

Double démarche individuelle et collective dans l'écriture de Birago Diop: mise en parallèle des *Contes d'Amadou Koumba* et des Mémoires

(Doble recorrido individual y colectivo en la escritura de Birago Diop:
confrontación de *Contes d'Amadou Koumba* y de las Memorias)

(A Double Perspective on the Individual and the Collective in the Writings of
Birago Diop: A juxtaposition of *Contes d'Amadou Koumba and of Memoires*)

Viviane AZARIAN

Stanford Program in Paris. French Department. 25, square Thomas Edison. 94000
Créteil. (France). Courriel: viviane.azarian@wanadoo.fr

Résumé

Dans ses Mémoires, Birago Diop apporte des précisions sur sa pratique d'écrivain et sur le contexte de rédaction des *Contes d'Amadou Koumba*, il met en évidence en particulier le rapport de continuité entre l'écriture des *Contes* et l'écriture autobiographique par cette formule: "Ma vie: le meilleur des contes". Une lecture de la nouvelle *Sarzan*, qui clôt le premier volume des *Contes d'Amadou Koumba*, comme "conte autobiographique" met en évidence le travail de réécriture très personnel que propose Birago Diop d'un patrimoine oral, et invite à relire l'ensemble du recueil à la lumière d'une double démarche individuelle et collective.

Mots-clés: Conte. Mémoires. Réécriture. Négritude. Figure de l'écrivain.

Resumen

En sus Memorias, Birago Diop aporta precisiones sobre su práctica de escritura y sobre el contexto de redacción de *Les Contes d'Amadou Koumba*, haciendo hincapié particularmente en la relación de continuidad que existe entre la escritura de los cuentos y la escritura autobiográfica con la expresión "Ma vie: le meilleur des contes". La lectura del relato "Sarzan", que cierra el primer volumen de los *Contes d'Amadou Koumba*, como "cuento autobiográfico" pone de relieve el trabajo tan personal de Birago Diop de reescritura de un patrimonio oral, e invita a releer el conjunto del libro a la luz de una doble perspectiva, individual y colectiva.

Palabras clave: Cuento. Memorias. Reescritura. Negritud. Figura del escritor.

Abstract

In his *Memoirs*, Birago Diop sheds light on his own literary practice and the writing process in *Les Contes d'Amadou Koumba*, paying special attention to the continuity

between the writing of the *Contes* and his own autobiographical practice which is summed up by: *Ma vie: le meilleur des contes*. A close study of the short story *Sarzan*, at the end of the first volume of *Les Contes d'Amadou Koumba*, as an "autobiographical tale", reveals the very personal nature of his work which involves a transforming of an oral corpus into writing to invite the reader to reconsider the entire work in light of a double intention; both individual and collective.

Keywords: Tale. Memoirs. Rewriting. Négritude. Writer's representation.

Je voudrais analyser la double démarche individuelle et collective dans la rédaction des *Contes d'Amadou Koumba* (Diop, 1947) et la mettre en parallèle avec l'écriture des Mémoires. Dans le premier volume de ses Mémoires, *La plume rabouée*, Birago Diop (1978) apporte des précisions sur le contexte de rédaction des *Contes d'Amadou Koumba* ; et dans le cinquième et dernier volume *Et les yeux pour me dire*, (1989) il rapporte un entretien avec B. Magnier¹, dans lequel il met en évidence le rapport de continuité entre l'écriture des contes et l'écriture autobiographique par cette formule: "Ma vie: le meilleur des contes" (Diop, 1989: 184).

Je voudrais à la lumière de ces déclarations, proposer une relecture des *Contes d'Amadou Koumba*, et plus particulièrement de la "nouvelle" *Sarzan* (Diop, 1947: 167-181) qui clôt le premier volume pour mettre en évidence le travail de réécriture très personnel que propose Birago Diop d'un patrimoine oral, et montrer que l'écriture des contes procède d'une double démarche: celle de la conservation et de l'adaptation d'une tradition orale, qui situe l'entreprise dans le cadre de la Négritude ; et une démarche autobiographique où l'écriture est motivée par un travail de mémoire et l'évocation personnelle des souvenirs, ce qui donne à l'auteur une place à part dans le mouvement de la Négritude; place qui a été ainsi définie par Sartre, dans "Orphée noir":

Le centre calme de ce maelström de rythmes, de chants, de cris, c'est la poésie de Birago Diop, dans sa majesté naïve, elle seule est en repos, parce qu'elle sort directement des récits des griots et de la tradition orale. Presque toutes les autres tentatives ont quelque chose de crispé, de tendu et de désespéré, parce qu'elles visent à rejoindre la poésie folklorique plus qu'elles n'en émanent. (Sartre, 1948: XXIV)

¹ Cet entretien avec Bernard Magnier est d'abord paru dans la revue *Notre Librairie*, et a été rapporté intégralement par Birago Diop dans le cinquième et dernier volume de ses Mémoires *Et les yeux pour me dire*, où Birago Diop (1989: 182-194) propose un bilan à la fois de sa pratique d'écriture et de sa carrière littéraire, revenant en particulier sur la place qu'il occupe dans le champ littéraire africain.

1. Un travail de réécriture d'un corpus oral

Les réécritures de contes, chez B. Diop, prennent la dimension d'une revendication culturelle. Diop inscrit les motivations de son œuvre dans la mouvance de la théorie de la Négritude, du "retour aux sources" ; il s'agit de se réclamer de sa culture originelle pour mieux se définir par rapport à l'autre. L'œuvre de B. Diop est en contexte, sa réécriture des contes se fait dans le sens d'une actualisation et d'une subjectivation. Il fait évoluer la forme du conte vers la nouvelle autobiographique. *Sarzan* est une actualisation du conte par les données contextuelles de l'époque, c'est une incursion dans l'univers actuel, une mise en discours et une recréation de l'héritage oral.

J. Riesz (1993: 243-264), précise dans quel contexte littéraire sont nés les *Contes d'Amadou Koumba*. Il rappelle que les contes et plus largement les traditions orales africaines font depuis la fin du XIXe siècle l'objet d'une collecte dans le cadre de l'ethnographie européenne: ces textes oraux sont alors considérés pour leur intérêt documentaire, en tant que témoignage sur les mœurs des peuples colonisés. Le vingtième siècle voit naître un regain d'intérêt pour la littérature orale mais cet intérêt reste exotique. Et c'est pour proposer un autre regard que le regard colonial que les auteurs africains prennent la plume. Diop entend donc faire un effort de réappropriation littéraire, témoigner de sa maîtrise de la littérature orale, et la renouveler pour restituer des textes oraux dans leur dimension didactique et esthétique.

Dans *La plume rabouée* Diop rapporte la prise de conscience que déclenche en lui d'abord la découverte des africanistes Delafosse, Monteil, Hardy puis celle de textes écrits par des auteurs africains, comme *Les Trois volontés de Malik* de Mapaté Diagne paru en 1920, puis *Karim*, suivi de *Contes et légendes d'Afrique*, d'Ousmane Socé, paru en 1935. C'est lors de son premier séjour à Paris en 1933, que Diop rencontre l'intelligentsia de la Négritude, Senghor, Ousmane Socé, Césaire, Damas, pour les plus connus. C'est dans ce milieu qu'il prend conscience d'une culture orale à sauvegarder, ainsi qu'il le déclare dans la *Plume rabouée*:

Je fis entre autres, la connaissance [...] des demoiselles Nardal, Paulette et Jeanne, dont je lisais à Toulouse *La revue du monde Noir* qui me confirmait dans ma quête de ce qu'il fallait empêcher de mourir, de ce qu'il fallait faire renaître, de ce qu'il importait de faire revivre. (Diop, 1978: 79)

La rédaction des contes est donc motivée, dans un premier temps par une volonté de conservation et dans un second temps par une

volonté d'adaptation à un public occidental avec lequel il va devoir établir une nouvelle complicité.

Lors de son deuxième séjour à Paris, de 1942 à 1944, alors qu'il est "bloqué" par l'Occupation, Diop aura de nouveau l'occasion de fréquenter ce milieu, il rapporte, au chapitre 5 de *La plume rabouée*, qu'il a prononcé une conférence au foyer des étudiants coloniaux sur *Le folklore noir, contes, légendes et fables de l'A. O. F.*

Cependant il se sent un peu à l'écart, il n'est plus étudiant, mais fonctionnaire colonial en poste en A. O. F.; retenu en France après un congé. Il manifeste des préoccupations différentes qui font occuper à son écriture cette "place à part" dans le mouvement de la Négritude. Diop, tel qu'il se présente dans ses Mémoires, n'apparaît pas comme un écrivain engagé. Birago Diop, citant l'exemple de René Maran, déclare de façon explicite qu'il n'a pas de prétentions littéraires et de façon implicite qu'il préfère se tenir à l'écart des écoles et des débats politiques qui accompagnent cette littérature naissante:

Après m'avoir demandé où j'en étais dans mon travail littéraire, R. Maran m'avait mis en garde contre "la jungle des gens de plume"; je lui répondis qu'avec les faibles ambitions que je nourrissais dans ce domaine-là, je ne craignais pas grand chose ayant en outre comme mentors Senghor et Damas. Le père de *Djouma chien de Brousse* n'avait pas encore oublié les tracas et les avanies que lui avaient rapportés son prix Goncourt et sa gloire d'avoir été le Précurseur. (Diop, 1978: 222-223)

M. Kane dans l'ouvrage qu'il consacre à Birago Diop: *Birago Diop, l'homme et l'œuvre* (1971), dit de l'auteur qu'il est peu intégré aux écoles et qu'il faisait figure d'outsider, du moins d'insoumis (Id.: 35) par rapport à la Négritude. Dans un *Essai sur les Contes d'Amadou Koumba*, le même M. Kane rapporte une interview inédite de Diop, "Ce que M. et S. Battestini m'ont fait dire", dans lequel il apparaît que l'auteur n'entend pas réduire son projet d'écrivain à une revendication politique et refuse les débats terminologiques:

J'ai fait de la Négritude sans le savoir, tout au moins bien avant la naissance du terme, puisque mes "*Réminiscences*" datent de 1925 et que même "*Kotje Barma ou les toupets aphtegmes*", mon premier récit, fut écrit en 1932. Il est vrai que L. S. Senghor ne trouvait pas mes poèmes "assez nègres" et Damas attendait que je rompisse les "derniers liens". La Négritude tient une grande place dans mon oeuvre. Si l'on appelle ainsi ce que j'ai voulu y mettre, j'entends la Conscience, la Nostalgie, la Redécouverte de la tradition récente, passée ou multimillénaire. (Kane, 1981: 64)

Les mots-clefs qui synthétisent le projet littéraire de Birago Diop: *Conscience, Nostalgie et Redécouverte de la tradition* soulignent en effet les trois intentions majeures de l'écriture des *Contes d'Amadou Koumba*; dans cet effort de réhabilitation culturelle de l'Afrique, Diop s'adresse aussi au lecteur africain chez qui il veut éveiller la conscience de soi, il veut attester le dynamisme des cultures africaines et leur capacité d'adaptation; et il s'appuie sur une évocation de souvenirs personnels, dans un processus de remémoration.

Il apparaît dans les Mémoires que Diop valorise son expérience du terrain contre les visions théoriques. Dans la deuxième partie de *La plume rabouée*, "Véto de brousse", Diop retrace son itinéraire de vétérinaire de brousse; il est affecté à différents postes de 1932 à 1942 en A. O. F., c'est donc au cours de ces tournées qu'il redécouvre le milieu rural, l'Afrique sur le terrain et pas seulement à la suite des ethnologues. Sa connaissance de l'Afrique repose sur son expérience personnelle. L'auteur mentionne sa rencontre avec Amadou Koumba Ngom à Kidira en 1936: "C'est au cours d'une tournée au confluent de la Falémé et du fleuve Sénégal qu'Amadou Koumba Ngom m'apprit la lignée maternelle..." (Diop, 1978: 13). C'est alors qu'il réunit son corpus, avec trois objectifs, selon J. Riesz (1993: 235-261); montrer la complexité et l'intérêt littéraire des contes; les transposer en français en conservant leur valeur littéraire et en les rendant susceptibles d'être reçus comme morceaux littéraires, les faire reconnaître par la critique européenne et assurer leur survie.

2. Rédaction des Contes et souvenirs personnels

La rédaction des *Contes* manifeste une double intention de l'auteur: témoigner d'une culture collective et développer une écriture personnelle. Diop se réfère à la culture négro-africaine, au conte en transformant ce matériau, en l'intégrant à une vision du monde personnelle. Il comprend la diversité des cultures africaines sur le terrain, au cours de ses tournées en brousse sur "les rives du Niger et les plaines du Soudan", et l'unité d'une aire culturelle précise: l'Afrique de la Savane. Diop insiste sur cette connaissance pratique, contre une vision idéalisée et généralisante de l'Afrique.

La rédaction des *Contes* est liée également à l'évocation de souvenirs personnels, souvenirs nostalgiques de son enfance, qui lui reviennent alors qu'il se sent en exil, retenu par les circonstances en France. En 1942 parti en congé en France, il y reste bloqué jusqu'en 1944, il est

affecté à l'Institut vétérinaire exotique de Paris. C'est lors de ce deuxième séjour qu'il commence la rédaction des *Contes*, la mise en forme à l'écrit de la matière qu'il a recueillie au cours de ses tournées et après sa rencontre avec Amadou Koumba. Il a son "éta-bl-i" au Méphisto, bar du boulevard Saint-Germain, où encouragé par Damas il commence la rédaction des *Contes* ; "Sarzan", composé à Bafoulabé y est ici recréé.

L'exil forcé, la solitude vont lui faire redécouvrir l'Afrique depuis l'Europe. Il déclare commencer la rédaction des "Mamelles" (Diop, 1947: 30-40) pour chasser l'ennui, en se livrant à une méditation nostalgique: "Quand la mémoire va chercher du bois mort, elle ramène le fagot qui lui plaît..." (Id.: 30).

Dans l'introduction de "Les Mamelles", la mémoire est mise en scène comme stimulus narratif; le narrateur qui se présente comme fidèle transcrip-teur des propos d'Amadou Koumba, se plaçant sous l'autorité de la tradition orale, laisse s'exprimer la subjectivité de son écriture, puisque le texte est généré par un souvenir personnel. L'introduction des *Contes d'Amadou Koumba* a un caractère autobiographique.

Dans l'étude qu'il consacre à ces textes: *Les Contes d'Amadou Koumba: Birago Diop*, Mouralis met en lumière le jeu de la mémoire auquel Diop s'abandonne dans l'introduction du recueil. Selon Bernard Mouralis l'univers du conte est ici associé à l'enfance, le texte s'ouvre en effet sur un dialogue du narrateur enfant, avec sa grand-mère qui lui raconte des contes. Mouralis voit dans les années d'exil de l'auteur, sa nostalgie, le moteur d'une

Mutation essentielle dans son rapport à la littérature orale, qui n'est plus vécue à travers sa dimension institutionnelle et collective [...]. La littérature orale cesse d'avoir une existence objective puisqu'elle s'incorpore à travers l'expérience de l'exil et le mécanisme du souvenir qui lui est associé, au psychisme du sujet. (Mouralis, 1991: 22)

Aux plans individuel et collectif, l'acceptation de l'héritage oral a valeur de réconciliation avec soi-même. Cette introduction à caractère autobiographique est à mettre en rapport d'une part avec le premier conte du recueil "Fari l'ânesse" (Diop, 1947: 13-19) qui contient des éléments référentiels et la mise en situation des récits par l'ouverture d'un dialogue avec Amadou Koumba; d'autre part, avec le dernier conte, *Sarzan*, que M. Kane appelle "conte-nouvelle" (Kane, 1981: 111), qui est également à caractère autobiographique. Ce réseau d'appels, cet encadrement spécifique du recueil mettent les récits en perspective et jouent un rôle fondamental dans l'économie générale du texte.

La hiérarchie du système colonial qui est présentée dans “Fari l’ânesse” permet également un rapprochement thématique avec “Sarzan”, dans lequel, ce système est présenté à travers l’itinéraire du héros; les deux contes posent la question des risques encourus par un individu à vouloir devenir autre par intérêt ou obligation:

J'avais dit: “Pauvres ânes qu'est-ce qu'ils endurent!”

- Tu les plains, toi aussi ? Avait répliqué Amadou Koumba. C'est bien de leur faute pourtant s'ils en sont là aujourd'hui; s'ils sont les esclaves des esclaves... Si les ordres —impôts et prestations— de Dakar retombent, après avoir passé du gouverneur au commandant de cercle, du commandant de cercle au chef de canton (sans oublier l'interprète), du chef de canton au chef de village, du chef de village au chef de famille, du chef de famille sur leur échine à coups de triques. Comme jadis (car je ne crois pas qu'il y ait quelque chose de changé) du Damel-le-roi aux Lamanes-vices-rois, des Lamanes aux Diambours-hommes libres, des Diambours aux Badolos de basse condition, des Badolos aux esclaves des esclaves... Si l'âne en est aujourd'hui où il en est, c'est qu'il l'a bien cherché. (Diop, 1947: 14)

Dans l'introduction de “Fari l’ânesse”, l’auteur donne des précisions sur ses motivations: faire œuvre de mémoire, être compilateur d’une tradition orale et l’actualiser. Il prétend rapporter les propos du griot généalogiste de sa famille Amadou Koumba. Sa référence aux sources est d’abord nominative; cependant dans l’entretien accordé à M. Kane, Diop déclare:

Amadou Koumba N’Gom n’a été qu’un prête-nom, un pavillon commode pour couvrir presque toute la marchandise que j’ai essayé de présenter et qui m’est venue de plusieurs sources depuis l’enfance jusqu’au retour au bercaïl après mes longues randonnées, mes multiples rencontres et mes innombrables haltes. Et au bout de la route Amadou Koumba s’appelait Youssoupha Diop, d’où cet équilibre du fonds africain et des acquisitions nouvelles, dont mon frère présentait le type le plus réussi que j’aie connu. Paresse ou humilité, je pense encore que le fonds qui m’a été fourni suffirait amplement pour témoigner en quelque manière. D’autant plus que je crois y avoir souvent mis plus que je n’avais reçu. (Kane, 1971: 207)

Son texte se présente donc comme une compilation, une interprétation construite à partir de sources diverses. Dans *La plume rabouée*, il rend également hommage à l’écrivain malien Fily Dabo Sissoko²: “mes

² SISSOKO, Fily Dabo: écrivain malien auteur entre autres de deux textes autobiographiques *Crayons et Portraits* (Mulhouse, Imprimerie Union, 1953) et *La savane rouge* (Paris, les Presses Universelles, 1962).

Souffles devaient lui devoir beaucoup” (1978: 102). Diop insiste ainsi sur l'importance du souvenir, de la mémoire et s'inscrit dans une chaîne de transmission, dont il se présente comme simple relais accordant le mérite de la narration à d'autres narrateurs. Ces déclarations sont à lire comme stratégie de rattachement à une culture orale. Le recours à la médiation des narrateurs est un procédé littéraire de simulation à l'écrit d'une situation de communication orale. L'auteur souligne aussi l'idée d'une polygenèse qui structure le texte.

Cette volonté de se référer à “l'art de la parole” se retrouve également dans les marques d'intertextualité orale dont la plus patente est l'inscription et l'utilisation de proverbes dans les *Contes*. L'auteur se rattache à une communauté par la mémoire collective; le conte est une parole mise en scène. Le traitement des séries dans le bloc thématique des *Mauvaises compagnies I; II; III; IV* (Diop, 1947: 55-75), progressif dans la compacité, itératif dans l'étirement intensifie la macro-structure et permet un jeu d'échos à l'intérieur du texte sur l'axe syntagmatique et à l'intérieur d'un espace qui dépasse le texte sur un axe paradigmatique: comme présence d'une tradition orale dans laquelle puise le narrateur. Le travail de l'interprète relève ainsi d'un double procès: entendre et apprendre, intérioriser pour transmettre. Au niveau du contenu, les paroles de sagesse font référence à une trame philosophique et à la connaissance de soi. Plusieurs instances jouent un rôle de médiation entre l'auteur et la tradition orale qu'il fixe; le système narratif est complexe: démultiplications du narrateur, références à une intertextualité orale par l'insertion de proverbes. Si le conte est introduit par un proverbe, il fonctionne comme illustration; s'il commence *in medias res*, cela a la double propriété de le rendre indépendant (à chaque fois une nouvelle histoire) et paradoxalement de le rattacher à l'ensemble encadrant: le récit premier où Diop rapporte les propos d'Amadou Koumba. La clôture se fait souvent aussi par un proverbe, ce qui donne après coup une clef de lecture et définit un mouvement circulaire de la lecture; le retour au récit premier avec la référence à Amadou Koumba fonctionne comme un rappel de l'exposition et encadre l'anecdote. Le proverbe narrativisé qui introduit le conte “Les Mamelles” (“quand la mémoire va chercher du bois mort, elle rapporte le fagot qui lui plaît”), permet une mise en situation du récit: d'abord la mémoire de Diop qui place son récit dans un souvenir et comme réponse a posteriori, à un moment où le savoir, la mémoire collective lui a fait défaut. Le proverbe a donc une double fonction narrative, il met en situation deux récits: celui de la rencontre avec Violette motivant le récit des Mamelles, et le

conte en lui-même. Après le premier proverbe, il y a expansion: une pause descriptive qui appartient au récit premier; puis un second proverbe enchaîné à la description par un jeu sur le sens dénoté premier: un enchaînement métaphorique à partir des flammes qui provoquent la méditation et activent la mémoire; description et rêverie se mêlent. La rêverie est coupée par un dialogue (la question ironique de Violette); Diop cite Amadou Koumba et introduit le récit second par un retour au proverbe; enfin le récit reprend le temps de la narration: "ma mémoire ce soir au coin du feu..." (Id.: 32).

Le formulisme, en tant que marque d'intertextualité orale, inscrit le texte dans une communauté culturelle, ce qui suscite des mécanismes de reconnaissance chez le lecteur, une complicité. Mais la parole traditionnelle est aussi actualisée pour un public occidental. Deux logiques, sacrée et profane, articulent ce texte, à partir de deux conceptions contraires du temps: la logique narrative linéaire du récit et la logique rituelle qui correspond à la notion de l'éternel retour. Le formulisme est également un support de la norme, son aspect directif est nuancé par la liberté d'interprétation; le message véhiculé se trouve entre tradition et situation, entre émetteur et récepteur. La dimension sacrée apparaît dans la ritualisation de la parole: raconter la nuit, même si l'écriture des contes constitue une entorse puisqu'il n'y a plus de contrôle du temps de la lecture; pourtant cette lecture est prise en compte: la parole est inscrite dans une chaîne de transmission, le narrateur est un maillon et invite ses lecteurs à continuer la chaîne. Cette dimension donne aux références intertextuelles tout leur sens: il s'agit de définir un espace et un temps de la parole, précautions qui inaugurent une prestation orale d'ordinaire, un espace propre au texte qui fait référence à une communauté culturelle, un temps qui unit récit et discours dans une volonté d'actualisation: deux dimensions qui nécessitent de définir un public et de le prendre en charge dans la narration.

Dans les *Contes d'Amadou Koumba*, il y a plusieurs niveaux narratifs: celui où le narrateur raconte son histoire, le périple d'un vétérinaire à travers la brousse, en période coloniale; celui de la narration, non précisé, mais proche du temps du récit premier; enfin, le récit premier qui fonctionne comme stimulus du récit second. Le conte est motivé par un événement du récit premier, il en fournit une illustration. Il y a donc interdépendance. Cette structure rappelle la fonction des contes et leur situation de profération, ainsi dans le premier conte "Fari l'ânesse", l'auteur écrit: "souvent sur un mot de l'un de nous, il (Amadou Koumba) nous ramenait loin, bien loin dans le Temps" (Id.: 13). Deux narrations

se superposent sur un plan de réalité différent. Le narrateur premier, extra-homodiégétique (Diop), raconte sa propre histoire; le narrateur second intervient dans le récit premier en tant qu'interlocuteur et devient locuteur du récit second, intra-hétérodiégétique. Amadou Koumba raconte des histoires dont il est absent le plus souvent, mais il assume alors une fonction émotive et conative puisque les récits fonctionnent comme commentaires de la situation du récit premier. La mémoire est mise en scène comme stimulus narratif, à tous les niveaux: la mémoire de Diop, la mémoire activée par des éléments du récit pour Amadou Koumba, ce qui permet le rapprochement métaphorique entre le narrateur premier et Amadou Koumba. Les prolepses et analepses multiples dessinent un mouvement propre au texte d'avancées et de retours, métaphoriques du travail de la mémoire pour activer le souvenir. La présence du narrateur se fait sentir parce que la narration semble être soumise à la mémoire du narrateur: sa subjectivité intervient dans l'organisation structurale. L'auteur-narrateur se met en scène et joue avec les possibilités de développements narratifs et les différents niveaux de la narration. Les interférences entre les niveaux narratifs sont appuyées par des intrusions fréquentes du narrateur: la macro-structure se nourrit de ces interférences. La liberté du narrateur est affirmée, conformément à la tradition dont il est dépositaire, il utilise les contes comme illustrations de situations qui le touchent directement, il les actualise et respecte en cela leur double fonctionnalité. La description permet de définir un espace du récit dans lequel le narrateur mêle différents niveaux de réalité; elle permet aussi un ancrage, un approfondissement du récit par sa contextualisation: elle a une valeur explicative et une valeur esthétique.

Les contes sont actualisés par contextualisation; les commentaires du narrateur, ses explications, apportent des précisions sur le milieu naturel, la géographie, l'organisation sociale. Le réalisme des contes enracine l'œuvre dans la géographie, l'histoire (le "biotope" (Diop, 1989: 190) de l'Afrique de l'Ouest, de la savane), ce qui leur confère un aspect documentaire; cependant comme le souligne Mouralis, dans "Le cri de Sarzan", une étude sur le motif de la folie dans "Sarzan" (1993: 170-178), le souci esthétique du texte dépasse le souci de dénotation.

Le conte retrouve aussi sa dimension didactique en présentant des codes de comportement, et en proposant une "sauvegarde de la tradition contre un modernisme envahissant et les attitudes intempestives de la jeunesse", selon une expression de Mohamadou Kane (1971: 180). Nous pouvons relever dans les indices circonstanciels, les descriptions physiques, les influences du métier de Birago Diop (vétérinaire de

brousse), sur le récit. Dans “Les Mauvaises compagnies”, le narrateur donne des précisions sur les coutumes, le climat, la végétation et des détails “zoologiques”; il mélange les traits de sagesse populaire et les traits scientifiques. Cette référence au quotidien, ce souci de réalisme représente, pour Mouralis: “une illustration significative de la ‘Négritude objective’, selon le sens que Sartre donne à cette expression de caractère concret de la civilisation négro-africaine” (1991: 47-48).

Diop se défend à plusieurs reprises d’avoir subi dans l’écriture des *Contes* l’influence de son métier de vétérinaire; dans l’interview accordée à Kane, il déclare: “Pas plus que mes études vétérinaires, mon métier de vétérinaire n’a eu une influence notable dans mon œuvre littéraire” (Kane, 1971: 204). Mouralis rappelle également que Diop “ne fait pas œuvre de naturaliste, mais décrit une société anthropomorphe” (1991: 54). Cependant Diop reconnaît que ses tournées en brousse lui ont permis d’avoir une connaissance plus approfondie du milieu qu’il décrit: “J’étais mieux et plus en contact avec la brousse, les gens et la nature au cours des tournées, mais bien peu des bêtes de mes contes relèvent de la clinique vétérinaire” (Kane, 1971: 204-205).

Ce que Diop veut défendre ici c’est à la fois sa connaissance pratique et intime du milieu et la valeur littéraire de ses textes, le travail d’imagination dans l’écriture. De la même façon, il insiste pour démarquer l’écriture des contes, de l’écriture autobiographique à laquelle il a consacré cinq volumes de Mémoires; dans *Et les yeux pour me dire*, Birago Diop rappelle:

Aucune de ces situations n’a participé à mes écrits. Si j’ai parlé des paysans et autres gens de mon Afrique Occidentale et de leurs dits et gestes, j’ai gardé pour mes mémoires mes contes vécus tel mon temps d’ambassade et mes cliniques. (Diop, 1989: 194)

3. Le conte autobiographique

L’étude du conte “Sarzan”, cependant, nous permet de relever les éléments de contextualisation. Cette contextualisation se fait dans une perspective biographique. L’auteur se fait personnage, mêlant ainsi les différents niveaux narratifs, les différents niveaux de réalité et rapprochant métaphoriquement le récit de la réalité. Je voudrais donc proposer une relecture de “Sarzan” comme “conte autobiographique”.

Cette nouvelle, insérée dans un recueil de contes, à caractère autobiographique, amène à relire l’ensemble en y cherchant des traces référentielles. Le lecteur y est métaphoriquement projeté au niveau de Diop

qui a lui-même pris la place d'Amadou Koumba; la narration est inscrite dans un cadre. De plus, le parallélisme entre la réalité des *Contes* et la réalité de la vie est un effet de réel qui leur donne plus d'authenticité; le cadre, la contextualisation en appuient la fonction sociale. L'introduction sur le mode épique fait une référence à El Hadj Omar; puis Birago Diop relate sa rencontre avec le sergent Keïta séduit par la civilisation blanche et le "progrès" qu'elle représente. Comme le souligne Mouralis (1993: 170-178), cette séduction tournera à l'obsession et à la folie parce qu'elle est amplifiée par la "mission" que lui confie un administrateur blanc: "tu les civiliseras un peu"; cette phrase dénonce le contexte colonial qui est directement décrit. Le retour de Keïta dans son village se fait le jour de "l'épreuve", occasion pour le narrateur d'en décrire les rites, et d'aborder le thème de l'oubli de la tradition. L'expression itérative de Keïta: "manières de sauvages", annonce l'obsession. Le narrateur commente directement cette expression: "peut-être, mais je pensais..." et énumère les genres de la tradition orale, en les définissant, pour en appuyer toute la noblesse: "Passines, devinettes à double sens, et Kassaks, chants exerce-mémoire, dont les mots et les paroles qui nous sont venus des nuits obscures, entraînent dans nos têtes avec la chaleur des braises qui brûlaient les paumes" (Diop, 1947: 171). Chants et poèmes sont inscrits dans la narration par l'intermédiaire des personnages et constituent un enchâssement du discours dans le récit: les chants prennent une autonomie particulière. Ils sont inscrits dans la structure, non comme simple illustration, mais modèlent le récit. Sur le plan symbolique, les interférences entre niveaux narratifs qui sont parallèles aux interférences entre niveaux de réalité donnent au récit sa dimension ésotérique.

Ce conte présente deux poèmes de l'auteur, du recueil *Leurres et lueurs*, insérés dans le récit: "Souffles" (Id.: 173-175) et "Abandon" ("Nuit noire") (Id.: 179-181). Ces poèmes personnels de l'auteur sont, dans le cadre de la narration, proférés par les Ancêtres, dont Sarzan n'est qu'un médium, pour rappeler le pacte qui unit les vivants et les morts, vecteur de la norme qui a été transgressée. Ce mélange des niveaux narratifs invite également à réfléchir sur les rapports entre réalité et rêve, réalité et fiction, intimement mêlés. D'un point de vue narratif, ce poème est le signe du délire de Keita, mais le sens profond est celui du rétablissement du pouvoir des Ancêtres. D'un point de vue esthétique et symbolique, les répétitions sont à la fois le signe de l'obsession et de la possession de Keita, et elles marquent une progression dans le rythme narratif. Le passage: "le souffle des ancêtres morts / qui

ne sont pas partis / qui ne sont pas sous terre / qui ne sont pas morts” (Id.: 173-175), montre bien la progression concentrique de la répétition, de plus, il révèle la duplicité du monde. La répétition permet à l'homme de quitter le temps profane pour retrouver le temps sacré de l'origine. Sur le plan sémantique, cette “nouvelle” (plutôt que conte), qui est assumée par le narrateur Birago Diop, donne rétrospectivement son sens au recueil en insistant sur l'importance du respect et de la compréhension de la tradition. Temps cyclique et temps de l'actualité se superposent dans “Sarzan”, et la logique rituelle l'emporte. La logique linéaire est perturbée, la chronologie est bouleversée par des analepses, des prolepses et une ellipse. Mouralis propose également de lire dans le prologue du conte, qui retrace les conquêtes d'El Hadj Omar, plus qu'un simple rapport d'antériorité: un rapport d'homologie. Il rapproche Sarzan et El Hadj Omar tous deux atteints de “folie réformatrice”; cependant il invite à distinguer folie et possession chez Sarzan et remarque que la possession de Sarzan n'est pas le signe de sa folie, mais que son “itinéraire le conduit plutôt de la déraison à la raison” (Mouralis, 1993: 175). L'action est donc redoublée (El Hadj Omar et Sarzan), avec une modification, puisque Sarzan est devenu autre, medium (au sens d'instrument, de vecteur) de la tradition, un fou au sens médiéval “d'illuminé”. L'interprétation mystique de la folie du héros double l'explication purement psychologique et invite à un approfondissement de l'analyse qui découvre plusieurs niveaux de lecture. La rupture du pacte est un crime d'hubris, qui provoque la vengeance des Ancêtres. Dans *La plume raboutée*, Diop propose cette interprétation du conte: “je venais de réécrire Sarzan ou la punition d'un contempteur de fétiches” (1978: 222). L'emploi du terme: “nuit noire”, qui marque un assombrissement du lexique, métaphorise la perte du sens, rappelle l'origine de la tradition (dont Diop a dit plus haut qu'elle venait des “nuits obscures”) et constitue un présage inquiétant de la perte d'une culture, de l'oubli. La métaphore est à la base de tout système symbolique, l'aventure est à lire pour elle-même, mais aussi comme signe d'une autre aventure, selon une conception du merveilleux qui invite à lire la réalité profonde derrière la manifestation sensible: une chose est toujours elle-même et plus qu'elle-même. Dans “Sarzan”, le poème indique la relation entre deux réalités; dans le récit tout événement a un sens littéral et allégorique. Mouralis propose de lire dans cette insertion de poèmes de l'auteur une homologie entre Diop et Sarzan. Homologie appuyée par le trajet que dessine justement les recueils de poèmes de Diop, qui illustrent cette “dialectique de la

raison et de la déraison” ; il s'appuie sur l'interprétation qu'en propose Hausser (1983: 337-338) qui y lit: “une intention affirmée de souligner un itinéraire poétique qui conduit l'écrivain des leures (de l'assimilation) aux lueurs (retour aux sources ancestrales)”; de l'illusion à la vérité, puis suit une route depuis les *Décalques*, et la manifestation d'une nouvelle esthétique, pour “aboutir enfin aux ‘réminiscences’ du passé individuel et collectif qui autorise la repossesion de soi-même”. Sarzan n'est pas seulement le personnage central d'une fiction, il est “une instance médiatrice qui rend possible l'avènement d'une nouvelle poésie” (Id.: 338).

Diop s'est donné comme objectif de proposer une réécriture littéraire de contes oraux, matière qu'il ne transcrit pas seulement mais retravaille à l'écrit; la présence appuyée d'un cadre est une adaptation écrite des contes traditionnels. L'auteur remplace les formules d'ouverture et de clôture stéréotypées des contes oraux par des intrusions du narrateur, des commentaires, des retours au récit premier. Le récit de Diop est coupé par de longues parenthèses, des pauses réflexives, des présentations de nouveaux personnages... Les personnages emblématiques des contes, sans profondeur ni intériorité, purement fonctionnels sont approfondis; il y a une esquisse d'une interprétation psychologique dans “Sarzan”: dans la présentation des motivations et de la folie du personnage.

Diop place les contes dans un nouveau contexte: la situation de l'auteur qui correspond au temps de l'écriture et à la perspective autobiographique ; et l'actualité de la situation coloniale. Le choix du genre de la nouvelle dans “Sarzan” est efficace pour aborder une situation nouvelle, décrire dynamiquement une société en mutation. La nouvelle marque l'irruption de l'Histoire, contre l'exemplarité atemporelle du conte; et permet de présenter un personnage en devenir. Cependant Keita, qui est présenté d'abord comme individu (un tirailleur qui retourne dans son village) perdra son identité (son nom) et deviendra personnage archétypal, mythique, représentant d'une temporalité cyclique et non plus linéaire. L'intention didactique est appuyée, Diop insiste sur ce qu'il a reçu de la société africaine, apport qu'il soumet à un travail de réécriture. Les marques de la subjectivité dans “Sarzan” et l'insertion de poèmes personnels de l'auteur tissent un réseau intertextuel au sein de l'œuvre de Diop, mais ces poèmes sont, dans le texte, attribués à la tradition puisqu'ils sont sensés être prononcés par les “Souffles” qui utilisent Sarzan comme vecteur.

4. La figure de l'écrivain

Le conte traditionnel n'a pas d'auteur mais seulement un interprète, un récitant porte-parole d'une personnalité collective; l'écriture moderne au contraire revendique une subjectivité individuelle. C'est ce paradoxe qui est assumé par Diop dans la réécriture des contes oraux: une tension entre individuel et collectif dans l'écriture, comme le souligne Brenard Mouralis, chez Diop, "le conte surgit à l'intersection du culturel –donc du collectif– et de l'individuel" (Mouralis, 1991: 8).

Nous l'avons vu, Diop cherche également à établir une complicité avec le lecteur occidental; les détails géographiques, culturels et les définitions que le narrateur apporte, facilitent l'accès du lecteur à l'univers wolof. L'utilisation de figures de rhétoriques (zeugmes, chiasmes, jeux sur le sens propre et figuré...) inscrit le texte dans les canons littéraires européens; les multiples intrusions d'auteur vont dans le même sens, celui de la communication avec le lecteur. Le concept d' "hybride" en linguistique, s'applique à la démarche de Birago Diop, à la réalité de sa double culture; l'hybridité est vécue douloureusement par le héros de *l'Aventure ambiguë*; Diop au contraire s'appuie sur ce concept pour en proposer une résolution par la synthèse, génératrice d'une nouvelle esthétique. Birago Diop présente donc les genres oraux de sa culture en employant un français recherché, en utilisant les figures de style de l'éloquence occidentale. Dans "Sarzan", il emploie également un zeugma: "[...] dormait ivre de fatigue et de dolo" (Diop, 1947: 172). Dans ce récit, le narrateur s'autorise des commentaires ironiques, par exemple la comparaison d'un *fétichisme noir* avec un *fétichisme blanc* (dans les églises). Ce rapprochement signifie que la distance (du moins sur les excès) entre les deux civilisations n'est pas si grande, ce qui justifie par défaut la tentative de conciliation de Birago Diop. Le commentaire du narrateur: "Nous n'y avons encore rien gagné selon toute apparence que nous avons peut-être dépassé ceux-ci sans avoir rejoint ceux-là" (Id.: 171), montre que l'hybridité est douloureuse, aliénante, lorsqu'elle n'est pas complètement réalisée. À propos de la langue de traduction (du conte "Ngor Niébé"), Diop, dans *La plume raboutée*, déclare que quand il ne trouve pas d'équivalent satisfaisant, il recourt à "Rabelais et Montaigne, parfois à Corneille, rarement à Voltaire, quelques fois à Anatole France" et affirme: "présentant ma monnaie, je trouvais toujours et souvent sans usure un changeur honnête" (Diop, 1978: 221-222).

Amadou Koumba est la figure du narrateur qui incarne la culture orale africaine et qui oriente la narration dans un procès de communication narrateur / lecteur. La simulation à l'écrit d'un cadre d'oralité où

chaque histoire trouve sa marche narrative adéquate sert également le dialogue avec le lecteur. La mise en scène d'un conteur accorde une place importante au narrateur restituant le ton de ce qui est conté. Le temps de la narration est rythmé par les pauses descriptives où s'expriment à la fois la liberté du conteur et sa volonté d'actualisation. Dans les contes populaires, le récit est plus important que les circonstances; dans les contes réécrits par Diop l'aspect social est replacé dans l'espace et le temps de l'auteur: il construit un décor poétique dans lequel peut se glisser une dénonciation implicite de la colonisation (alors qu'il était reproché à Diop de ne pas être engagé dans la lutte anti-coloniale). Diop utilise la fonction d'actualisation de l'oralité pour faire une critique de la société coloniale, et n'adopte pas la démarche inverse du "retour aux sources".

Il propose avec l'écriture de ses *Contes*, une nouvelle esthétique. La recréation est une loi esthétique de l'oralité, le pacte d'énonciation qui liait Amadou Koumba à son public est renouvelé dans un nouveau contexte de production pour un public lettré. Birago Diop se réfère simultanément à l'oralité et à l'écrit, rattachant ses textes à une culture orale. Dans l'entretien avec Bernard Magnier, il déclare: "J'ai écouté pour savoir dire, essayé de bien écrire des dits"; et il appuie la référence à l'écriture: "j'avais appris à lire pour pouvoir écrire" (Diop, 1989: 190).

La "figure de l'écrivain", que Diop illustre dans ses Mémoires, se dessine déjà dans l'écriture des *Contes*, malgré une préface auctoriale dénégative. Cette insistance à citer ses sources se signale justement comme stratagème pour doubler la figure du narrateur par le recours au griot Amadou Koumba; Diop cite également d'autres sources d'inspiration reconnaissant l'influence d'autres auteurs africains sur ses textes, il reconnaît ses dettes en matière de littérature:

Mamby Sidibé³ avait rapporté des contes et des légendes qui nourrissaient le folklore ouest-africain; Fily Dabo ouvrait le Soudan sacralisé, le Mandingue ésotérique. Philosophe, ethnologue, géomancien, il lisait les Signes, il disait les Signes. Il disait son peuple et son terroir. Il enseignait comme ses Anciens que "la mort ne finit pas l'âme". Et mes Souffles devaient lui devoir beaucoup. C'est en traversant les terres du Niambia, au cours des brèves haltes à Horo-Koto leur chef-lieu, en écoutant leur chef, que s'édifia en moi le village de Dougouba, que Sarzan prit corps et perdit la tête. Et les fouets flagellent le torse des branches effeuillées d'un des "quatre mille quatre cent balzans" de Ségou, la "capitale aux quatre noms" que le poète évoquait souvent et que j'allais connaître bientôt. (Diop, 1978: 102)

³ MAMBY, Sidibé: écrivain malien, auteur des *Contes populaires du Mali*, Paris, Présence africaine, 1982.

Il inscrit aussi ses textes dans une intertextualité écrite et se pose lui-même comme écrivain dans une communauté littéraire ; c'est d'ailleurs le propos du dernier volume de ses Mémoires qui est un récit de vocation, une autobiographie d'auteur, le bilan d'une carrière littéraire et la révélation de ses secrets de fabrication. Dans *La plume raboutée*, il cite les auteurs qui l'ont influencé et dresse la liste de ces amis qui écrivent, prenant toutefois ses distances avec cette communauté littéraire:

Mais pour moi, j'avais déjà tout dit pour moi ou du moins en moi; et sur ce que j'écrirai (mes contes) et sur ce que j'avais écrit (mes poèmes), marquaient encore et marqueront seulement les dits de l'Homme, la voie innombrable des paroles de sagesse et du passé. (Id.: 128)

Il cite ses références dans la littérature française et rappelle aussi ce qu'il doit à "l'exemple des aînés" (ses frères) qui le ramène aux "sources des croyances négro-africaines" (Ibid.). Enfin, il met en évidence la continuité entre l'écriture des contes et celle des *Mémoires*, en présentant ses motivations à raconter sa vie: "non plus à conter, mais raconter" (Diop, 1989: 7). Le passage de l'écriture des contes et celle des Mémoires s'est effectué par une étape intermédiaire: un récit bref: *Mon auto-bio-biblio-graphie: Tous contes faits* paru dans la revue *Awa* (1964), texte dont l'auteur dit qu'il a servi de "canevas pour la rédaction des Mémoires" (Ibid.). Passage donc d'une matière orale à la réécriture écrite; et dans l'œuvre de l'auteur, passage aussi de la forme brève à la forme longue. Diop s'inscrit dans une chaîne de transmission et met en évidence une cohérence dans son écriture, dans la démarche qui le conduit de la réécriture littéraire des contes à l'écriture autobiographique: "Ma vie: le meilleur des contes, j'essaie de le rapporter depuis les sources généalogiques..." (Id.: 184).

Références bibliographiques

- DIAGNE, Ahmadou Mapaté (1920) *Les trois volontés de Malic*, Paris, Larousse.
- DIOP, Birago (1978) *La plume raboutée*, Mémoires I, Paris, Présence Africaine.
- DIOP, Birago (1947) *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine. (1969).

- DIOP, Birago (1989) *Et les yeux pour me dire*, Mémoires V, Paris, L'Harmattan.
- DIOP, Birago (septembre 1964) "Birago Diop raconte (Tous contes faits)", notice bio-bibliographique par Annette Mbaye, *Awa*.
- DIOP, Birago (1960) *Leurres et lueurs: poèmes*, Paris, Présence Africaine. (1996).
- DIOP, Ousmane Socé (1935) *Karim, roman sénégalais*, Paris, Impr. Marcel Puyfourcat.
- HAUSSER, Michel (1983) "*Leurres et lueurs* de Birago Diop" in KOM Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines de langue française*, vol. 1, *Des origines à 1978*, Sherbrooke, Naaman, ACCT.
- KANE, Cheikh Hamidou (1961) *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard.
- KANE, Mohamadou (1971) *Birago Diop, l'homme et l'œuvre*, Paris. Présence africaine.
- KANE, Mohamadou (1968) *Essai sur les contes d'Amadou Koumba, du conte traditionnel au conte moderne d'expression française*, Dakar / Lomé / Abidjan, NEA. (1981).
- MOURALIS, Bernard (1991) *Les Contes d'Amadou Koumba: Birago Diop*, Paris, Bertrand-Lacoste.
- MOURALIS, Bernard (1993) "Le cri de Sarzan", in *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence africaine.
- RIESZ, János (1993) "Birago Diop als Erneuerer des afrikanischen Erzählkunst in 20. Jahrhundert", in *Koloniale Mythen-Afrikanische Antworten*, Frankfurt, Iko.
- SARTRE, Jean-Paul (1948) "Orphée noir", préface à SENGHOR, Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF. (2005).