

Viviane Azarian

Double démarche individuelle et collective dans l'écriture de Birago Diop: mise en parallèle des Contes
d'Amadou Koumba et des Mémoires
Francofonía, núm. 15, 2006, pp. 55-70,
Universidad de Cádiz
España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29501505>



Francofonía,
ISSN (Version imprimée): 1132-3310
francofonia@uca.es
Universidad de Cádiz
España

Double
dans l
parallèl

(Doble reco
confront

(A Double Pers
Birago Diop: A

Stanford Program
Créteil. (France)

Résumé

Dans ses Mémoires, E
le contexte de réd
le rapport de cont
formule: "Ma vie:
premier volume de
évidence le travail
oral, et invite à rel
le et collective.

Mots-clés: Conte.

Resumen

En sus Memorias, E
texto de redacción
relación de contin
ca con la expresió
el primer volumen
relieve el trabajo ta
releer el conjunto o

Palabras clave: C

Abstract

In his *Memoirs*, E
process in *Les Co*

V. Azarian, *Double démarche individuelle et collective dans l'écriture de Birago Diop*

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 raboutée*, 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.

V. Azarian, *Double*

1. Un trava

Les réécritures d'une revendication dans la mouvance; il s'agit de se par rapport à l'écriture des contes se fait. Il fait évoluer *Sarzan* est un l'époque, c'est et une réécriture.

J. Riesz (nés les *Contes* gement les tra l'objet d'une c textes oraux s tant que témoi siècle voit naître rêt reste exotico colonial que le faire un effort la littérature or leur dimension

Dans *La p* déclenche en lu Hardy puis cell *volontés de Ma* *Contes et légende* son premier sé la Négritude, s connus. C'est d sauvegarder, ai

Je fis
Jeanne
dans m
renait

La rédacti
par une volon

V. Azarian, *Double démarche individuelle et collective dans l'écriture de Birago Diop*

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 raboutée*, 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.

V. Azarian, *Double*

1. Un trava

Les réécritures d'une revendication dans la mouvance ; il s'agit de se par rapport à l'écriture des contes se fait. Il fait évoluer *Sarzan* est un l'époque, c'est et une réécriture

J. Riesz (nés les *Contes* gement les tra l'objet d'une c textes oraux s tant que témoi siècle voit naître rêt reste exotique colonial que le faire un effort la littérature or leur dimension

Dans *La p* déclenche en lu Hardy puis cell *volontés de Ma* *Contes et légende* son premier sé la Négritude, s connus. C'est d sauvegarder, ai

Je fis
Jeanne
dans m
renait

La rédacti
par une volon

V. Azarian, *Double démarche individuelle et collective dans l'écriture de Birago Diop*

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 aphotegmes*", 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 rompis les "derniers liens". La Négritude tient une grande place dans mon œuvre. 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)

V. Azarian, *Double*

Les mots-
Conscience, Né
les trois intenti
dans cet effort
aussi au lecteur
veut attester l
d'adaptation; e
dans un proces

Il apparaît
terrain contre
plume rabouée
rinaire de brou
O. F., c'est do
rural, l'Afrique
Sa connaissance
L'auteur mentie
en 1936: "C'est
fleuve Sénégal
le..." (Diop, 19
objectifs, selon
rêt littéraire de
valeur littéraire
ceux littéraire
rer leur survie.

2. Rédaction

La rédaction
témoigner d'un
le. Diop se réf
ce matériau, e
prend la divers
tournées en br
l'unité d'une a
sur cette conna
sante de l'Afrique

La rédaction
nirs personnels
nent alors qu'i
En 1942 parti e

V. Azarian, *Double démarche individuelle et collective dans l'écriture de Birago Diop*

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 aphotegmes*", 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 rompis les "derniers liens". La Négritude tient une grande place dans mon œuvre. 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)

V. Azarian, *Double*

Les mots-
Conscience, Né
les trois intenti
dans cet effort
aussi au lecteur
veut attester l
d'adaptation; e
dans un proces

Il apparaît
terrain contre
plume rabouée
rinaire de brou
O. F., c'est do
rural, l'Afrique
Sa connaissance
L'auteur mentie
en 1936: "C'est
fleuve Sénégal
le..." (Diop, 19
objectifs, selon
rêt littéraire de
valeur littéraire
ceux littéraires
rer leur survie.

2. Rédaction

La rédaction
témoigner d'un
le. Diop se réf
ce matériau, e
prend la divers
tournées en br
l'unité d'une a
sur cette conna
sante de l'Afrique

La rédaction
nirs personnels
nent alors qu'i
En 1942 parti e

V. Azarian, *Double démarche individuelle et collective dans l'écriture de Birago Diop*

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 "établissement" 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 transcripteur 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.

V. Azarian, *Double*

La hiérar
l'ânesse" per
"Sarzan", dans
héros; les deux
individu à vou

J'avais
- Tu le
faute p
Si les
du go
de car
chef d
de tric
gé) du
homme
aux es
l'a bie

Dans l'int
sur ses motiv
dition orale et
logiste de sa
d'abord nom
déclare:

Amad
couvri
venue
mes l
haltes
d'où c
frère p
pense
gner e
que je

Son texte
tation construi
rend égalemen

² SISSOKO, Fily I
phiques *Crayons*
(Paris, les Presses

V. Azarian, *Double démarche individuelle et collective dans l'écriture de Birago Diop*

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 "établissement" 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 transcripteur 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.

V. Azarian, *Double*

La hiérar
l'ânesse" per
"Sarzan", dans
héros; les deux
individu à vou

J'avais
- Tu le
faute p
Si les
du go
de car
chef d
de tric
gé) du
homme
aux es
l'a bie

Dans l'int
sur ses motiv
dition orale et
logiste de sa
d'abord nom
déclare:

Amad
couvri
venue
mes l
haltes
d'où c
frère p
pense
gner e
que je

Son texte
tation construi
rend égalemen

² SISSOKO, Fily I
phiques *Crayons*
(Paris, les Presses

V. Azarian, *Double démarche individuelle et collective dans l'écriture de Birago Diop*

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

V. Azarian, *Double*

conte en lui-m...
pause descripti...
verbe enchaîné...
un enchaînement...
méditation et a...
rêverie est cou...
Diop cite Ama...
proverbe; enfin...
ce soir au coin...

Le formul...
texte dans une...
de reconnaiss...
tionnelle est au...
sacrée et prof...
contraires du t...
rituelle qui cor...
également un s...
liberté d'interp...
situation, entre...
la ritualisation...
constitue une c...
ture; pourtant...
dans une chaîn...
lecteurs à con...
intertextuelles...
de la parole, p...
re, un espace p...
turelle, un tem...
tion: deux dir...
prendre en cha...

Dans les...
tifs: celui où le...
re à travers la...
précisé, mais p...
qui fonctionne...
un événement...
interdépendan...
situation de pr...
teur écrit: "sou...
nous ramenait

V. Azarian, *Double démarche individuelle et collective dans l'écriture de Birago Diop*

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

V. Azarian, *Double*

conte en lui-même. La pause descriptive, le verbe enchaîné, un enchaînement de méditation et de rêverie est couronné. Diop cite Amadou Koumba: "le proverbe; enfin, ce soir au coin

Le formulaire du conte dans une culture de reconnaissance traditionnelle est au service d'une sacrée et profonde méditation des contraires du temps, une rituelle qui conduit à une méditation également un processus de liberté d'interprétation, entre la ritualisation du conte, qui constitue une culture; pourtant, dans une chaîne de transmission, les lecteurs à connaître les intertextuelles de la parole, par exemple, un espace personnel, une structure, un temps, une situation: deux dimensions à prendre en compte.

Dans les deux récits: celui où le narrateur se réfère à travers la mémoire, le récit est précisé, mais le récit qui fonctionne comme un événement interdépendant. La situation de production de l'écrit: "souvenir nous ramenait

V. Azarian, *Double démarche individuelle et collective dans l'écriture de Birago Diop*

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

V. Azarian, *Double*

brousse), sur l'œuvre donne des précisions détails "zoologiques", traits scientifiques, représente, pour l'œuvre 'objective', selon le concret de l'œuvre.

Diop se consacre à l'écriture de *Contes* l'influence de Kane, le métier de vétérinaire" (Kane, 1991: 54). Ces œuvres ont permis d'actualiser l'écriture: "J'étais en contact avec la nature au cours de mon travail, relèvent de la littérature."

Ce que Diop a fait de la littérature et intime d'imagination pour l'écriture consacrée cinq ans à Birago Diop ra-

Aucun
autres
pour m
niques

3. Le conte

L'étude de l'œuvre éléments de la perspective biographique différents niveaux de chant métaphorique ser une relecture

Cette nouvelle biographique, les influences rentielles. Le le-

V. Azarian, *Double démarche individuelle et collective dans l'écriture de Birago Diop*

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

V. Azarian, *Double*

brousse), sur l'œuvre donne des précisions détails "zoologiques", traits scientifiques qui représente, pour l'œuvre 'objective', selon le concret de l'œuvre.

Diop se consacre à l'influence de Kane, dans le métier de vétérinaire" (Kane, 1991: 54). Ces éléments ont permis d'actualiser l'écriture: "J'étais en nature au cours de la relèvent de la

Ce que Diop a fait de l'écriture et intime d'imagination de l'écriture consacré cinq Birago Diop ra

Aucun
autres
pour m
niques

3. Le conte

L'étude de l'œuvre éléments de la perspective biographique différents niveaux chant métaphorique ser une relecture

Cette nou biographique, rentielles. Le le

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 Keita 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 Keita 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 Keita: "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, entraient 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 pa
(Id.: 173-175),
de plus, il révé
me de quitter
gine. Sur le pl
est assumée pa
sens au recueil
hension de la t
posent dans "S
re est perturbé
prolepses et u
prologue du c
qu'un simple
proche Sarzan
ce"; cependant
remarque que
mais que son
(Mouralis, 199
Sarzan), avec
medium (au s
sens médiéval
héros double
approfondisse
ture. La ruptur
geance des A
interprétation d
contempteur d
qui marque un
sens, rappelle
le venait des "
perte d'une cu
tème symboliq
comme signe
veilleux qui in
sensible: une c
"Sarzan", le po
tout événement
lire dans cette
Diop et Sarzan
les recueils de

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 Keita 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 Keita 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 Keita: "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, entraient 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 pa
(Id.: 173-175),
de plus, il révé
me de quitter
gine. Sur le pl
est assumée pa
sens au recueil
hension de la t
posent dans "S
re est perturbé
prolepses et u
prologue du c
qu'un simple
proche Sarzan
ce"; cependant
remarque que
mais que son
(Mouralis, 199
Sarzan), avec
medium (au s
sens médiéval
héros double
approfondisse
ture. La ruptur
geance des A
interprétation d
contempteur d
qui marque un
sens, rappelle
le venait des "
perte d'une cu
tème symboliq
comme signe
veilleux qui in
sensible: une c
"Sarzan", le po
tout événement
lire dans cette
Diop et Sarzan
les recueils de

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 leurres (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 repossession 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

Le conte te, un récitant moderne au co paradoxe qui e une tension er ligne Brenard culturel –donc

Nous l'av avec le lecteur nitions que le wolof. L'utilisa sur le sens pro européens; les celui de la cor linguistique, s' double culture l'*Aventure am* proposer une esthétique. Bir employant un quence occide “[...] dormait iv le narrateur s'a paraison d'un églises). Ce ra excès) entre le défaut la tenta narrateur: “No que nous avio (Id.: 171), mor n'est pas comp (du conte “Ng quand il ne tro Montaigne, pa Anatole Franco jours et souven

Amadou orale africaine tion narrateur

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 leurres (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 repossession 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

Le conte te, un récitant moderne au co paradoxe qui e une tension er ligne Brenard culturel –donc

Nous l'av avec le lecteur nitions que le wolof. L'utilisa sur le sens pro européens; les celui de la cor linguistique, s' double culture l'*Aventure am* proposer une esthétique. Bir employant un quence occide “[...] dormait iv le narrateur s'a paraison d'un églises). Ce ra excès) entre le défaut la tenta narrateur: “No que nous avio (Id.: 171), mor n'est pas comp (du conte “Ng quand il ne tro Montaigne, pa Anatole Franc jours et souven

Amadou orale africaine tion narrateur

V. Azarian, *Double démarche individuelle et collective dans l'écriture de Birago Diop*

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 recreation 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.

V. Azarian, *Double*

Il inscrit a
même comme
le propos du c
tion, une autol
révélation de s
les auteurs qui
prenant toutefo

Mais p
que j'e
encore
parole

Il cite ses
qu'il doit à "l'e
des croyances
continuité entr
tant ses motiva
(Diop, 1989: 7)
s'est effectué p
biblio-graphie:
dont l'auteur
Mémoires" (Ibi
te; et dans l'œ
forme longue.
évidence une
conduit de la
phique: "Ma v
les sources gé

Références

- DIAGNE, Ahn
Larousse.
DIOP, Birago
Africaine.
DIOP, Birago
Africaine.

V. Azarian, *Double démarche individuelle et collective dans l'écriture de Birago Diop*

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 recreation 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.

V. Azarian, *Double*

Il inscrit a
même comme
le propos du c
tion, une autol
révélation de s
les auteurs qui
prenant toutefo

Mais p
que j'e
encore
parole

Il cite ses
qu'il doit à "l'e
des croyances
continuité entr
tant ses motiva
(Diop, 1989: 7)
s'est effectué p
biblio-graphie:
dont l'auteur
Mémoires" (Ibi
te; et dans l'œ
forme longue.
évidence une
conduit de la
phique: "Ma v
les sources gé

Références

- DIAGNE, Ahn
Larousse.
DIOP, Birago
Africaine.
DIOP, Birago
Africaine.

V. Azarian, *Double démarche individuelle et collective dans l'écriture de Birago Diop*

- 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).

Poétique dans

(Poética de una
(Poetic of a r

Université de B
(225) 22434767.

Résumé

De tous les poète
doute celui chez q
son recueil *Leurre*
l'époque coloniale
du poème classiqu

Mots-clés: Vers lib

Resumen

De todos los poet
el que encontram
su poemario *Leur*
época colonial, el
clásico.

Palabras clave: V

Abstract

Of all the poets né
at which the adop
lection *Leurres et l*
author shows of a

Keywords: Verse

Introduction

Né le 11
Sénégal, Birago
les bancs de
"Vision", dont