

L'ÉCRITURE POSTMODERNE DANS LE ROMAN SÉNÉGALAIS CONTEMPORAIN. L'EXEMPLE DE *DIAM WELLY* (2020) D'IBRAHIMA BA

Aliou SECK

Université Cheikh Anta Diop, Sénégal

seckpisco@yahoo.fr

Résumé : Les travaux de Marc Gontard et d'Adama Coulibaly ont largement contribué à démontrer que l'écriture postmoderne n'est pas une exclusivité occidentale. Les romanciers de l'Afrique francophone semblent en avoir fait, à la suite de leurs homologues occidentaux, le ferment de leurs créations littéraires. Cette contribution se situe dans la continuité des études menées dans ce domaine en Afrique. Elle tente de voir les traits et les lignes de force d'un postmodernisme littéraire dans le roman sénégalais contemporain en s'appuyant sur l'œuvre du jeune auteur Ibrahima Ba. La démarche proposée s'articule autour des deux axes suivants : le foisonnement des genres littéraires et l'éloge de l'impureté qui nous paraissent suffisamment rendre compte d'un choix esthétique, à plusieurs égards, inspiré de la pratique postmoderne.

Mots-clés : postmodernisme, genres littéraires, intermédialité, intertextualité, impureté

Abstract : The works of Marc Gontard and Adama Coulibaly have largely contributed to prove that postmodern writing is not a western exclusivity. French-speaking African novelists seem to have, following their western counterparts, resorted to it as the ferment of their literary creations. This contribution is situated within the continuity of studies carried in this field in Africa. It attempts to explore the features and the strength of a literary postmodernism in the contemporary Senegalese novel basing on the work of the young author Ibrahima Ba. The proposed method is articulated around two following axes : the proliferation of literary genres and the praise of impurity which are likely to sufficiently account for an aesthetic choice, in many regards, inspired by the postmodern practice.

Key words : postmodernism, literary genre, intermediality, intertextuality, impurity

Introduction

Dans un ouvrage consacré à la littérature francophone, Marc Gontard (1997, p. 211-228) notait que le roman maghrébin, à partir des années quatre-vingts, avait pris un virage postmoderne. Son positionnement critique légitimait en quelque sorte l'hypothèse d'un postmodernisme littéraire en Afrique en même temps qu'il rendait possible la (re)lecture d'un nombre conséquent d'œuvres romanesques à travers une perspective postmoderne. Il s'inscrivait ainsi en faux contre une certaine tradition de la critique occidentale qui, pendant longtemps, avait exclu l'Afrique des territoires du postmodernisme. Les travaux d'Adama Coulibaly (2007), de Philip Amangoua Atcha (2009) et de Roger Tro Dého (2005) ne feront que par la suite conforter son point de vue, eux qui ont dirigé un ouvrage collectif portant sur le postmodernisme dans le roman africain (2011). De leur étude, il apparaît que les romanciers négro africains contemporains en quête d'une esthétique nouvelle – au moins depuis *Les soleils des indépendances* de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma (1970) – voient dans le postmodernisme, hérité de leurs homologues occidentaux, un ressort artistique qui leur permet de se libérer des contraintes et des canons littéraires traditionnels. Ce qui motive d'ailleurs Pierre N'Da à faire remarquer que cette nouvelle génération d'écrivains

[s'inscrit] résolument dans la dynamique du renouveau du roman, dans des recherches novatrices et des expériences innovantes de l'écriture contemporaine et du postmodernisme littéraire, qui subvertissent le code romanesque au profit d'une écriture de la liberté et de la libération, d'une esthétique de la déconstruction ou du dé-s-ordre, ou, à tout le moins, de l'audace inventive et de l'imagination créatrice. N'Da (2009, p. 11)

Le roman sénégalais de ces dernières années n'échappe pas à cette nouvelle donne. D'où l'intérêt d'interroger dans le cadre de cette contribution les linéaments d'un postmodernisme littéraire que nos romanciers, les jeunes auteurs en particulier, semblent avoir adopté comme modèle scriptural. Nous envisageons à travers *Diam Welly* d'Ibrahima Ba, qui nous paraît assez représentatif du dynamisme actuel et du renouveau esthétique des lettres sénégalaises, montrer l'adhésion de l'auteur à l'esthétique postmoderne. En nous

appuyant sur les travaux d'Adama Coulibaly, de Pierre N'Da, de Janet Paterson et de Guy Scarpetta, nous verrons, dans le foisonnement des genres littéraires ainsi que dans l'esthétique de l'impureté et l'écriture intermédiaire, les indices d'une pratique textuelle autre marquant l'inclinaison postmoderne du roman sénégalais.

1. Le foisonnement des genres littéraires

L'un des traits esthétiques du roman subsaharien d'expression française est le parti pris des auteurs de faire de leurs œuvres une sorte de carrefour mobile où se croisent et s'influencent divers genres littéraires. Ainsi, n'est-il pas surprenant de voir l'écriture romanesque louvoyer et explorer, dans son déploiement, d'autres territoires génériques qu'elle accueille habilement. Il est possible de présumer que ce choix esthétique, au-delà de trahir l'intention de l'auteur de se désolidariser des canons littéraires traditionnels, de subvertir les conventions de « l'art du roman » (Kundera, 1986), traduit un désir de marquer l'œuvre du sceau du postmodernisme. La définition qu'en retient Paterson, reprenant en cela les développements de François Lyotard, pourrait aider à confirmer cette hypothèse :

On peut affirmer qu'une pratique littéraire est "postmoderne" lorsqu'elle remet en question au niveau de la forme et du contenu, les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie. Paterson (1993, p. 2)

L'inscription postmoderne de l'œuvre va de pair avec un poignant désir de renouvellement (davantage formelle que thématique) poussant l'écrivain à s'approprier, ainsi que le notait Pierre N'Da (2009, p. 13), « une esthétique de la déconstruction, de l'impureté [...], de l'hétérogène, de la licence inventive et de l'audace créatrice ». C'est alors porté par cette audace créatrice et une volonté de déconstruction que le jeune auteur sénégalais laisse à l'appréciation des lecteurs une œuvre « informe » (Tro Dého, 2015, p. 19) où se mêlent conte, poésie, et essai. Cela illustre à l'évidence le virage postmoderne dans lequel s'est engagée l'écriture romanesque sénégalaise qui, loin de se concevoir et d'évoluer en vase-

clos, s'ouvre aux tendances et aux nouvelles dynamiques perceptibles dans les autres aires culturelles du monde ; étant entendu que les œuvres littéraires sont « traversé(es) et déterminé(es) par [leurs] relations avec d'autres œuvres, tant sur le plan formel que sur le plan thématique » (Semujanga, 1999, p. 7). Ce trait esthétique est, aujourd'hui, perceptible aussi bien chez les romanciers sénégalais de la diaspora, à l'image de Fatou Diome dans *Les veilleurs de Sangomar* (2019) que chez ceux résidant au pays tel Marouba Fall dans son nouveau *Roman-poème* (2020). Effet de contamination littéraire ou posture séditeuse/postmoderne face à la traditionnelle pureté générique des œuvres précédentes ? *Diam Welly* figure, dans tous les cas, comme le prototype du roman protéiforme et polygénérique qui nargue la distinction artificielle des genres.

1.1. Une œuvre construite sur le modèle du conte

Revisitant la nomenclature proposée par Denise Paulme dans son *Essai sur la morphologie des contes africains* (1976), nous sommes tentés de dire que le roman d'Ibrahima Ba a tous les aspects d'un conte de type ascendant qui, en substance, retrace la trajectoire d'un protagoniste lancé dans une quête de mieux-être le menant d'une situation de manque à un triomphe final. Pour rappel, Sellou, le personnage principal, est orphelin de père et de mère. Elevé par une grand-mère, il s'amourache de Coumba, épouse du patriarche Karamokho, pendant que celui-ci était absent de *Diam Welly*. Après qu'il a eu maille à partir avec les enfants du berger Diallo et condamné par un tribunal populaire, il fugue du village pour échapper à une castration éventuelle. Commence alors pour lui une vie d'errance et d'incertitude qui le fera atterrir dans un « Nouveau Monde », chez un célèbre et riche commerçant dénommé Rescapé. Celui-ci, l'ayant dissuadé dans ses rêves d'un hypothétique eldorado européen, lui offre la belle vie qui lui faisait défaut dans son cadre initial. Il épouse alors la fille de son bienfaiteur et s'engage à la fin du récit dans le chemin du retour, déclinant en cours de route, dans un accès de triomphalisme, ses nouvelles résolutions et ses bonnes intentions pour *Diam Welly*.

Ce résumé montre que l'itinéraire du personnage suit une logique ascendante¹ qui part d'une situation initiale à une situation finale entre lesquelles s'intercalent les différentes péripéties de sa vie ponctuée de difficultés qui ne présageaient, en réalité, qu'une issue heureuse. L'auteur semble ainsi mimer la démarche du conteur dans le sens où il se réapproprie les éléments « empruntés comme signifiants à la littérature orale et [qu'il] intègre dans l'écriture romanesque » (Essaydi, 2011, p. 37-38). C'est cette tendance scripturale contribuant à *hybridiser* le texte, symptomatique d'une écriture postmoderne², que Jean-Marie Adiaffi théorise sous le vocable de *style n'zassa* :

“genre sans genre” qui rompt sans regret avec la classification, artificielle des genres : romans, nouvelles, épopée, théâtre, essai, poésie [...] Voici donc le “N'zassa” [...] qui tente de mêler harmonieusement épopée, poésie et prose, donc essai. Adiaffi (2000, p. 5)

En décroissant le genre romanesque par le truchement de la posture du conteur, Ibrahima Ba arrive à concevoir une œuvre pétrie au moule de « l'impureté » dont parlait Guy Scarpetta (1985). Pierre N'Da ayant aussi constaté ce choix esthétique chez les écrivains africains, ivoiriens en particuliers, précise à cet effet :

Dans les sociétés africaines, le conteur ou le griot ne se soucie guère de faire un récit unifié ou uniforme. Bien souvent, son récit est protéiforme, son texte hybride. De fait, au cours de sa narration, il fait appel, sans se poser de questions, aux autres formes littéraires, mélange les genres, passant allègrement de l'un à l'autre, insérant dans le récit principal d'autres récits, des anecdotes, des chansons, des poèmes, des proverbes, des légendes et mythes, des passages épiques, des faits historiques, etc. N'Da (2010, p. 53)

¹ Le personnage principal de ce roman, comme dans la plupart des contes africains de type ascendant, part d'une situation initiale marquée par la précarité. Avant de quitter son village natal, il menait une vie rustique, faite de privations, auprès de sa grand-mère. Dès lors, on peut dire que son voyage s'inscrit dans le cadre d'une quête d'autant plus qu'il lui permet, à terme, d'inverser ou de corriger la situation initiale.

² On peut se référer à ce propos aux importantes contributions suivantes :

Tro Dého Roger. 2011. « Ressources de l'oralité et traits postmodernes du roman africain : du paradoxe à la connivence créatrice », in Coulibaly Adama, Atcha Philip Amangoua, Tro Dého Roger (dir.), *Le postmodernisme dans le roman africain, Formes, enjeux et perspectives*, L'Harmattan, pp. 145-179.

Konan Louis Yao. 2011. « L'oralité : paradigme de l'écriture postmoderne. L'exemple de *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma », *ibid.*, pp. 181-203.

Il importe d'affirmer, à la lumière de cette réflexion, que la facture postmoderne du roman n'est pas tant dans le conte que dans la posture du narrateur-conteur qui montre que l'auteur fait prévaloir, dans son rapport à l'écriture, sa liberté de création. N'est-ce pas cela qui lui donne la latitude de recourir à l'essai ?

1.2. *La tentation de l'essai*

L'essai est souvent défini comme un ouvrage littéraire explorant un domaine donné selon le point de vue de l'auteur. Son usage littéraire remonterait, selon Jean-Pierre Bordier, à Montaigne qui s'en serait servi pour proposer à ses lecteurs ce qu'il a nommé, avec la conscience de la liberté qu'implique ce genre, « les fantaisies humaines et les [siennes], non comme arrêtées et réglées par l'ordonnance céleste » Bordier (2011, p. 277). Poursuivant son développement, Bordier nous renvoie à F. Bacon qui, liant au-delà de Montaigne l'essai à la tradition littéraire latine des Epîtres, relève un certain nombre de traits essentiels dont « l'allure familière des énoncés, l'absence de prétentions et le caractère personnel des propositions devant caractériser le style » (*ibid*). À la vérité, le fait remarquable dans le dispositif narratif adopté par les nouveaux auteurs sénégalais est que certains passages de leurs romans affichent assez nettement leurs apparentements au genre de l'essai. Dans *Diam Welly*, le fil de la narration est entrecoupé par de fréquentes incursions digressives du narrateur proposant sa vision personnelle sur des sujets relatifs à la vie sociale de Diam Welly. Cela est visible dès *l'incipit* où la présentation du cadre spatial, déjà entamée, se voit suspendue au profit d'une dissertation, d'un discours argumenté sur la pernicieuse expansion des « tares du Nouveau Monde » (p. 15). Celles-ci, posées en sujet de réflexion, laissent surgir un narrateur-essayiste tentant de formuler une réponse détaillée qui occupe toute la deuxième moitié du premier chapitre de l'œuvre. Il convient de rajouter que la tentation de l'essai est ici mise au service de la satire politique qui se « nourrit [des] humeur(s) de l'écrivain » (Zuber, 2001, p. 773). Toute chose faisant qu'on

n'aurait pas tort de parler d'une satire postmoderne vu que les lieux textuels sont nombreux où le narrateur se pose en « professeur de vertu » (*ibid*) voulant mettre de l'ordre, à coup de discours moralisateur, dans le chaos informulé de la société déliquescence.

En dehors du recours à l'essai, l'écriture romanesque d'Ibrahima Ba offre aussi à la poésie un espace d'expression.

1.3. *Les relents poétiques*

Diam Welly est fondamentalement une œuvre polygénérique. Plusieurs genres littéraires s'y mêlent, avons-nous dit, dans un joyeux désordre scandé, sporadiquement, par des accents lyriques informant de la présence du genre poétique. Nous relevons deux modalités de figuration de la poésie dans ce roman. Si elle n'apparaît pas sous forme de fragments distillés çà et là dans le corps du texte, elle est perceptible à travers les passages parfois rythmés et rimés. Nous donnerons l'exemple la déclaration d'amour de Sellou à Coumba à la page 72 où nous notons le retour anaphorique de certains termes combinés aux éléments de sonorité (les allitérations et les assonances), sans oublier le recours à des figures de rhétorique comme le vocatif et le jeu subtil des images ou des métaphores caractérisant l'écriture poétique. Nous retrouvons par ailleurs des rimes internes à maints endroits du texte comme dans celui-ci :

[Coumba] était une femme pour qui on est prêt à défier la mort dans les profondeurs de Sabodola pour lui trouver de l'or et le verser sur son corps sinon le garder dans un coffre-fort (p. 20).

La forme prosaïque adoptée n'entame pas pour autant le caractère poétique de l'extrait d'autant plus que revient, à intervalle plus ou moins régulier, la même homophonie, doublée de cette volonté poétiquement motivée de représenter positivement le personnage féminin.

Au total, la fusion des genres que l'on observe dans *Diam Welly* est, en quelque sorte, une façon pour l'auteur de mettre à profit la liberté que lui octroie sa vision postmoderne de l'écriture romanesque qui, de toute évidence, « met

hors-jeu l'impérialisme générique » (Atcha, 2009, p. 100). Toutefois, l'inclinaison postmoderne du roman peut aussi se lire à travers cette forme d'éloge de l'impureté que nous analyserons dans le deuxième axe de la contribution.

2. L'éloge de l'impureté

Étudiant les traits et les lignes de force du postmodernisme dans le roman québécois, Janet Paterson affirme que

le roman postmoderne se caractérise par la rupture. Tout se passe comme si cette écriture était secrètement motivée par une pulsion du déchirement. Comme si, sur le plan esthétique, elle était informée par le principe que l'invention se fait dans le dissentiment, que la rupture est étroitement liée [...] aux notions de création et de culture ». Paterson (1993, p. 21)

Partant de cet avis, nous tenons à souligner que le parti pris de la rupture chez les auteurs sénégalais trouve son corollaire dans l'adoption d'une esthétique de l'impureté. Caractérisant désormais la prose romanesque, elle trouve son expression, pour le cas d'Ibrahima Ba, dans la délinéarisation du récit, le brouillage des repères spatio-temporels, l'impureté langagière et l'adoption d'une écriture intermédiaire.

2.1. Une écriture entre brouillage des repères spatio-temporels, délinéarisation et polyphonie narrative

La lecture de *Diam Welly* met le lecteur face à « l'impossibilité de situer [le récit] dans un territoire assignable » (Albert. 2005, p. 198) et clairement identifiable. Ibrahima Ba fait le choix de brouiller la référentialité spatiale ; le lecteur sait tout au plus que *Diam Welly* est le cadre qui abrite l'histoire d'amour impossible entre Sellou et Coumba, toile de fond de l'ouvrage, sans qu'il ne lui soit donné la possibilité de localiser ce cadre sur la carte du monde. Cette fictionnalisation spatiale, allant de pair avec une indétermination temporelle, est aussi visible dans l'évocation de ce qui ressemble tantôt à un lieu fantasmé, et donc abstrait, tantôt à un cadre physique matériel, source de tous les maux, dont la morale mortifère finira par corroder l'innocence de *Diam Welly*. Apparaît ainsi

un jeu sur la référence spatiale conjugué au jeu sur le temps ; une temporalité ambiguë pouvant aussi bien renvoyer à notre ère rythmée par les crises politico-morales et une vague migratoire, qu'à un passé paisible plus ou moins lointain dont l'auteur se montre nostalgique. Ce ludisme textuel n'épargne guère l'ordre narratif du roman qui s'en trouve subverti.

Diam Welly est, au plan diégétique, un récit délinéarisé donnant l'impression d'un narrateur qui cafouille et radote, ignorant manifestement le bout par lequel il doit tenir son histoire. Cette posture narrative tout à fait novatrice se situe à rebours de la conception classique du roman qui promet, dans ses fondamentaux, la préservation de l'unité et de l'homogénéité du modèle narratif. Le récit d'Ibrahima Ba, plutôt hésitant dans sa progression, se fracture en une multitude de micro-récits selon la logique fragmentaire de l'emboîtement.³ Ainsi, n'est-on pas surpris de voir les historiettes de Karamokho (p. 45), d'Oumarou (p. 58), de Boubacar (p. 100), de Rescapé (p. 160), de Fodé (p. 163) se greffer à la trame narrative du récit dominant. Cette approche postmoderne de la narration se traduit, conséquemment chez le lecteur, par un sentiment de coq-à-l'âne, obligé qu'il est dans son travail de (re)création du sens du texte de procéder à une opération de reconstitution, d'assemblage des pièces du récit-puzzle qui, faudrait-il le rappeler, garde une structure circulaire. Il apparaît chez l'auteur, ainsi que l'avait justement remarqué Selom Komlan Gbanou à propos des écrivains africains francophones,

[une] volonté d'infléchir le roman dans le sens du composite, de l'hybridation et du micmac sous le coup d'une réalité fortement assujettie à l'iconoclastie et aux désordres de tous genres. Gbanou (2004, p. 84)

C'est visiblement cette circularité du récit, au sein duquel détonne une pluralité de voix, qui sied pour dire et se désoler de la pernicieuse métamorphose d'un monde chaotique que tout semble condamner au dessèchement. Ce chaos

³ Sur l'écriture fragmentaire, se rapporter à l'ouvrage de Ripoll Ricard. 2002. *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, Paris, Presses Universitaires de Perpignan. Voir aussi celui dirigé par Bédé Damien, Coulibaly Moussa. 2015. *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, L'Harmattan.

du monde est suggéré par une écriture polyphonique actant, dans *Diam Welly*, comme dans la plupart des romans de la nouvelle génération, « le déclin du narrateur-dieu ». Titre Lattro note à ce propos que

l'une des caractéristiques du roman postmoderne est la multiplication des instances narratives. L'énonciation éclate, les voix narratives se multiplient, se dédoublent ou se fragmentent en plusieurs entités. Lattro (2011, p. 126).

Du point de vue énonciatif, le roman nous met en présence d'une voix narrative s'exprimant à la troisième personne mais supplantée, par intermittence, par des « narrateurs-je » prenant le relais de l'instance narrative du récit premier. Nous pensons à Fodé contant à Sellou, narrataire intradiégétique, sa douloureuse expérience de l'immigration. Et à la chute du texte, ce dernier, revêtant par substitution la posture du narrateur, formule à l'intention d'un narrataire fictif, ses projets en relation avec son grand retour dans son pays natal. Tout compte fait, nous retiendrons que le dispositif énonciatif particulier mis sur pied dans le roman participe de la volonté de l'auteur de rénover le récit romanesque en même temps qu'il montre son scepticisme et son insubordination à tout impérialisme générique. Cette posture séditeuse qu'affiche l'auteur face aux codes traditionnels du roman se vérifie à un autre niveau touchant le traitement déviant de la langue d'écriture.

2.2. *L'impureté linguistique/langagière*

On sait, depuis au moins les travaux de Scarpetta (1985), que l'impureté est une des marques de fabrique de la littérature contemporaine. Le roman africain francophone ne saurait se soustraire à cette réalité vu la profusion d'œuvres intégrant ce paradigme postmoderne. Précisons, toutefois, que l'impureté rapportée au contexte africain n'est pas seulement dans le foisonnement générique et la propension d'une autre voix(e) narrative, elle se lit aussi, du moins pour le cas des romanciers sénégalais contemporains, dans le traitement de la langue, et cela, essentiellement à deux niveaux.

Ibrahima Ba nous présente un texte linguistiquement impur où le français, langue d'écriture, partage l'espace textuel avec ses autres langues maternelles ou locales à savoir le wolof et le peulh. Conséquemment, son texte se pose en un cadre dialogique où les langues se frottent, s'encastrent et cohabitent harmonieusement. L'auteur, voulant, semble-t-il, infléchir la norme du français académique et marquer ses distances avec la lourdeur stylistique de « l'écriture assistée » qui a prévalu dans les œuvres des pionniers, n'hésite pas à emprunter des termes et des tournures propres au patrimoine linguistique sénégalais. C'est ainsi que l'on note des mots comme « *némékou* » (p. 42) *mafé* (p. 99), « *soutoura* » (p. 86), « *thiahanerie* » (p. 93) suivis de tout un appareillage métadiscursif. Des traductions littérales sont aussi notées dont celle-ci montrant l'ancrage du texte dans la culture orale de l'auteur : « Ce que les personnes âgées peuvent voir assises, les jeunes peuvent grimper à l'arbre et ne rien apercevoir ». (p. 90)

L'auteur prend aussi la liberté d'évoquer frontalement et sans détour les ébats sexuels des personnages dans un langage pornographique qui déchire le voile de pudeur dont se drapait la plupart des textes de ses devanciers. Pierre N'Da mettait cette tendance scripturale en rapport avec la sensibilité postmoderne des nouveaux romanciers africains qui, tenant en aversion la bienséance, revêtent le manteau « d'obsédés textuels » :

Libérés et très critiques, les écrivains de la nouvelle génération, les romanciers postmodernes, les « écrivains de l'insolence et de l'irrévérence », comme on les désigne aussi ne mâchent plus leurs mots ; ils crachent des grossièretés, ils décrivent crûment les vices sexuels, les laideurs sociales et mettent devant nos yeux et devant nos responsabilités ce que la société hypocrite cache habituellement par fausse pudeur. Avec eux, la parole est libérée pour dire enfin ce qui est. Et le dire, sans fard, sans vergogne. À société dégradée, parole débridée ! N'Da (2011, p. 78)

Ibrahima Ba rentre bien dans cette catégorie de romanciers ainsi évoquée puisque son œuvre abrite des passages où des scènes sexuelles sont crûment représentées. L'extrait suivant en constitue la meilleure illustration :

De regard en regard, de câlin en câlin, Sellou glissa ses mains entre les seins de Coumba. Il les tâta, Coumba frémissait et gémissait [...] Il lui caressait les fesses

et la tête concomitamment d'une façon délicate [...] Coumba était nue, Sellou de même. Ils se glissèrent l'un sur l'autre [...] Avec des va-et-vient appuyés, tantôt lents, tantôt rapides. Sellou parvint à détacher Coumba de terre pour l'emmener au ciel. (p. 97)

La mise en scène de cette sexualité débridée, suivant la logique carnavalesque du renversement et de la désacralisation de l'ordre moral et spirituel (la dame étant l'épouse du religieux Karamokho), est plus à même de refléter le chaos de *Diam Welly* qui, par effet de contamination, finit par adopter les vices du « Nouveau Monde ». Le fait que le jeune Sellou et Coumba entretiennent une relation adultérine où le sexe s'exprime librement est le signe de cette carnavalisation littéraire qu'évoquait Bakhtine, ici, érigée par l'auteur en principe de création. En tant que catégorie discursive déterminant dans la trame du récit, elle métaphorise la trajectoire de ce monde à l'envers instituant la profanation des valeurs. Le narrateur parle d'ailleurs d'un monde où

La foi est piétinée [...] un monde [...] qui, d'un revers de la main, a balayé les enseignements du Dalaï-Lama, [...] un monde qui oublie le monde de Seydi Hadji Malick Sy, de Baye Niassé [les représentants du soufisme au Sénégal]. (p.15)

Il y a chez l'auteur, ainsi que nous l'annoncions, un désir d'adoption d'un langage, d'une écriture qui soit à l'image de ce monde bouleversé. Il n'est donc pas surprenant de voir la vulgarité se poser en principe directeur de la fabrique du texte et constituer, avec les aspects déjà traités, un trait d'identification de l'esthétique postmoderne. Nous ne saurions, par ailleurs, voir les marques de celle-ci dans *Diam Welly* en faisant abstraction de la dynamique intertextuelle et de la profusion des médias qui rendent compte d'une écriture intermédiaire.

2.3. *L'écriture intermédiaire et l'intertextualité*

Si l'écriture intermédiaire est aujourd'hui devenue un trait distinctif du roman africain francophone c'est que nos écrivains, restés ouverts au souffle du monde, tirent avantage de la révolution médiatique occasionnée par les technologies nouvelles. Ces médias, ayant acquis droit de cité, en littérature font

de celle-ci un « laboratoire intermédial permanent » (Guetse, 2015, p. 51). Jürgen.

E. Müller précise à cet effet :

Dans la logique de cet axe de pertinence, les genres littéraires et médiatiques du roman, de la poésie et du théâtre ne sont plus compris comme des médias purs [...] mais plutôt des phénomènes complexes, multimédiatiques et intermédiatiques qui ne s'épanouissent que dans l'interaction dynamique avec d'autres médias plus ou moins voisins. Jürgen E. Müller (2012, p. 8-9)

Cette nouvelle configuration de la pratique artistique mène à l'avènement d'œuvres où se côtoient littérature, médias imprimés, médias visuels ou sonores participant à l'hybridité et à l'hétérogénéité des textes. Placé sous le signe de l'intermédialité, la lecture du roman d'Ibrahima Ba nous renvoie à la prise en compte d'un foisonnement de médias qui, au-delà de de leur dimension esthétique⁴, se lestent d'une charge symbolique puisqu'ils sont porteurs de son idéologie. La convocation d'un média visuel comme la télévision et l'image permet, à travers une logique de monstration, de décrier le drame de l'émigration clandestine. C'est fort de cela que le narrateur note sur un ton visiblement indigné :

En dépit de tout ce qui a été dit, de tout ce que les télévisions ont montré, de toutes les sensibilisations autour de la question menée par les grandes compagnies théâtrales, les radeaux de fortune continuent à chavirer. Des victimes, on en compte des milliers et des milliers et souvent dans l'indifférence de l'humanité. (p. 40)

De même, la figuration de l'image se donne à lire comme une tentative de dissuasion des éventuels candidats qui rêvent toujours d'un eldorado européen ignorant tout de la réalité occidentale car s'étant laissé subjugué par les médias ou le discours fallacieux de certains immigrés :

Le reflet n'est pas réel, avec la sorcellerie de la technologie, nos portraits qui vous subjuguent et qui vous donnent cette envie de partir ne sont rien d'autres que le résultat d'une longue préparation [...] Il nous appartient à nous aussi [...] de vous faire comprendre qu'ailleurs n'est pas ce que vous croyez être. (p. 43)

⁴ Voir à ce propos Mangoua Robert Fotsing. 2014. « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », *Afrique des Grands Lacs*, n°3, p. 130. Il précise dans ce sens que : « L'utilisation de l'intermédialité comme outil de production du texte ne relève pas du hasard chez les auteurs francophones contemporains. Il s'agit de choix esthétique conscient [...] ».

Le livre, média imprimé que lit l'homme à lunettes voyageant aux côtés de Sellou, est l'occasion pour l'auteur de livrer un constat désabusé de l'état du monde marqué, ainsi que l'affirme son personnage-lecteur, par le « communautarisme », « la vie en secte » (p. 173), la haine de l'autre. Nous pouvons le constater, les « unités médiatiques » interagissant dans le texte sont mises au service de l'idéologie de l'auteur en plus du fait qu'elles lui permettent, serions-nous tentés de dire, d'aspirer à cet art total que Richard Wagner appelait de ses vœux. Ce désir d'un art total, éminemment translittéraire, est aussi porté par une intertextualité à outrance.

Définie par Gérard Genette (1982, p. 8) en termes de « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] la présence effective d'un texte dans un autre », l'intertextualité est, par ailleurs, vue par Paterson (1993, p. 20) comme une caractéristique majeure de l'écriture postmoderne. De fait, engagés dans la recherche d'une esthétique nouvelle, les romanciers africains francophones l'ont intégrée à leurs stratégies d'écriture faisant qu'ils n'hésitent plus à convoquer, dans leurs œuvres, des textes antérieurs, à les copier, à les réécrire, à les parodier ou parfois, plus hardie encore, à les plagier. Cet usage à outrance de l'intertextualité est visible dans le roman sénégalais⁵ contemporain dont l'exemple type apparaît avec *Diam Welly*. Lire aussi *À l'orée du trépas* (2018) du jeune romancier et poète Khalil Diallo, c'est prendre la mesure du phénomène puisque l'auteur use et abuse des références à la littérature mondiale. Ibrahima Ba ne déroge pas à la règle ; son texte, véritable patchwork littéraire, se pose en un tissu de citations.⁶

Lamartine sera cité dans l'avant-propos, d'autres auteurs comme Pascal et Montaigne suivront dans le cours du récit. Montrant une variation dans la convocation de l'intertexte littéraire, l'auteur fait recours à la citation directe, aux

⁵ Voir à ce propos l'ouvrage collectif dirigé Diagne Ibrahima et Lüsebrink Hans- Jürgen. 2020. *L'intertextualité dans les littératures sénégalaises, Réseaux, Réécritures, Palimpsestes*, L'Harmattan.

⁶ Barthes Roland (1973) affirme que « tout texte est un tissu de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux ». in « *Théorie du texte* », *Encyclopaedia Universalis*, p. 998.

« références incomplètes » (Mangoua, 2009, p. 134)⁷, au pastiche et au plagiat entre autres. Nous le voyons à travers les exemples suivants :

-« Et comme le disait Blaise Pascal quelque part, « l'amour a ses raisons que la raison ignore ». (p. 62)

-« La seule chose qui puisse nous faire sortir de cette obscurité, c'est [...] respecter ce que l'autre est, car « ce qui est hors des gonds de la coutume, on le croit hors des gonds de la raison ». (p. 59)

- « [...] il se sert à rien de courir, il faut juste refuser de ne pas bouger ». (p. 168)

Ces illustrations, retenues parmi tant d'autres, nous paraissent représentatives du système de fonctionnement de l'intertextualité dans le roman. Ainsi, pouvons-nous remarquer une forme de prédilection pour les références incomplètes puisque, même si les noms des auteurs sont précisés, Ibrahima Ba ne prend pas le soin d'indiquer les titres des ouvrages. Le deuxième exemple révèle une certaine ambiguïté, l'auteur feignant l'oubli, se garde d'évoquer le nom de Montaigne, auteur de la citation marquée typographiquement par des guillemets. Le dernier exemple, montrant une légère altération des propos, est une forme de pastiche de la moralité d'une célèbre fable de Jean de La Fontaine. Ce procédé est proche du plagiat dont on retrouve un exemple à la page 33 du roman ; l'auteur reprenant un passage du poème « *Placenta* » d'un poète urbain sénégalais :

Entre [les amis] Demba et Sellou, c'est comme l'enfant sur le dos de sa mère [...] c'est comme l'université et l'échec. Entre Demba et Sellou c'est comme les financiers et les chèques. (p. 33)

⁷ Mangoua Robert Fotsing (2009) dans son article — « *L'écriture jazz* », in *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, Mangoua Robert Fotsing (dir.), L'Harmattan, p. 134 — parle de « *références incomplètes* » lorsqu'elles ne se constituent que d'un nom d'auteur ou d'un titre. « *Les références complètes* » étant celles où les deux éléments sont réunis.

Dans le passage du poème en question, on peut lire :

Le slam et moi/ C'est une affaire de Bolt et de piste/ J'allais de dire de peuple et de kitch/ De financier et les chèques/ De la fac et l'échec. Seck (2017, p. 59)

Nous ne manquerons pas d'indiquer les références à Aimé Césaire (1947) dans *Cahier d'un retour au pays natal*. Celui-ci n'est pas explicitement cité dans le récit, mais la forme discursive adoptée au dernier chapitre montre des ressemblances assez frappantes. Tel le poète de la Négritude qui, relativement à son projet de retour, décline ses bonnes intentions, Sellou le personnage du roman, étant sur le point de rentrer à Diam Welly après son long exil, formule aussi les siennes. L'emploi de la personne de présence (le je énonciatif) ainsi que le temps verbal et la reprise anaphorique de « je leur dirai(s) », montrent la similitude des deux textes construits à plusieurs égards sur le même modèle. On le voit, Ibrahima Ba, ayant fait de l'intertextualité postmoderne le moteur de sa création, a réussi à bâtir une œuvre hétérogène assemblant des textes et citations épars empruntés à d'autres écrivains reconnus dans le champ littéraire mondial. Il arrive à secouer son lecteur avec la ferme intention de le tirer de son conformisme passif. La lecture, devenant active, se mue en une sorte d'invite à la co-création du sens du texte légitimant de nouvelles postures lectorales et interprétatives.

Conclusion

Il convient d'affirmer, en définitive, que les traits esthétiques actuels de la prose romanesque des écrivains francophones de l'Afrique subsaharienne illustre leur adhésion au postmodernisme littéraire. Ce dernier sous-tend et oriente la fabrique des textes faisant émerger, incidemment, une écriture nouvelle marquée par la rupture, la déconstruction, l'impureté et l'incrédulité. Dans les lettres sénégalaises, le roman *Diam Welly* d'Ibrahima Ba, qui a servi de support à cette étude, montre nettement l'inclinaison postmoderne des œuvres romanesques de la jeune génération des auteurs sénégalais. Leurs romans, signes de cette écriture exploratoire, sont des espaces de libre création où foisonnent les

genres littéraires et les médias témoignant du dynamisme de l'écriture contemporaine qui va au-delà des cloisons, des conventions et des normes.

Références bibliographiques

- Adiaffi Jean-Marie. 2000. *Les naufragés de l'intelligence*, Abidjan, CEDA.
- Albert Christiane. 2005. *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala.
- Atacha Philip Amangoua. 2009. « La poétique postmoderne dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou et *Le jeune Homme de sable* de William Sassine », in *Meridian Critic*, Tomul XV, NR, 1, 2009, pp. 93-102.
- Ba Ibrahima. 2020. *Diam Welly*, L'Harmattan-Sénégal.
- Barthes Roland. 1973. « Théorie du texte », *Encyclopaediae Universalis*, pp. 997-1000.
- Bordier Jean-Pierre. 2001. « Essai », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, *Encyclopaedia Universalis* et Albin Michel, Paris, pp. 277-279.
- Césaire Aimé. 1947. *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris Bordas.
- Coulibaly Adama. 2009. « Les conditions postmodernes du roman d'Afrique noire francophone », *Meridian Critic* Tomul XV, NR, 1, pp. 63-83.
- Coulibaly Adama. 2007. *Le postmodernisme et sa pratique dans la création romanesque de quelques écrivains d'Afrique noire francophone*, Thèse de doctorat d'Etat, Université de Cocody-Abidjan, 784 p.
- Diallo Khalil. 2018. *À l'orée du trépas*, L'Harmattan-Sénégal.
- Diome Fatou. 2019. *Les veilleurs de Sangomar*, Albin Michel.
- Essaydi Hanane. 2011. « Quelques aspects du postmodernisme littéraire dans le roman africain subsaharien francophone : *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes », in Adama Coulibaly, Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho (dir.), *Le*

postmodernisme dans le roman africain, Formes, enjeux et perspectives,
L'Harmattan, pp. 27-42.

Fall Marouba. 2020. *Blessure d'amour, Roman-poème du drame d'un couple mal assorti*,
L'Harmattan-Sénégal.

Gbanou Selom Komlan. 2004. « Le fragmentaire dans le roman francophone
africain », in *Tangence*, n° 75, pp. 83-105.

Genette Gérard. 1982. *Palimpseste, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, Coll.
« Essai ».

Gontard Marc, Garnier Xavier et alii. 1997. *Littérature francophone, 1. Le roman*,
Paris, Hatier, pp. 211-228.

Guetse Paul Kana. 2015. « Ecrire le jazz, écrire en jazz. Une analyse
médiolittéraire de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* de Dany
Lafferrière et de *Cherokee* de Jean Echenoz », in François Guiyoba (dir.),
Littérature médiagénique, Écriture, musique et art visuels, L'Harmattan, pp. 51-
66.

Kourouma Ahmadou. 1970. *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil.

Kundera Milan. 1986. *L'art du roman*, Editions Gallimard.

Lattro Tite. 2011. « Lecture postmoderne de *La Folie et la Mort* de Ken Bugul », in
Adama Coulibaly, Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho (dir.) *Le
postmodernisme dans le roman africain, Formes, enjeux et perspectives*, pp. 19-
140.

Mangoua Robert Fotsing. 2009. « L'écriture jazz », in Robert Fotsing Mangoua
(dir.), *L'imaginaire musical dans les littératures africaines*, L'Harmattan, pp.
131-146.

Müller Jürgen E. 2012. « Intermédialité et littérature francophone
camerounaise », in Robert Fosting Mangoua (dir.), *Écritures camerounaises
francophones et intermédialité*, Yaoundé, Ifrikiya, 2012, pp. 8-9.

- N'Da Pierre. 2001. « Le baroque et l'esthétique postmoderne dans le roman négro-africain : le cas de Maurice Bandaman », in Jean Cléo Godin (dir.), *Nouvelles écritures francophones, Vers un nouveau baroque ?* Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, pp. 47-63.
- N'Da Pierre. 2009. « Les nouvelles écritures romanesques africaines », *En-Quête*, n° 21, pp. 8-14.
- N'Da Pierre. 2010. « Le roman africain moderne : pratiques discursives et stratégies d'une écriture novatrice. L'exemple de Maurice Bandaman », *En-Quête*, (spécial hommage au Professeur N'Da), n° 23, Abidjan, EDUCI, pp. 48-66.
- Paterson Janet M. 1993. *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 142 p.
- Paulme Denise. 1976. *La mère dévorante, Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Éditions Gallimard.
- Scarpetta Guy. 1985. *L'impureté*, Paris, Grasset, Coll, « Figures », 389 p.
- Seck Aliou. 2017. *La poésie en cavale, Intermittences poétiques*, L'Harmattan-Sénégal.
- Semujanga Josia. 1999. *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poésie transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 207 p.
- Tro Dého Roger. 2005. *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, Paris, L'Harmattan.
- Tro Dého Roger. 2015. « L'informe comme stratégie d'une écriture informelle chez Charles Nokan et Jean-Marie Adiaffi », in Tro Dého, Roger et Yao, Louis Konan (dir.), *L'informe dans le roman africain, Formes, stratégies et significations*, L'Harmattan, pp : 19-46.
- Zuber Roger. 2001. « Satire », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, Paris, pp. 277-279