

Autoréférence et interférence dans *Le Temps de Tamango* de Boubacar Boris DIOP et *La Trahison de Marianne* de Bernard NANGA

Par : Daniel HOULI

Introduction

La référence désigne un fait culturel ou idéologique à l'aide d'un titre, d'un auteur ou d'un mouvement représentatifs. Par métonymie, c'est l'action d'évoquer un texte, le plus souvent antérieur, plus ou moins connu par et dans la culture du lecteur (Riffaterre). La référence se positionne comme une variante de l'allusion. L'autoréférentialité rend compte des renvois d'un auteur à ses propres textes, tandis que l'interférence rend compte de l'imbrication de deux éléments distincts. Il devient intéressant de voir comment se déploie l'autoréférence dans les textes de B. B. Diop et l'interférence dans *La Trahison de Marianne* de B. Nanga. Le fonctionnement de l'allusion dévoile chez les deux romanciers une tendance à la rupture incessante de la *fabula* par voie de métalepses ou de commentaires métatextuels : ce qui est une des manifestations du dysnarratif. B. B. Diop projette une écriture autoréférentielle tandis que B. Nanga converse pleinement avec la culture de l'Universel; l'esthétique dysnarrative étant intensément intertextuelle dans l'un et l'autre cas (Chassay).

1- *Le Temps de Tamango* ou la référence auto textuelle

Le Temps de Tamango fait explicitement référence à la nouvelle de Mérimée. Dans « Les Notes » comme le texte maître, B. B. Diop fait allusion à *Tamango*. « Tamango, l'esclave déchainé, ne savait pas non plus quelle direction prendre. Après la révolte et la victoire, il avait dû laisser le navire voguer au hasard. C'est cela qui l'a perdu. Il ne savait conduire un navire. Un beau sujet de roman. » (LTT, 31) Mais plus que l'évocation de la nouvelle de Mérimée, B.B. Diop projette le texte à écrire. Il s'agit donc là d'une mention auto référentielle du roman, dans une sorte de mise en abîme. L'action du roman est ainsi résumée par le narrateur, avant même qu'elle ne se déroule complètement. Mais le texte de B.B. Diop évoque tout aussi bien des romans que l'auteur écrira plus tard dans sa carrière : ce phénomène de référence est rendu par

l'auto intertextualité, alors que la mise en abyme désigne ici le mouvement réflexif du texte à écrire pendant l'écriture.

1-1-Mise en abyme et auto intertextualité

N'Dongo, devenu narrateur, revient sur le sujet du roman en donnant la paternité à un autre personnage : son ami Kader : « Kader s'amuse à bourrer ses tiroirs de pièces de théâtre, poèmes, romans dont le dernier, *Le temps de Tamango*- un titre qui ne veut rien dire- prétend raconter ma vie du dedans. » (LTT, 123) On perçoit ainsi le devoir que se donne l'auteur : raconter la vie de N'Dongo dans une introspection. L'adjonction parenthétique, qui est mise en exergue par les tirets- qu'on pouvait tout aussi bien remplacer par les parenthèses- signale une hétérogénéité discursive prenant la forme des réflexions du narrateur : la métalepse. Il y a rupture de l'histoire pour une mention autoréférentielle du texte à écrire. C'est pourquoi le texte de B.B. Diop est le plus souvent appréhendé comme une quête de soi (Wane).

La plupart des personnages du texte sont ainsi des écrivains, mais il est possible de rattacher chaque titre à une intention d'écriture de B.B Diop, ce qui fait de *Le Temps de Tamango* un livre-projet contenant en gestation une partie du programme d'activités de son auteur.

Avec le projet du film de Mahécor, on peut se référer à un autre livre de B.B. Diop qui suit *Le Temps de Tamango : Thiaroye terre rouge*. Voici comment le roman annonce cet autre texte, sous un titre fort évocateur, *Les mangues pourries* : « Mahécor s'est mis en tête de tirer un grand film d'une pièce de N'Dongo sur le massacre des tirailleurs de Thiaroye en décembre 44. N'Dongo n'a rien contre. Il a relu la pièce et il se demande comment on peut en tirer quelque chose pour l'écran. » (LTT, 59) Dans le livre qui suit justement le roman de B.B Diop, une pièce en six tableaux et un épilogue met sur scène des soldats sénégalais qui réclament leur solde, mais sont froidement abattus par l'armée française. Les tirailleurs croyaient lutter pour une cause noble, mais s'aperçoivent qu'ils sont traités différemment de leurs frères d'armes français. Le massacre de Thiaroye eut effectivement lieu, comme le mentionne le texte, en décembre 1944, à la fin de la deuxième guerre mondiale où la France a été largement secourue par ses colonies africaines. B.B. Diop, fidèle à sa conception du roman, se donne pour devoir la reconstruction historique de cet événement malheureux. Le livre qui doit être porté sur scène annonce ainsi la pièce de théâtre, dans tous ses développements et son idéologie. L'allusion à la *pourriture* des mangues rappelle sans doute que le massacre de Thiaroye est un crime crapuleux. Est ainsi rappelée, par cette

simple évocation, toute la cruauté de l'homme blanc qui devient un loup pour le Noir. Naturellement la fabula du texte ne le décrit pas explicitement, mais tout est suggéré par ce titre fort révélateur. La mangue étant un fruit intertropical, on peut alléguer, sur le mode métonymique du *bois d'ébène* par exemple, qu'il s'agit de la référence aux soldats noirs massacrés et maltraités comme des mangues jetées aux insectes et autres vers de terre. Cette simple adoption du titre marque fortement les représentations du Français et du Noir dans l'œuvre de B.B. Diop, sur le mode de l'allusion.

Kaba, un autre personnage qui conduit la transposition cinématographique fait un résumé circonstancié :

« A partir de quelques données fondamentales, on peut réussir une œuvre efficace. L'essentiel est d'actualiser les événements. Peu importe de savoir si à Thiaroye le colonialisme a assassiné tant ou tant de tirailleurs. Les quatre-vingt mille morts de Madagascar montrent bien qu'il s'agit de la logique d'un système : on tire sur tout ce qui bouge », (LTT, 63).

Le but est de rendre compte d'un scandale historique afin de témoigner à la face du monde la trahison et la supercherie françaises. Ce thème est bien développé par la pièce *Thiaroye, terre rouge* qui rend compte de l'ingratitude de la France à l'égard des tirailleurs sénégalais souvent livrés en pâture, et lésés au niveau de la solde. *Le Temps de Tamango* est de la sorte une référence explicite à la pièce de théâtre.

Cette mention du livre à écrire trouve son pendant dans un autre texte de N'Dongo, *Les tripes de Satan*, qui projette *Le Cavalier est son ombre*. L'action est claire : « ça devrait se passer dans l'univers des génies, dans l'arrière-monde de la mer, aucune histoire à raconter, rien que plusieurs djinns réunis autour de leur chef, évoquant la cherté de la vie, le poisson rare, hélas, ou pollué par les tankers géants de Monsieur Onassis. » (LTT, 125) Dans *Le Cavalier est son ombre* justement, l'auteur évoque, sur le mode du nouveau roman, l'homme devenu l'ombre de lui-même, à cause des désillusions des soleils des indépendances. *Le Cavalier est son ombre* est tissé des récits de Khadidja et du narrateur, tantôt réalistes tantôt hallucinés, toujours porteurs du malheur d'un continent étranglé par tant de désastres: dans une petite ville, un voyageur solitaire attend une embarcation. Quelque part, au-delà du fleuve, Khadidja, celle qu'il a aimée autrefois, lutte sans doute contre la mort. Dans le roman, on ne note aucune action construite sur le modèle du roman traditionnel. L'homme est un être en proie aux froides déités qui ne cessent de lui rendre la vie insupportable. Le sujet du roman est porté en gestation par cette mention.

Pendant trois journées d'attente, l'homme chemine dans sa propre mémoire: sa rencontre avec la jeune femme dans cette lointaine ville européenne, leur vie commune au pays, la dégénérescence et les humiliations matérialisées par la déchéance de Khadidja, à bout de misère: s'asseoir chaque jour devant une porte ouverte sur l'obscur, et parler à un être invisible, un djinn pour tout dire, puis imaginer sans relâche de nouvelles fables, et l'identité de leur destinataire jusqu'à sombrer dans la folie et disparaître. Le décor du roman renvoie ainsi à l'univers psychédélique des djinns et des esprits de l'ombre, comme annoncé par le titre de N'Dongo *Les tripes de Satan*. Parfois certains titres évoqués livrent les sources documentaires de l'auteur.

1-2- Référence et valeur documentaire de l'intertextualité

D'autres livres tout autant fictifs sont évoqués, mais cachent mal les sources documentaires sur la philosophie sociale du romancier. On peut citer à titre d'illustration les lectures de Mao Tse-Toung dont l'idéologie nationaliste anime d'un souffle incontestable les réflexions théoriques de B.B. Diop. Cela devient plus clair encore lorsque dans les bagages de N'Dongo, de retour de ses études en Médecine, on retrouve « deux volumes des *Œuvres choisies de Mao-Tsé-Toung*. » (LTT, 53) N'Dongo, qui peut bien être aussi l'incarnation partielle de l'auteur, se découvre une vocation de sociologue, se rapprochant de Nafi qui travaille sur « une thèse de Doctorat intitulée *Sociologie des pratiques artistiques*. » (LTT, 107) L'idée sociale, chez B.B. Diop comme chez N'Dongo, s'abreuve à la source de l'idéologie nationaliste de Mao Tsé-Tsoung, incarnée par Khaly, le camarade de combat de Kaba, figure de proue du M.A.R.S. et co-fondateur du Parti Nationaliste. Le texte le décrit sans contredit comme un militant nationaliste : « Généreux et idéaliste jusqu'au bout des ongles, il n'avait pas accepté de gagner un sou de plus que les employés de son imprimerie. Tout le monde touchait le même salaire, ce qui faisait hurler quelques salauds qui l'accusaient de voler la théorie. » (LTT, 81) Le partage équitable, voilà la théorie organisationnelle promue par le nationaliste chinois qui semble manifestement avoir influencé positivement B.B. Diop, qui veut, comme N'Dongo, « transformer le monde, en finir avec l'exploitation de [son] peuple », (LTT, 55).

En fin de compte, l'évocation des titres permet aussi à l'auteur de poser le problème de la finalité même de l'œuvre littéraire. Si *Le Temps de Tamango* devient une expérimentation formelle sur le roman, il pose tout aussi bien l'angoisse du devenir du livre, et partant de toute action humaine. *Les fenêtres de Lauchammer* fait partie de ces chefs-d'œuvre qui n'ont existé que dans la tête de leur concepteur, et qui n'ont jamais reçu une matérialisation. N'Dongo soutient : « D'ailleurs, les romans qui n'ont jamais été écrits seront toujours les plus nombreux et les plus intéressants [...] J'ai écrit. Pour

retrouver un sol ferme sous mes pas. *Les fenêtres* ce n'était pas vraiment un livre, mais un talisman. » (LTT, 54-55) En un sens, toute écriture est un exutoire pour l'auteur. *Les fenêtres de Lauchammer* est un livre fétiche qui permet à son auteur de se libérer de l'inspiration des muses.

Il faut conclure que *Le Temps de Tamango* est une œuvre fortement polyvalente, tournée vers une auto intertextualité. En écrivant son roman, l'auteur se réfère à ses autres textes qu'il avait l'intention de produire plus tard. Le texte devient ainsi une propédeutique à toute la production littéraire de Diop, et dévoile ses sources d'inspiration, de même que son idéologie sociale. *La Trahison de Marianne* est plutôt ouverte sur le monde, un véritable *bouillon de culture*, se référant au monde hellénique et aux auteurs français les plus en vue.

2- *La Trahison de Marianne*, interférence de la culture hellénique

Bernard Nanga aura suffisamment exploité les armes de l'école française, car son texte est une véritable conversation avec la littérature, avec en prime un hommage à A. Gide aux côtés de quelques grands noms qui structurent le panthéon de la civilisation française. *La Trahison de Marianne* se révèle ainsi un véritable bouillon de culture. L'auteur évoque tout aussi bien les images du Noir qui ont cours dans l'histoire littéraire, en partant du mythe du bon sauvage, à la traite négrière, à la littérature coloniale et post coloniale.

2-1- *La Trahison de Marianne*, condensé de la culture hellénique

En tant que roman d'un philosophe, il était de bon ton de retrouver la culture hellénique en filigrane. B. Nanga évoque bien volontiers la mythologie : par exemple, l'irréversibilité du temps incarnée par le dieu Cronos se positionne bien dans le texte : « Mais voilà ce qu'ils sont, l'histoire et le temps après lesquels nous courions et que nous continuons à poursuivre : l'homme mangé par ce qu'il a produit, par l'argent, par la machine et par le temps. Cronos dévorant ses enfants. » (LTM, 57) La condition de l'homme moderne est évoquée ici en rapport avec le mythe du temps où Cronos dévore sa propre progéniture qu'il a engendrée. B. Nanga récupère ce mythe pour l'appliquer à l'homme moderne, en renversant les agents, car là c'est Cronos qui est l'acteur tandis qu'ici c'est l'homme qui est rongé par ses propres produits : l'argent, la machine, le temps. Il en devient esclave dans les pays dits civilisés au point où l'homme n'est réduit qu'à « un assemblage d'éléments physiques, produits du milieu, un animal-machine. » (LTM, 47) L'on voit transparaître toute une tradition philosophique qui culmine avec

la thèse de l'animal-machine telle qu'élaborée par Descartes, et réinvestie par les Naturalistes et notamment Zola dans un roman comme *La bête humaine*. L'homme moderne est finalement un fossile sans spiritualité aucune, dévoré sans cesse par le travail et le milieu physique.

Le mythe d'Orphée permet aussi au narrateur de mieux traduire son élan pour Dany : « Nouvel Orphée, je voudrais dire à chacune [des jeunes filles], au nom de Dany, tout simplement tout le plaisir de voir s'empourprer leurs propres joues roses : " comme vous êtes belles". » (LTM, 58) Dans ce passage, le narrateur se croit investi du même rôle qu'Orphée recherchant sa femme, au moyen de sa lyre. Mais la phrase est aussi une allusion aux *Odes* de Ronsard, le poème *A Cassandre* où le barde invite son interlocutrice à la volupté de la vie, en tirant des leçons de la rose qui défraîchit aussitôt coupée. Le jeu métaphorique qui fait de la rose une jeune fille de celle-ci une fleur est bien repris par B. Nanga, dans cette invite à l'épicurisme. La couleur pourpre, qui définit en même temps la robe de Cassandre et le pistil de la fleur, désigne ici la joue rose des jeunes filles auxquelles le narrateur fait allusion : on voit bien qu'il s'agit d'une adaptation du poème de Ronsard, qualifié de prince des poètes, même si le thème de la flétrissure, qui est capitale chez Ronsard, s'estompe un tout petit peu dans cette évocation de Bernard Nanga. Cette appropriation rejaillit aussi sur la fable *Le Corbeau et le renard* de La Fontaine, notamment au niveau de l'expression guillemetée qui constitue une déformation de la réplique du corbeau, lui donnant droit au fromage. Si la fable de la Fontaine fonctionne sur le registre de l'ironie, étant donné la leçon du renard prodiguée au corbeau, il est possible de croire à un compliment à toutes les jeunes filles dans la captation faite par B. Nanga.

L'histoire littéraire est bien évoquée depuis le siècle classique : « comment avais-je pu, s'indigne le narrateur, oublier Molière, Voltaire et Musset, bien que ce dernier prétendît remonter au patriarche de Ferney pour son sourire irrévérencieux: je suis venu trop tard dans un monde trop vieux ... » (LTM, 192) Mieux que des noms cités, on perçoit une allusion à l'histoire de la comédie française, son atmosphère badine et légère qu'on dit être la fine fleur de l'esprit gaulois, au travers de l'allusion faite à Musset et au patriarche de Ferney, représentants de la comédie et du drame romantique. L'évocation du *sourire irrévérencieux* traduit le ressort de la comédie dont l'essence est de tourner en dérision pour provoquer, selon Molière, la purgation des mœurs en riant. Sans être cité, La Bruyère se trouve aussi en bonne place dans cette confession : « je suis venu trop tard dans un monde trop vieux. » Le roman de B. Nanga est fortement polyvalent

avec des allusions plus ou moins tranchées. Parfois le narrateur se plaît à donner la liste de ses auteurs préférés :

« J’empilais les livres devant la poêle : Rabelais, Descartes, Voltaire, Nerval remplirent le poêle et flambèrent [...] Puis vint le tour d’Auguste Comte, de Valéry et de Proust. Je n’avais pas retrouvé le temps perdu. « Le Capital », « Les mots et les choses » et « Le Tentateur » d’Hermann Broch connurent le même sort. Il en restait encore quelques-uns : Montesquieu, Tocqueville, Guillaume Apollinaire et Gide, Racine, Molière et Zola, puis Stendhal, Mallarmé et « Ulysse » de Joyce », (LTM, 193).

Une multitude d’auteurs est citée, si ce n’est en faisant allusion à leurs titres phares : *Le capital* renvoie à K. Marx, *Les mots et les choses* à M. Foucault et son archéologie du savoir. Proust est doublement évoqué : il est cité explicitement, et ses œuvres phares *A la recherche du temps perdu* et *Le temps retrouvé* sont condensées dans cette phrase « Je n’avais pas retrouvé le temps perdu. » l’œuvre de Bernard Nanga est ainsi fortement allusive, et condense une bonne part de l’histoire littéraire. Cette constante référencement fonctionne sur la base de la coupure de la diégèse, de temps en temps détournée, par le biais de l’esthétique dysnarrative, dans le but de condenser la culture hellénique : c’est bien une forme d’intertextualité dont le ressort est l’allusion. Mais l’auteur fait aussi de son texte un essai littéraire, en usant de métalepses -réflexions personnelles du narrateur.

2-2- La Trahison de Marianne, essai littéraire

La Trahison de Marianne devient une véritable conversation avec la culture qui débouche sur la critique littéraire. Bien entendu les représentations du noir depuis le Moyen Âge constituent la part privilégiée de cette conversation sur laquelle le narrateur projette d’écrire un essai :

« Je publierai peut-être un jour, si je ne romps pas définitivement avec les livres, certaines expressions et métaphores qui dévoileront sans doute toute l’histoire inconsciente des étranges peurs du civilisé vis-à-vis de nous [...] Le Moyen Âge crut chasser le diable. Le dix-huitième siècle le ressuscita sous les traits du bon diable et du bon sauvage, qui n’était que la nature retrouvée, le soleil des tropiques qui attira les voyageurs amateurs d’exotisme... », (LTM, 59).

On le ressent, l'auteur fait allusion à toute la littérature qui traduit le mythe du bon sauvage, depuis les écrits de Montaigne jusqu'à la littérature coloniale, en passant par la littérature noire d'influence allemande (Faust et le *Sturm und Drang*). Cette évocation est une condensation de l'histoire littéraire. L'image du noir dans la littérature française se trouve projetée dans cet essai dont le contenu renverrait aux mots de la peur vis-à-vis du noir. Cet essai dévoilerait tous les fantasmes que le *civilisé* a développés vis-à-vis du Noir. On pourrait ainsi retrouver l'image du Noir dans la culture occidentale.

L'allusion à la critique littéraire est parfois diffuse. Au détour d'une conversation, le narrateur laisse poindre un sujet d'essai : « M. Vallon ajouta en quelques mots bougonnés dans son verre que le sang espagnol avait nourri le théâtre et le roman français. Corneille, Stendhal, Claudel et tant d'autres. » (LTM, 117) On perçoit clairement l'influence de l'espagnolisme et l'italianisme sur la littérature française, véritable sujet de littérature comparée. La matière de certains textes des auteurs cités est espagnole ou italienne : *Le Cid* se déroule en Espagne, sans oublier que les titres de seigneurie des personnages relèvent de la tradition espagnole, *Le Rouge et le Noir* est d'inspiration italienne, de même que *La Chartreuse de Parme*. D'ailleurs, Stendhal était surnommé l'Italien, en raison de son adoption de l'Italie comme deuxième patrie. La verve catholique qui traverse l'œuvre de P. Claudel permet aussi de le rattacher à l'Italie, si tant est que Rome est la capitale du catholicisme. Cette influence italienne se fait donc indirectement, au détour de sa conversation à la foi catholique qui a beaucoup influencé ses écrits. Mais *La Trahison de Marianne* est aussi un condensé de certaines doctrines philosophiques.

Si le texte fait la subversion de la philosophie de Nietzsche, il est en revanche un hommage à A. Gide. La philosophie nietzschéenne est ainsi réfutée, en raison des aberrances qu'elle suscite : « "Chacun te regarde d'un œil étranger et continue à manier sa balance, nommant ceci bon, cela mauvais ; nul ne rougit de honte, si tu lui fais remarquer que ces poids n'ont pas leur pesant". Un fou Nietzsche. J'offrirai "Le Gai Savoir" à M. Lange. » (LTM, 175) Le narrateur critique la théorie du surhomme, qui consacre la mort de Dieu, c'est-à-dire de toute instance légiférante, entraînant dans l'abjection les préceptes de vertu, de pitié ou de démocratie. C'est une sorte de retour à la jungle où le plus fort impose sa volonté de puissance. Cette critique s'insère bien dans le récit rompu de temps en temps par les incrustations du narrateur, conférant au texte une esthétique dysnarrative, puisque des constituants diégétiques en apparence

ordinaires, sont mobilisés pour mieux les faire dysfonctionner. Le récit devient un prétexte aux réflexions philosophiques et critique de l'auteur.

Le narrateur, acquis à la cause de Rousseau, ne peut valider la vie de ce surhomme nietzschéen. Au contraire, la préférence est accordée à Gide, autre naturaliste. L'allusion à Rousseau a été évoquée dans la récupération de la philosophie sociale, alors que Gide se découvre un guide pour le romancier. Toutefois, l'influence de Gide va au-delà d'un simple compagnonnage. La captation de l'œuvre de Gide se fait à plusieurs niveaux : la philosophie naturaliste, le reproche de l'immoralité et la critique de la colonisation.

Le narrateur fait une confession : « Gide fut mon vrai maître. A l'exception de ce qu'on a pu appeler son vice, ce fut entre ses goûts et les miens qu'il m'apprit à connaître, un accord parfait[...] En m'embarquant en France, j'avais emporté avec moi, parmi d'autres livres, celui que j'avais toujours à portée de main. » (LTM, 196) Il s'agit des *Nourritures Terrestres* de Gide.

Le roman reproduit des pages in extenso du texte de Gide, pour apprécier les conseils donnés à Nathanaël : l'appel de la nature. Gide semble avoir aidé le narrateur à s'épanouir en l'aidant à retrouver son chemin dans la contemplation de la nature, ce pan de voile qui gardait la pureté de la vie, au milieu d'une aliénation généralisée : « J'avais vibré dans le temps, lorsque disparaissant dans cette "confuse symphonie végétale", inondée de soleil, et qui avait enchanté Gide, je lisais les "Nourritures" dans le sous-bois de ma campagne natale. J'étais si enthousiasmé à l'époque que je rêvais de créer un jour des instituts Gide. » (LTM, 197) Le narrateur se propose de poursuivre la majestueuse œuvre du naturaliste, en signe d'hommage et de continuation de son action en mettant sur pied des centres spécialisés d'entomologie et de plantes tropicales. Les voyages de Gide lui ont permis d'apprécier la nature. S'il avait une seconde vie, « il ne se serait occupé, comme il le disait, que des termites. » (LTM, 197) Ce vibrant hommage passe d'abord par l'œuvre littéraire, allusion étant faite à la *Symphonie pastorale*, qui est transmué en *symphonie végétale*.

Le texte polémique aussi bien avec les différents reproches adressés à Gide, notamment le vice de la perversion sexuelle. Le romancier défend cette position de Gide, en sériant une différence entre auteur et créateur, entre être civil, physique et artiste : « c'était beaucoup trop facile de condamner une œuvre d'art en partant de quelques allusions et jugements hâtifs sur la vie de l'auteur. » (LTM, 195) Le refus de la critique sainte

beuvienne, voilà l'argument qu'oppose le narrateur au reproche de l'immoralité. Mais la contribution de Gide va au-delà de l'esthétique faite de nuances et de transparence, d'harmonie et de finesse traduite par le mot *symphonie*: il est un écrivain engagé dans la dénonciation des exactions coloniales.

Les questions et documents relatifs aux grandes compagnies concessionnaires font bien l'objet de la spécialité de Gide. Ses textes sont de vibrantes satires des piliers de la colonisation qui allient les marchands, les militaires et les missionnaires. La pratique de la sixa et autres formes d'exploitation ont définitivement plongé le narrateur dans le dégoût de la religion, que lui révéla d'abord Gide :

« Il y a longtemps que je n'étais pas entré dans une église. Certains missionnaires m'en avaient dégoûté. Ils prêchaient la pauvreté et la confiance en Dieu, et pendant ce temps, ils se faisaient bâtir des palais tout confort, s'emparaient de grandes étendues de terrain comme l'eût fait n'importe quel colon. L'évangélisation faisait cause commune avec les exactions d'une certaine colonisation. Ils faisaient cultiver ces terres par des jeunes femmes fiancées de mères chrétiennes qu'ils retenaient pendant des années dans les écoles paroissiales sous différents prétextes », (LTM, 168).

C'est tout naturel que le héros préfère un certain visage de la religion, débarrassé des poids et préjugés sociaux. Il le découvre chez un missionnaire français, qui, de toute évidence, était aussi un adepte de Gide.

« Il parla des pays qu'il avait évangélisés, de leur religiosité et leur pauvreté, expliqua la signification des vaches de l'Inde, décrivit la fierté avec laquelle vivaient certaines tribus retirées sur les hauts plateaux et les montagnes au sud du Sahara. Tous ces hommes étaient bien pauvres, mais ils étaient bien proches de l'enfance évangélique, plus proches d'elle que l'Europe repue, civilisation, disait-on, du tube digestif, fermée aux misères qui l'entouraient, à sa propre décadence, sans âme et qui préférerait s'évader vers des misères lointaines », (LTM, 169).

Le sermon fustige l'attitude irréligieuse de la France qui n'était pas plus proche de Dieu que les peuples dits païens. Le matérialisme et le positivisme ont fini par évincer la spiritualité du cœur des Français décadents. Leur misère est plus criarde que les tribus taxées de primitives, mais qui sont joyeuses et rieuses, en Asie comme en Afrique,

zones pourtant colonisées par les Français. Gide était l'un des premiers à formuler ces griefs que reprend le missionnaire, au point que pour le narrateur, Gide est un défenseur des colonisés : « ceux qui l'avaient mis à l'index ne comprenaient-ils pas qu'en faisant taire la voix de Gide, ils posaient aussi le manteau de Noé sur les exactions de la colonisation que ce grand humaniste avait dévoilées ? » (LTM, 195) Gide est véritablement un guide: sa philosophie de la nature et sa critique de la colonisation sont un aspect non négligeable de son attrait sur le protagoniste, au point que le reproche de l'immoralité s'en trouve atténué et même effacé. Si Gide en tant que personne est immoral, en revanche, Gide en tant qu'auteur est exceptionnel pour le narrateur.

Conclusion

Le Temps de Tamango est plutôt un livre programme qui dévoile les intentions futures de Boubacar Boris Diop : il s'agit d'une tendance à l'auto intertextualité. La plupart des textes jusque-là produits par Boubacar Boris Diop sont en gestation dans *Le Temps de Tamango*. *La Trahison de Marianne* entretient un dialogue permanent avec la littérature française, qui interfère très souvent dans la *fabula*. Le faisant, le texte est forcément polyvalent, en recourant à des mentions antérieures dont il est impossible de rendre entièrement compte. Les grands auteurs de la littérature française s'en trouvent immortalisés, de l'âge classique jusqu'aux temps modernes. Dans ce florilège, Rousseau et Gide sont exaltés, les théories marxistes et libérales sont revisitées. Les deux auteurs adoptent une esthétique dynarrative en faisant de la référence un mode intertextuel privilégié qui joue non seulement sur les métalepses, mais aussi sur les allusions, auto intertextuelles chez Boubacar Boris Diop, et fortement marquées par la culture hellénique chez Bernard Nanga.

Références bibliographiques

Diop Boubacar Boris, 1981, *Le Temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan.

- 1981, *Thiaroye terre rouge*, Paris, L'Harmattan.
- 1997, *Le Cavalier est son ombre*, Paris, Stock.

Nanga Bernard, 1984, *La Trahison de Marianne*, Dakar, NEA.

Chassay Jean François, 2002, « Intertextualité », *Le Dictionnaire du littéraire*, Aron P. et al., Paris, P.U.F.

Houli Daniel, 2011, *Marianne/Tamango : Figures du Français et du Noir dans la littérature*, Saarbrücken, Editions Universitaires Européennes.

Genette Gérard, 1979, *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil.

- 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil.
- Maingueneau Dominique, 1997, *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette.
- 2004, *Le Discours littéraire, paratopie et scènes d'énonciation*, Paris, A. Colin.
- Riffaterre Michael, 1971, *Essais de linguistique structurale*, Paris, Flammarion.
- 1980, « La trace de l'intertexte », Paris, *La pensée*.
- Wane, Ibrahima, 2004, « Du français au wolof : la quête du récit chez Boubacar Boris Diop », *Ethiopiques* n°73, <http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article98>, 25/04/2016.