Vingt ans d'autodétermination n'ont engendré qu'une condition de désarroi totale, une déception profonde qui a déclenché des manifestations populaires. Tout cela revient à l'incompétence de la bourgeoisie africaine qui avait assuré la relève après l'indépendance. Cette incurie est rendue très manifeste à l'incipit du *Temps de Tamango*. Le Président et ses Ministres ont beau essayé de masquer leurs incompétences par le recours aux aphorismes. Ils ne tardent pas, sous le moindre prétexte, à se lancer dans une tirade verbale en français pour s'accorder un air de respectabilité aux yeux de la population africaine. Et bien sûr, leurs adjoints blancs vont broder sur cette incompétence dont ils se distinguent tous, pour les mettre dans la boîte.

On assiste ainsi à une situation précaire où des ignares sont mis en positions administratives mais où les vraies décisions politiques et économiques sont prises par les adjoints blancs sous des désignations artificielles comme : « conseiller militaire de l'état » et bien d'autres. Si les Ministres reçoivent avec complaisance l'affront continu des subalternes blancs, c'est que les vraies ficelles de l'économie sont tirées par ces derniers.

L'acte producteur du récit laisse entendre aussi une dénonciation des fonctionnaires africains comme Dethié Law, Madické Sarr, Matthieu ou l'inspecteur Malick Dia qui ont juré de devenir riches, honnêtes, adulés et respectables par les moyens les plus véreuses du monde. Le quartier de Simbong, symbole de l'ingérence morale du pays, manifeste, comme Nima dans *l'Age d'or n'est pas pour demain*, toutes les valeurs du pays qui sont soumises à l'évaluation par l'acte narratif. A considérer la réaction généralement approbatrice de la population à l'avènement du pillage de l'ambassade américaine, on s'avise que l'ingérence ne se limite pas aux intellectuels incompétents, ni aux bourgeois dont la seule religion est l'argent, mais inclue aussi les petits peuples les plus démunis comme Bantou et Déry Faye.

Pour remédier à cette situation, il va falloir un renouvellement total de la pensée sénégalaise à commencer par les mendiants dont, selon les statistiques, gagnent au total, des milliards de francs par mois. Afin de nettoyer les hauts lieux politiques, il faudrait purifier les petits « trous pourris » comme Dunya qui engendrent et préparent les hommes d'état pour l'avenir.

Avec un style alerte, quelquefois proche du polar, Boubacar Boris Diop écrit presque comme un journaliste, la trame de ses ouvrages ayant une emprise permanente sur la réalité. Après le naufrage du Joola, il publiait, en décembre 2002, un article très remarquable dans Le Monde diplômatique, qu'il concluait par ces mots : *« Un bateau au fond de l'Atlantique avec sa cargaison et des centaines de corps engloutis, c'est un sacré fardeau pour notre mémoire. Notre dignité est de le porter. Ce naufrage est avant tout une leçon d'humilité.* » Peut-être faudrait-il ajouter que ce sacré fardeau de la mémoire ne provient pas d'un seul accident catastrophique mais des activités journalières soutenues par la pensée truquée de tout un chacun dans la société africaine. Cette attitude négative envers la vie qui revient toujours à Mansour narrateur le pousse à faire entendre les mots suivants dans la narration comme des tambours de la mémoire : « nous avons foutu le bordel ».

Evidemment, notre hypothèse tient toujours bon. Quatre des cinq doigts accusateurs pointent dans la direction de l'Africain lui-même. Au bout de tout cet acte producteur du récit, on apprend que quatre-vingt pourcent de la solution aux problèmes de l'Afrique francophone indépendante se trouveront chez les Africains et vingt pourcent chez les Blancs. Toute cette perception est rendue possible par l'analyse scientifique du discours en acte que nous venons de faire.

Contrairement à tous ceux qui, selon Noureini Tijani Serpos, « parlent beaucoup sans définir la nature de leurs discours, sans proposer le système formel, la grille de lecture qui leur permet de parler du fait littéraire »[509] nous avons commencé par nous situer nettement dans un champ théorique à partir duquel nous avons emis notre discours critique. Nous ne prétendons pas disposer automatiquement d'un sens intuitif de l'œuvre qui nous permet d'en parler en dehors de toute méthode. L'ensemble de la typologie narrative de Jaap Lintvelt qui nous a servi de forme vide a permis une mise en relief de la forme pleine tout en mettent en relief les aspects spécifiques et typiquement africains de la narration de Boubacar Boris Diop. Ainsi, ayant delimité les frontières d'une narratologie énonciative dans notre cadre théorique et essayé de la mettre en pratique en analysant des ouvrages choisis d'un auteur africain contemporain, nous avons su tracer les traits qui sont caracteristiques de l'art qu'on peut specifiquement appeler diopiens..

Même si nous n'avons pas su rejoindre Diop dans son intention formelle, il faut avouer que nous nous sommes approchés de très près à ces foyers de la narration. Prétendre tout découvrir de la technique narrative d'un grand écrivain serait une aventure trop audacieuse. Ce travail ne prétend donc pas à l'exhaustivité mais consiste à démontrer simplement et avec pudeur, comment la théorie et la méthodologie narratives pourront servir d'outil analytique susceptible à dénicher des vérités profondes.

[509] SERPOS, Noureini, Tijani *Aspects de la critique Africaine* , Paris, Silex/Haho, 1987 p 7.

LES REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

OUVRAGES

ACHIRIGA J.J, *La révolte des romanciers noirs*. Paris, Sherbrook, Naaman, 1973.

ADAM, Jean- Michel, *Le texte narratif, traité d'analyses textuelles des récits : Précis d'analyse textuelle*. Paris, Nathan, 1985,

ADERT, LAURENT, *Les mots des autres, Flaubert, Sarraute, Pinget*, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

AMAR, Samb, *Essai sur la contribution du Sénégal à la littérature d'expression arabe*, thèse, Université de Lille III, 1972.

AMOSSY, RUTH, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Editions Nathan, 1991.

ARISTOTE, *Topiques*, texte établi et traduit par Jacques Brunschwig. Paris, Les Belles Lettres, 1967.

AUERBACH, Erich, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris, Gallimard, 1968 .

AUSTIN, John, Langshaw, *How to do things with words*, Oxford University Press, 1960, Traduction française: AUSTIN, J *: Quand dire, c'est faire*, Seuil, 1970.

AUTHIER, J, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive, éléments pour une approche de l'autre dans le discours » DRLAV 26, 1982.

BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, Gallimard, 1957.

.BAKHTINE, Mikhail, Mikhailovitch, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BAL, Mieke, *Narratologie: essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes.* Paris, Klincksieck, 1977.

BAL, Mieke, *Introduction to the theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.

BAL, Mieke, "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit". *Poétique*, No. 29, 1985.

BANFIELD, Ann, *Phrases sans parole, théorie du récit et du style indirect libre*. Paris,Seuil, 1995.

BARTHES, Roland, et al, « introduction à l'analyse structurale du récit », C*ommunications 8.* Paris, Seuil, 1981.

BARTHES, Roland., Poétique du récit. Paris, Ed, du Seuil, « Points », 1977, .

BARTHES, ROLAND, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970.

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale II.* Paris, Gallimard, 1974.

BIEF, Christian et al, *Littérature 2 Techniques*, Paris , Magnard, 1987

BLAIR, Dorothy, *African literature in French*. London, Cambridge University Press, 1976.

BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, Corti, 1953.

BOOTH, Wayne, *Rhetoric of fiction*. University of Chicago press, 1975.

BOOTH, Wayne, *Rhetoric of irony*. University of Chicago press. 1974.

BRENCH, A. C. *The Novelist inheritance in French Africa writers, from Senegal to Cameroun.* London, Nairobi, Ibadan, Oxford University Press, 1967.

BRITWUM Kwabena, *Le Moraliste Face à L'animiste : Une Lecture du Roi Miraculé de Mongo Béti*. London, Heineman, 1982. .

CASSIRER, T, The *Dilemma of Leadership as Tragi-Comedy in the Novels of Mongo Béti*, London, Heinemann, Nairobi, Ibadan.

CHOCHON, Bernard, *François Mauriac ou la passion de la terre*. Paris, Lettres modernes, 1972.

COHN, Dorrit, *La Transparence Intérieure*, Paris, Seuil, 1981.

CROSTA Susane, et al. *Perspective Théoriques sur les Littératures Africaines et Caribéennes*, Toronto, 1987.

DELCROIT, Maurice et Fernand, HALLYN, *Méthodes du texte, Introduction aux études littéraires*. Paris, Duculot, 1987.

DIENG, Amady, Aly, *Hegel, Marx, Engels et les problèmes de l'Afrique Noire*, Dakar, Ed Sankore, 1978.

DIENG, Bassirou, Conférences pour l'hommage à Mohamadou Kane. Faculté de lettres de Dakar 2 juillet 1996.

DIOP, Boubacar Boris,

- *Kaveena*, Philippe Rey, 2006.
- *L'Impossible innoncence*, Philippe Rey, 2004.
- *Doomi Golo*, novel in Wolof, éditions Papyrys, 2003 (in French *Les Petits de la guenon*, éditions Philippe Rey, 2009).
- *Murambi, Le livre des ossements*, Stock, 2000.
- *L'Europe, vues d'Afrique, nouvelles, collectif*, Le Figuier.
- *Le Cavalier et son ombre*, Stock Paris, 1997, Price Tropiques 1997.
- *Les Traces de la meute*, roman, éditions l'Harmattan Paris 1993.
- *Les Tambours de la mémoire*, Nathan Paris, 1987, re-edition L'Harmattan, 1990, Grand Prix de la République du Sénégal pour les Lettres, 1990.
- *Le Temps de Tamango*, follows *Thiaroye, terre rouge*, (théâtre) first edition Harmattan Paris 1981, Price Bureau Sénégalais du Droit d'Auteurs 1984. Translated into Italian. Re-edition Le Serpent à Plumes, 2002.

KNUST

DOROTHY, S. Blair, *Senegalese literature: a critical history*, Boston, Twayne, 1984.

DUCROT, Oswald., *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique.* Paris, Hermann, 1972.

ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*. Paris, Gallimard, 1957.

EYERMAN, Ron, *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*, Cambridge University Press, 2001.

Fielding Henry, *Tom Jones*, Norton critical edition, London, 1994 Bk II ch. 1

FONKOUA Robert, *Les discours de voyages : Afrique-Antilles*, Paris, Karthala, 1999..

FONTANIER, P., *Les figures du discours* Paris, Flammarion, 1968.

FONTANILLE, Jacques, et Alguirdas, GREIMAS, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris, Seuil, 1991.

FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique et littérature essaie de méthode*. Paris, Presses Universitaires Françaises, 1999.

FOUGEROLLAS, Pierre, *modernisation des hommes; l'exemple du Senegal*, Pasis, Flammarion, 1967.

FRIEDMAN, Norman, *Point of view; the development of a critical concept*. Georgia University Press 1967.

FRIEDMAN, Melvin, *Stream of Consciousness: a study in literary method*. New Haven, Yale University Press. 1955.

FREIDMAN, Norman, *Form and Meaning in Fiction*. Georgia University Press. 1975.

FRY, Northrop, *Anatomy of Criticism, Princeton University press*, 1985.

GASSAMA, Makhily, *Kuma : Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Dakar, N.E.A. .1978.

GENETTE, Gérard, *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Le Nouveau Discours du Récit*, Paris, Seuil, 1983.

GENETTE, Gérard, "*Le discours du récit*", Seuil, Paris, 1972, .

GOMIS, Ferdinand, *Histoire critique de la littérature sénégalaise francophone des origines à 1961*, Dakar, Université de Dakar, 1982, 539 p. (Thèse de 3 e cycle)

GREIMAS, Algirdas, Julien, *Sémantique Structurale, recherche de méthode* Paris, Seuil, 1986.

GREIMAS. Algirdas, Julien, *Dieu et les hommes, étude de mythologie littéraire*. Paris, Presses Universitaires françaises, 1985.

GREIMAS, Algirdas, Julien, *Sémiotique* [tome I] Paris, Hachette, 1979.

GUISSE, Y. M. « Philosophie, Culture et Devenir social en Afrique Noire. Dakar, NEA, 1979.

HOFFMANN, Léon, François, "Complexité linguistique et rhétorique dans Gouverneur de la rosée in Présence Africaine Tome. 107. Paris/Dakar, 1979.

IVOR, Case, Frederick *Family and marriage in the Senegalese novel: a socio-critical analysis*, Canadian Association of African Studies, 1975.

JACQUES, Francis, *L'espace logique de l'interlocution*, Paris, PUF, 1985.

JAKOBSON, Roman, *Essai de linguistique générale01 fondations du langage.* Paris, Minuit, 1985.

JANOS, Riesz, *Les débuts de la littérature sénégalaise de langue française* : Relation d'un voyage du Sénégal à Soueira (Mogador) *de Léopold Panet, 1819-1859 et* Esquisses sénégalaises *de David Boilat, 1814-1901*, Dakar, Centre d'études d'Afrique noire, 1998

JONES, Eldred, *African Literature Today*, London, Heinemann, 1972.

JOST, François, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, PUL, 1989

JOUBERT, André, *François Mauriac et « Thérèse Desqueyroux* ». Paris, Nizet, 1982.

KANE, Cheikh, Hamidou, *l'Aventure Ambigüe*, Paris, col. 10/18, 1961.

KNUST

KEBE Khaly, "*Quête et initiation dans les romans de Boubacar Boris Diop*, Mémoire de maîtrise, Dakar, Faculté des lettres et Sciences humaines, Département de Lettres Modernes, 1994-1995.

KESTELOOT, Lilyan, *Histoire de la Littérature Négro-africaine*, Paris, Karthala, 2004.

KESTELOOT, Lilyan, *Anthologie négro-africaine ; panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XXe siècle*, Verviers, Gérard, 1967.

KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.

KLEIBER G: *Problèmes de sémantique. La polysémie en question*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion. . 1999.

LACOUTURE, Jean, *François Mauriac*. Paris, Seuil, 1980.

LEVI-STRAUSS, Claude, Anthropologie Structurale, Paris, Plon, 1968.

LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative* : Le Point de vue. Paris, José Corti, 1981,

LINTVELT, Jaap, Aspects de la narration: thématique, idéologie et identité. Guy de Maupassant, Julien Green, Anne Hébert, Jacques Poulin. Québec/Paris, Éditions Nota bene/L'Harmattan, 2000.

LINTVELT, Jaap, Essai de typologie narrative. "Le point de vue". Théorie et analyse. Paris, Corti, 1981; 2e édition 1989.

LUBBOCK, Percy, *The craft of fiction*. London, Jonathan Cape, 1965.

MATAR, Gueye, *Du sacré dans le roman sénégalais*, 1993.

MAINGUENEAU, D. pragmatique pour le discours litteraire, Bordas, 1990.

MAURIAC, Claude, *La Terrasse de Malagar*. Paris, Grasset, 1977.

MAURIAC, François, *Le romancier et ses personnages*. Paris, Buchet-Chastel, 1933.

MAURIAC, François, *Thérèse Desqueyroux*, Paris, Grasset, 1927.

MAURIAC, François, *Le Nœud de Vipères*, Paris, Grasset, 1932.

MAURIAC, François, *Lettres d'une vie (1904-1969).* Correspondance recueillie et publiée par Caroline MAURIAC. Paris, Bernard Grasset, 1981.

MBUUP, Samoury, *Littérature nationale et conscience historique. Essai sur la perspective nationaliste dans la littérature d'expression wolof de 1850 à nos jours*, Paris, Université de Paris III, 1977, 392 p. (Thèse de 3e cycle)

MOORE, Gerald, *Seven African Writers*, London, Heinemann.

MOURALIS, Bernard, *Individu et collectivité dans le roman africain*, Abidjan, Annales Université, 1969.

KNUST

MWAYILA, T, *L'Etat post*- TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », in *Communications 8*. Paris, Seuil, 1981,

NDAO, Alassane, *La pensée africaine*, Dakar, NEA, 1979..

Colonial, facteur d'instabilité en Afrique, Paris, Présence Africaine, 1990,

POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.

PLATON, "*La République*"" Julia E. Annas (trad. Béatrice Han), *Introduction à la République de Platon*, Paris, PUF, 1981chapitre III p. 943-951

Rabatel, Allain, "*Une histoire du Point de Vue*" Bibliothèque de L'université, Besançon.

RECANATI, François., *La transparence et l'énonciation : pour introduire a la pragmatique.* Paris, Seuil, 1979.

RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la Poésie*. Paris, Seuil, 1979.

RIVARA, René, *La langue du récit* : Introduction à la narratologie énonciative. Paris, L'Harmattan, 2000.

ROGER, J Cazziol, *The novel in French from Senegal: four representative contemporary African authors*, 1971.

SAMBA, Diop, Discours nationaliste et identité ethnique à travers le roman sénégalais, Paris, L'Harmattan, 2003.

SAMBA Diop, Archéologie littéraire du roman sénégalais : écriture romanesque et cultures régionales au Sénégal : des origines à 1992 : de la lettre à l'allusion, Francfort, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1995.

[1] SARTRE, Jean Paul, "*la Peste*, Gallimard, Paris, 1939

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Gallimard, 1946.

SEAILLES, André, *Mauriac*. Paris, Bordas, 1972.

SENGHOR, Léopold Sedar, Communication au colloque de Yaoundé, « Le critique africain et son peuple comme producteur de civilisation » in *Présence Africaine* n. 130, avril 1973.

SERPOS, Noureini, Tijani, *Aspects de la critique Africaine* , Paris, Silex/Haho, 1987.

SHILLONY, Helena, *Le roman contradictoire, une lecture du Nœud de Vipères de François Mauriac*. Paris, Lettres modernes-Minard, 1978.

STANZEL, Franz, *Die Typischen Erzählsituationen im Roman*. Vienne, W. Braumüller, 1955.

SIGNATE Ibrahima, *Une aube si fragile*, Dakar, N.E.A., 1977.

SOB, Jean, *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, Éditions A3, Paris, 2007

SUFFRAN, Michael, *Mauriac*. Paris, Seghers, 1973.

TADIE, Jean-Yves, *Proust et le roman* : Essai sur les formes et les techniques du roman. Paris, Gallimard, 1971.

TIDIANE, N'Diaye, *La longue marche des peuples noirs*, Publibook, Paris, coll. « Littérature africaine », 2000.

TODOROV, Tzvetan, *Littérature et signification*, Paris, Larousse. 1967.

TOUZOT, Jean, *La planète Mauriac*. Paris, Klincksieck, « Bibliographie du XXe siècle, 1985.

TOUZOT, Jean, *François Mauriac. Une configuration romanesque. Profil rhétorique et stylistique*. Paris, Lettres modernes, « Archives François Mauriac », 1985.

TRIGEAUD, Françoise, *Itinéraires François Mauriac en Gironde*. Bazas, Les Amis du Bazardais, 1974.

VERSCHAVE, François, Xavier,

- *Nord-Sud : de l'aide au contrat. Pour un développement équitable*, 1991, Syros, 1991, .
- *L'aide publique au développement*, with Anne-Sophie BOISGALLAIS, 1994, Syros, 150
- *Libres leçons de Braudel. Passerelles pour une société non excluante*, 1994, Syros,
- *Complicité de génocide ? La politique de la France au Rwanda*, 1994, La Découverte .

KNUST

ARTICLES

AMOSSY Ruth: « Stéréotypie et argumentation », in *Le stéréotype -Crise et transformations*, Presses Universitaires de Caen, . (1994) pp. 47-61.

AUTHIER, J, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive, éléments pour une approche de l'autre dans le discours » in DRLAV 26, 1982. p 213-239

BANFIELD, Ann, « La syntaxe de l'incise narrative et l'attribution de point de Vue de phrase en phrase » in *Linguisticae investigationes,* III 2, 1979.p 49-87.

BATCHELOR, Richard, "Art and Ideology in François Mauriac's *Viper's Tangle*" in *Nottingham French Studies*, 1973, p 33-43.

BOAFO, Yaw, Sarfo Kantanka, "Portraits dans Le Vieux Nègre et la Médaille" in *Présence Francophone.* No. 19,..1979.

BOAFO, Yaw, Sarfo, Kantanka, « Perspective Narrative et Proposition. Une présentation des *Gouverneurs de la Rosée* » in *Asemka* No. 7, 1992.

BORGOMANO, M. "Temps et Espace dans le Roman Africain" Quelques Directions de Recherche, in *Revue littéraire et esthétique Negro Africaine*, NEA, 1987.

BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs » in *Communications 8.* Paris, Seuil, 1981, p 66-82.

BREWER, John D., « Memory, truth and victimhood in post-trauma societies », dans G. DELANTY and K. Kumar, *The Sage Handbook of Nations and Nationalism*, Londres, Sage, 2006.

BRITWUM, Kwabena, "Le rire succédant aux larmes, notes sur *Une Vie de Boy*" in *Asemka* No. 5 1982.

BRITWUM, Kwabena, « Critique Sociale, Luttes Idéologiques, Société Traditionnelle, Note de lecture sur *Mission Terminée* » in *Asemka*, No. 7, Accra, 1991.

BUNGARO, Monica, "Mothering Daughters and the Other side of the Story in Amma Darko, Ama Ata Aidoo & Nozipo Maraire" in New Directions in African Literature 25. P67-81.

BUTOR, Michel, « L'usage des pronoms personnels dans le roman » in *Les Temps Modernes* No. 178, 1961.

CAMARA,S, « La littérature A'jami au Sénégal : L'exemple de Sërin Muusaa Ka, poète et biographe », *Research in African litteratures*, 1997, vol. 28, n° 3, p. 163-182

CHEIKH, Soumoune, Diop, « Tradition théâtrale et identité sénégalaise. Contribution à la pratique dramatique au Sénégal. Approche historique et analytique », *Africultures*, n° 59, 2004.

DENOMEE, Robert, « The Vipers Tangle, relative and absolute values » in *Renascence XVII.* Summer 1965 p 32-39.

[1] DIA, Hamidou, "Boubacar Boris Diop, le mendiant du souvenir, Parcours subjectif des *Tambours de la Mémoire* » in *Ethiopiques* nouvelle série, 1er semestre 1989, vol 6 no. 1.

DIOP, Boubacar Boris, "Les langues de l'écrivain: le point de vue de Cheik Aliou Ndao" (Entretien) in Notre Librairie no. 81, octobre décembre 1985 pp 50-55.

DIOUF, Madior, « Un demi-siècle de roman sénégalais. Bilan et perspectives » in l'Ouest Africain, No. 139. P. 37-76.

DODOO, J. N, « Une note sur l'usage de la première personne dans *L'Etranger* et *La chute* d'Albert Camus » in *Asemka* No.3 1976.

DRIEU, De La Rochelle, « Mauriac » in *Revue du siècle*, juillet août 1933. (Livraison spécial consacrée à François Mauriac.)

ECHENIM, Kester, "La structure narrative de Soleils des indépendances » *in Présence Africaine* » Tome 107Paris/Dakar, 1979.

FABRICE, Hervieu-Wane, « Boubacar Boris Diop. L'intellectuel engagé », dans *Dakar l'insoumise*, Éditions Autrement, Paris, 2008, p. 192-199.

GALATANU O,: « Le Phénomène sémantico-discursif de déconstruction-reconstruction des topoï dans une sémantique argumentative intégrée », in Galatanu, O., GOUVARD, J. – M (éd.), *Langue Française*, n°123, Sémantique du stéréotype, . (1999a) pp. 41-51

GALATANU O,: « Argumentation et analyse du discours », in Gambier, Y, Suomela-Salmi, E. (éd.), *Jalons 2*, Turku, Université de Turku, . (1999b) pp. 41-54.

JAKOBSON, Roman, « Linguistique et Poétique » in *Essai de Linguistique Générale*, Paris, Minuit. 1971.

KANE, Mahmadou, « L'écrivain Africain et son Public » in *Présence Africaine*. No.58.2e trimestre. 1966.

KURODA, S, Y, « Réflexions sur les fondements de la Théorie de la narration », *Langue, discours, société, Pour E. Benveniste,* Seuil, 1975.

LAMBERT, Fernando, « Narrative Perspective in Mongo Béti's *Le Pauvre Christ de Bomba* » in *YES*. No. 53, 1976.

LODGE, David, « Analysis and Interpretation of the realist test » in Poetics Today, Vol 1-4, 1980.

MARIE V: « Grâce : étude du noyau et de la déclinaison des possibles argumentatifs », Dossier de DEA, sous la direction de GALATANU O., (2003-2004) pp. 2-11.

MARTIN-GRANEL, Nicolas, « Le crier Ecrire » in Notre Librairie, No. 8. 1986.

ROUCH, Alain, et Gérard Clavreuil, « Sénégal », *Littératures nationales d'écriture française: Histoire et anthologie*, Paris, Bordas, 1986, p. 391-450

SCHORER, Mark, « Point of view as thematic definition » in *Perspectives on Fiction.* London, Oxford Univesity Press, 1960.

TARTELLA, Vincent, « Thematic imagery in Mauriac's *Vipers Tangle* », in *Renascence* XVII, Summer 1965P 165-200.

TODOROV, Tzvetan, « Littérature et signification » in *Sémantique littéraire*. Paris, Larousse, 1967.

TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », in *Communications 8*. Paris, Seuil, 1981, p 131-157.

TRIGG, Dylan, « The Place of Trauma : Memory, Hauntings, and the Temporality of Ruins », *Memory Studies*, 2009, vol. 2.

DIOP, Boubacr Boris,

VITOUX, Paul, « Le jeu de la focalisation » in *Poétique* 51, 1982.

WANE, Fabrice, Hervieu, « Boubacar Boris Diop: l'intellectuel engagé », in *Dakar l'insoumise*, Editions Autrement, Paris, 2008 p192-199 *Le Temps des aveux*, Labor, Belgique 1993, collection of texts on the issue *Ecriture et démocratie* (writing and democracy).