



Fabula / Les Colloques
Archives matérielles, traces mémorielles et
littérature des Afriques

La langue du roman, archive linguistique et littéraire : *Aawo bi* de Mame Younousse Dieng

Alice Chaudemanche



Pour citer cet article

Alice Chaudemanche, « La langue du roman, archive linguistique et littéraire : *Aawo bi* de Mame Younousse Dieng », *Fabula / Les colloques*, « Le roman, archive des traces et figures mémorielles. Archives matérielles, traces mémorielles et littérature des Afriques », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document7126.php>, article mis en ligne le 13 Septembre 2021, consulté le 25 Avril 2024

La langue du roman, archive linguistique et littéraire : *Aawo bi* de Mame Younoussé Dieng

Alice Chaudemanche

Cet article s'intéresse à la langue du premier roman publié en wolof, *Aawo bi* de Maam Yunus Jeŋ (Mame Younoussé Dieng). En partant de l'idée que le texte ouest-africain est un palimpseste (Zabus) composé de plusieurs strates linguistiques et que la langue du roman est fondamentalement plurilingue et hétérogène (Gauvin) nous montrons que l'invention d'une langue romanesque en wolof implique une résistance à la standardisation qui, dans *Aawo bi*, passe par la transcription d'éléments dialectaux. La langue du roman se constitue en archive vivante d'un parler. Elle se veut à la fois une incitation à l'écriture et une proposition littéraire capable de souder les générations.

Ce premier roman¹ se présente sous la forme d'une petite brochure bleue d'environ soixante-dix pages sur la couverture de laquelle le nom de l'auteure, Maam Yunus Jeŋ, est suivi du titre : *Aawo bi*, qu'on pourrait traduire littéralement par « La première épouse ». Dans le mariage polygame wolof, la *aawo* a un rôle social très important qui doit s'accompagner d'un comportement spécifique, une attitude exemplaire marquée par la patience, l'abnégation (le *muñ*) et la tolérance. La *aawo* idéale est généreuse, elle a l'esprit de sacrifice ; pilier du foyer, elle est le fidèle soutien du mari dont elle a toute l'estime². La protagoniste d'*Aawo bi*, Ndeela, appartient à cette catégorie : première épouse exemplaire, elle a dignement traversé les épreuves du mariage traditionnel jusqu'à être récompensée par un pèlerinage à la Mecque. Penda Géwél, la griote, raconte toutes ces épreuves à Fama, la coiffeuse, au cours d'une séance de tresses dans la cour de sa concession.

La genèse de ce texte est symptomatique des difficultés de l'édition en langues nationales au Sénégal. Mame Younoussé Dieng l'a écrit en 1982. À cette époque, elle a quitté sa région natale du Cayor et vit à Dakar où elle est institutrice. Elle a déjà

¹ Maam Yunus Jeŋ, *Aawo bi*, Dakar, IFAN-ACCT, 1992. Il s'agit du premier roman publié mais pas du premier écrit : Cheik Aliou Ndao a écrit *Buur Tilleen* en 1962 mais le texte n'est publié qu'en 1993, plus de vingt ans après la publication de son adaptation en français. Voir Séex Aliyu Ndaw, *Buur Tilleen*, Dakar, IFAN-ACCT, 1993 ; Cheik Aliou Ndao, *Buur Tilleen, roi de la Médina*, Paris, Présence africaine, 1972.

² Papa Samba Diop remarque l'omniprésence de la figure de la *aawo* dans la littérature romanesque sénégalaise et montre sa filiation avec la figure légendaire de Yacine Boubou qui, au xviii^e siècle dans le royaume du Cayor, se serait sacrifiée pour que son mari accède au pouvoir. Voir Papa Samba Diop, *Archéologie du roman sénégalais. Écriture romanesque et cultures régionales au Sénégal (des origines à 1992). De la lettre à l'allusion*, Frankfurt, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1995, p. 120-127.

écrit un roman en français, *L'Ombre en feu*, qu'elle ne parviendra à faire publier qu'en 1997³. Il faudra également attendre dix ans pour qu'*Aawo bi* paraisse aux éditions de l'IFAN, grâce au soutien de l'Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT)⁴. *Aawo bi* a été réédité en 1999 par l'OSAD⁵, mais c'est au département des publications de l'IFAN que nous avons acquis notre exemplaire en 2018. Il partageait les rayonnages d'étagères poussiéreuses avec de nombreux autres titres en langues nationales, vestiges de l'activité intense d'intellectuel·le·s engagé·e·s pour qui l'aménagement et la diffusion du standard en alphabet latin devait accompagner le développement d'une littérature moderne écrite. *Aawo bi* est une archive de ce temps où la renaissance littéraire en langues africaines était à venir. La langue de ce premier roman échappe pourtant en partie aux efforts de standardisation. Fidèle à la nature du genre romanesque, elle est hors norme, hétérogène, foncièrement dialogique. Elle investit les différences et la démesure, déstabilise les conventions. Paradoxalement, c'est du côté du dialecte le plus conservateur – le parler régional du Cayor – que Mame Younoussé Dieng va puiser cette force subversive.

En nous appuyant sur l'image du texte comme palimpseste, forgée par Chantal Zabus pour décrire la stratification linguistique des textes ouest-africains europhones, nous proposons d'explorer l'épaisseur linguistique du roman *Aawo bi*. De quoi la langue du roman se fait-elle l'archive ? Selon Chantal Zabus, dans les textes africains francophones, « derrière l'autorité scripturale de la langue européenne, les vestiges plus anciens, imparfaitement effacés, de la langue africaine peuvent encore être perçus⁶ » Le texte en langue africaine bouleverse ce schéma mais n'en est pas moins stratifié et hétérogène. On y trouve les traces de différents états de la langue parlée ou écrite. Nous verrons dans un premier temps que la graphie d'*Aawo bi* témoigne de la négociation entre la promotion du standard et la valorisation d'un particularisme régional. Dans un second temps, en passant au plan du discours, nous nous intéresserons à la manière dont Mame Younoussé Dieng investit les ressources de son « très bon wolof du Cayor⁷ » pour élaborer une

³ L'auteure dit avoir déposé le manuscrit de *L'Ombre en feu* aux Nouvelles Éditions Africaines (NEA) en 1976. Elle affirme également que c'est en partie à cause de ses déboires avec les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal (NEAS) qu'elle s'est décidée à écrire en wolof. Voir Saly Amy Dieme, « Écriture littéraire en wolof : l'exemple de Mame Younoussé Dieng », mémoire de Master 2, Paris, Inalco, 2014, p. 66 [non publié].

⁴ Manfred Prinz note à ce propos : « L'Agence de Coopération Culturelle et Technique, fondée en 1970 à Niamey, avait comme vocation en tant qu'organisme francophone, de promouvoir et diffuser la culture et la langue françaises. Mais dès le début, selon ses statuts, l'organisme consacra bon nombre d'activités aux cultures et langues locales de ses pays-membres. » *L'Alphabétisation au Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 91, note 48.

⁵ L'Organisation Sénégalaise d'Appui au Développement est une ONG fondée en 1993 dont Arame Fall dirige bénévolement la maison d'édition. Voir « L'expérience de l'OSAD dans la publication des livres en langues nationales » dans Brigitta Busch et Alexander Neville, *Alphabétisation et diversité linguistique dans une perspective globale : échange interculturel avec des pays africains*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 2007, p. 33-40.

⁶ Chantal Zabus, *Le Palimpseste africain : indigénisation de la langue dans le roman ouest-africain europhone*, traduit de l'anglais par Mathilde Labbé et Raphaëlle Théry, Paris, Karthala, 2018, p. 27-28.

langue romanesque qui garde la mémoire du patrimoine oral tout en le revivifiant par son insertion dans un univers discursif non canonique : la langue se fait alors véritablement « archive ». À l'unification linguistique par le standard moderne répond le souci de créer une langue littéraire capable de rassembler sans écraser la diversité et tourner le dos au passé : c'est ce que nous montrerons en nous appuyant sur la préface de l'auteure, qui peut se lire comme un manifeste pour une nouvelle écriture littéraire capable de souder les générations : une archive tournée vers la littérature à venir.

Traces d'une friction graphique : neutralité du standard et saveur de l'accent

Dans le contexte de publication d'*Aawo bi*, la question linguistique (standardisation et développement des langues nationales) s'articule à des enjeux politiques et sociaux (alphabétisation des masses). Mais la conscience linguistique de l'écrivaine passe aussi par une attention aux particularismes. L'élaboration de la langue romanesque n'a pas lieu à la croisée du français et du wolof, comme cela peut être le cas dans les romans africains francophones, mais à la croisée de la langue commune et du dialecte⁸.

Une graphie corrigée : le livre, instrument de diffusion du standard

L'empreinte du standard est très visible dans *Aawo bi*. Le texte est écrit avec l'alphabet wolof officiel et une « Note sur l'écriture » figure à la fin de l'ouvrage⁹. La rédaction et la publication du roman sont étroitement liées au travail d'aménagement de la langue porté par la linguiste Arame Fall auprès de qui Mame Younoussé Dieng s'est initiée à l'écriture du wolof et à qui elle remet son manuscrit en 1982. Arame Fall a corrigé l'orthographe de manière à rendre le texte lisible et conforme à la norme graphique qu'elle-même a contribué à établir dans ses

⁷ Commentaire d'Arame Fall sur la langue de Mame Younoussé Dieng. Entretien personnel réalisé le 07 mars 2018 à son domicile de Dakar [non publié].

⁸ Sur la surconscience linguistique des écrivains francophones et le plurilinguisme de la langue romanesque, nous renvoyons aux travaux de Lise Gauvin, notamment : *Les Langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999 ; *Le Roman comme atelier : La scène de l'écriture dans les romans francophones contemporains*, Paris, Karthala, 2019.

⁹ Cette note est extraite d'Arame Fall, Rosine Santos et Jean-Léonce Doneux, *Dictionnaire wolof-français ; suivi de Index français-wolof*, Paris, Karthala, 1990.

travaux¹⁰. Mame Younoussé Dieng écrit à ce propos dans sa préface : « *téere bii dafa feesoon ak i jalgati yu, Aram Faal a ko jubbanti ba mu jub* » (p. 4) [ce livre était bourré de fautes, Arame Fall l'a corrigé jusqu'à ce qu'il soit correct¹¹]. Elle présente ensuite les linguistes et les écrivains comme travaillant ensemble à l'aménagement de la langue, « *téralal sun[u] kàllaama* » (p. 4) [littéralement : faire tenir notre langue dans une position couchée]. Pour Arame Fall et un certain nombre des linguistes de l'IFAN¹² et du Centre de Linguistique Appliquée de Dakar (CLAD), cet aménagement de la langue est une étape dans un programme politique et culturel plus large, qui correspond dans ses grandes lignes à celui de Cheikh Anta Diop : il s'agit de développer une langue moderne qui permettra d'unifier linguistiquement le territoire et d'accompagner son développement économique, politique et scientifique. Mame Younoussé Dieng en revendique l'héritage dans sa préface : « *Nanu topp yoon wi Sééñ Anta Jóob xàllal làkki réew mi* » (p. 3) [Nous poursuivons le chemin que Cheikh Anta Diop a frayé aux langues nationales]. Cette perspective s'accompagne d'une nouvelle approche de l'alphabétisation, plus idéologique et révolutionnaire, assez critique à l'encontre des programmes d'alphabétisation fonctionnelle qui se sont développés dans les années 1970¹³. Pierre Dumont en donne un résumé dans *Le Français et les langues africaines au Sénégal* :

Par le moyen de leurs propres langues les Sénégalais auraient donc la possibilité de prendre réellement en charge leur destin socio-économique et politique. Inéluctablement on dépasserait là les objectifs très concrets et peut-être volontairement limités de l'alphabétisation fonctionnelle, pour atteindre à ce qu'il faudrait désormais nommer une révolution culturelle¹⁴.

Mame Younoussé Dieng partage cette opinion. Elle déclare dans un entretien que c'est pour combler l'absence de suivi permettant aux personnes alphabétisées de pouvoir lire et écrire qu'elle a écrit *Aawo bi*¹⁵. Un extrait du roman figurera quelques années plus tard dans le manuel de lecture wolof édité par Arame Fall¹⁶.

¹⁰ Le manuscrit de Mame Younoussé Dieng (décédée en 2016) est conservé par sa famille. Nous n'avons pas eu l'opportunité de le consulter. Il permettrait peut-être de renseigner le type de corrections réalisées par Arame Fall.

¹¹ Les traductions entre crochets sont de notre fait.

¹² L'Institut Fondamental d'Afrique Noire est un institut de recherche implanté à Dakar (Sénégal). Il a succédé en 1966 à l'Institut Français d'Afrique Noire créé en 1936 par le gouverneur général de l'Afrique Occidentale Française (AOF) dont il a conservé le sigle (IFAN).

¹³ Définie à l'UNESCO lors de la Conférence de Téhéran en 1965.

¹⁴ Pierre Dumont, *Le Français et les langues africaines au Sénégal*, Paris, Karthala, 1983, p. 284.

¹⁵ Dans un entretien avec Papa Samba Diop, réalisé à Dakar le 9 mai 1990, Mame Younoussé Dieng disait : « au Sénégal, on alphabétise les masses rurales dans leurs langues maternelles, mais, il n'y a pas, après cette alphabétisation, de suivi permettant à ces personnes de pouvoir lire et écrire. C'est pour ces personnes, ensuite, que j'ai écrit *Aawabi* [sic], pour leur offrir ainsi une lecture de support. [...] je dois avouer aussi que j'ai pensé à mes enfants. Il faut qu'ils apprennent à lire en wolof. Mes enfants sont des déracinés. Ils ont grandi à Dakar. Et moi j'aurais aimé avoir de vrais petits Kayoriens. », Papa Samba Diop, *Sénégal-forum : littérature et histoire : Werner Glinga in Memoriam (1945-1990)*, Frankfurt am Main : Iko-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1995, p. 264.

Mais en pratique, même si elle utilise l'alphabet officiel et si elle travaille main dans la main avec les linguistes, Mame Younoussé Dieng ne se plie pas intégralement au standard – et on doit à Arame Fall d'avoir respecté cette liberté. Dans sa préface Mame Younoussé Dieng dit : « *Bu nu am kersag dellu cosaan, di wax wolof yu wóor, te di ko jéem a bind* » (p. 3) [N'ayons pas honte de revenir aux origines, de parler le wolof authentique, et d'essayer de l'écrire]. Alors que l'objectif principal de l'œuvre de standardisation est d'aménager un wolof moderne, Mame Younoussé Dieng, elle, défend un wolof de la tradition dont l'authenticité va de pair avec un certain nombre de traits dialectaux¹⁷.

« Écrire avec un accent »¹⁸ : transcrire le parler du Cayor

À rebours du travail d'unification linguistique entrepris par la standardisation, Mame Younoussé Dieng revendique donc le fait d'écrire le wolof du Cayor. Dans un entretien avec Saly Dieme, elle déclare : « Moi quand je décide d'écrire, j'écris le wolof du Kayor. Toute personne qui le lira, saura que celui qui a écrit est un kayorien »¹⁹. Le wolof du Cayor ne présente pas de différences du point de vue des règles grammaticales avec le wolof standard mais possède quelques variantes, par exemple *-ut* à la place de *-ul* pour la forme négative, et la prononciation de certaines voyelles est différente²⁰. Mame Younoussé Dieng restitue cette prononciation en la transcrivant phonétiquement, elle « écri[t] avec un accent », pour reprendre une expression de Chantal Zabus. La comparaison entre la préface et le récit est éclairante : alors que l'auteure utilise la forme standard de la négation en *-ut* dans la préface, elle utilise une forme en *-ul* dans le roman. Cet exemple révèle que la langue avec laquelle l'auteure s'adresse au lectorat n'est pas la même que celle qu'elle fait parler à sa narratrice et aux personnages de son récit.

L'écrivaine a donc réalisé un travail de différenciation linguistique pour créer la langue de son roman. Cette différenciation est liée à son projet littéraire : son objectif n'est pas de proposer une alternative à la graphie officielle mais de restituer

¹⁶ *Téere dawal : Livre de lecture pour les apprenants de l'école élémentaire et des classes d'alphabétisation*, Dakar, OSAD, 1995, p. 10-11.

¹⁷ Conformément à son objectif d'unification, le standard écrit tend à réduire les variations dialectales régionales. Il reflète surtout le wolof urbain, celui de Dakar et de Saint-Louis. Voir Fiona McLaughlin, « Dakar Wolof and the Configuration of an Urban Identity », *Journal of African Cultural Studies*, vol. 14, n°2, 2001, p. 153-172.

¹⁸ **Chantal Zabus, *Le Palimpseste africain*, op. cit., p. 20.**

¹⁹ Saly Amy Dieme, « Écriture littéraire en wolof : l'exemple de Mame Younoussé Dieng », op. cit., p. 124.

²⁰ On peut également observer des variantes des formes grammaticales, comme '*da*' au lieu de '*dafa*', '*danaa*' au lieu de '*dinaa*'. Voir Éric Church, *Le Système verbal du wolof*, Dakar, Université de Dakar, Documents linguistiques, n°27, 1981.

la saveur du parler du terroir natal, de produire une sorte d'« effet Cayor » à l'oreille des lecteurs. La volonté de rendre l'accent tout en restant lisible par tous nécessite cependant une gymnastique graphique qui a pour effet de rompre l'homogénéité du standard et d'ouvrir la langue écrite à la diversité dialectale. L'inscription du vernaculaire dans le texte crée ce que Cyril Vettorato nommerait un « dialecte pour l'œil²¹ », destiné ici à parler à l'oreille des lecteurs. Par ce procédé, le roman se constitue en archive du *parler* traditionnel.

La langue du roman : mémoire vive et langues déliées

Transmettre la langue de Kocc ?

Les Wolofs associent généralement le wolof du Cayor à une langue authentique, un *wolof bu xóot* [wolof profond]. La figure d'autorité en ce domaine est Kocc Barma Fall, un sage qui aurait vécu au Cayor au xvi^e siècle, dont les proverbes sont célèbres et fréquemment cités. L'expression « la langue de Kocc » est souvent utilisée pour désigner la langue wolof. Son usage est comparable à celui de l'expression « langue de Molière » pour désigner le français. Chez les Wolofs, la langue de Kocc est considérée comme idéale parce qu'elle associe authenticité et profondeur philosophique. Dans les entretiens qu'elle a donnés Mame Younoussé Dieng se montre souvent inquiète du fait que les nouvelles générations, plus urbanisées, soient aussi plus francisées, voire anglicisées et moins compétentes en wolof. Elle dit avoir souhaité faire de son roman un espace où conserver et transmettre les richesses de ce parler²². La qualité de l'éloquence cayorienne se mesure à son expressivité²³. Le discours doit être riche en interjections, en idéophones, en images parlantes et en proverbes. Dans *Aawo bi*²⁴, les personnages

²¹ Cyril Vettorato, *Poésie moderne et oralité dans les « Amériques noires » : une étude comparée (États-Unis, Brésil, Cuba et Caraïbe anglophone)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 212. L'auteur emploie cette expression à propos de la représentation du parler vernaculaire noir américain dans la traduction d'un poème de Nicolás Guillén par Langston Hughes.

²² Sur la mise en texte du patrimoine oral en Afrique, voir Karin Barber, *The Anthropology of texts, persons and publics: oral and written culture in Africa and beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

²³ Voir la contribution de Judith Irvine « Société et communication chez les Wolof à travers le temps et l'espace » et celle de Christian Meyer, « Les Démosthènes du Kajoor : de la rhétorique au village » dans Anna M. Diagne, Sascha Kessler et Christian Meyer, *Communication wolof et société sénégalaise : héritage et création*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 37-70 et p. 119-148.

²⁴ Pour Abdoulaye Keita, « [c]'est précisément parce qu'elle mobilise les ressources profondes de la langue, les maximes et aphorismes qu'elle produit un écrit qui a la polysémie du discours littéraire, au risque de ne le rendre accessible qu'à ceux qui ont une grande maîtrise du wolof » mais il note également que « [l]e lecteur pourra, selon qu'il a ou non en sa possession les instruments de décodage, comprendre les différents niveaux du discours. » cf. Abdoulaye Keita, « De l'alphabétisation à la littérature, la prise de parole didactique par des écrivaines wolof », *Journal des africanistes*, 83-1, 2013, p. 156-179, en ligne : <https://journals.openedition.org/africanistes/3584> (consulté le 17/05/2020).

ne cessent d'y recourir et les lecteurs peuvent comprendre le sens en s'appuyant sur le contexte. Par exemple, après une bagarre qui a eu lieu entre Ndeela et sa belle-sœur, les gens du village disent : « *bët de du yenu, waaye xam na lu bopp àttan* » (p. 18) [L'œil ne porte pas mais il sait ce que la tête peut supporter]. La suite de leurs propos explicite le sens qu'ils donnent à ce proverbe : « *Ndeela mii daw na ba nirootut nit te du ci dégg jaa-jëf ; kër gii muy séy ku ne xam na ni moo ko yor* » (*ibid.*) [Ndeela trime comme une bête et elle n'entend jamais merci ; cette maison, tout le monde sait que c'est elle qui la tient depuis qu'elle y est mariée]. L'intégration des énoncés proverbiaux dans le système dialogique du roman permet ainsi à celui-ci d'assumer une fonction de conservation et de transmission du patrimoine. Mais on ne peut pas dire qu'*Aawo bi* soit pour autant un manuel de wolof traditionnel ou canonique²⁵ : cette mémoire est revivifiée en trouvant un nouveau contexte.

Vivacité de la langue parlée et paroles de femmes : le pouvoir subversif de la mise en roman

Certes, le roman cite des énoncés traditionnels qui font partie du patrimoine littéraire wolof mais il les ancre dans l'univers discursif quotidien des femmes²⁶. Le choix d'une griote pour narratrice est de ce point de vue tout à fait stratégique : la griote appartient au groupe socio-professionnel des maîtres de la parole, elle maîtrise le « style griot »²⁷, p. 45-46. décrit par Judith Irvine. Mais la griotte se caractérise aussi par son exubérance et la malice, voire la vulgarité, de sa langue. De même, l'intertexte mobilise des genres oraux qui ne font pas partie des genres nobles dans la tradition wolof mais qui sont ceux où s'exerce le talent verbal des femmes, comme le *gaaruwale*²⁸ : l'art de se lancer des piques verbales. Dans le roman, il est représenté au cours des nombreuses scènes de conflit qui opposent les co-épouses, Ndeela et Mbeen, à leur exécrationnelle belle-mère ou à leur venimeuse belle-sœur. Par exemple, un jour Ndeela n'a plus de pétrole pour sa lampe, elle a allumé une bougie mais un drap prend feu – sa belle-sœur lui dit : « *Ku bëgg a dem it, bu ñu wësëm door a wéy!* » (p. 14) [Celui qui veut partir, qu'il ne nous fasse pas

²⁵ Sur les rapports entre les canons du discours et la langue, voir l'ouvrage collectif coordonné par Sandra Bornand et Jean Derive, *Les Canons du discours et la langue : parler juste*, Paris, Karthala, 2018.

²⁶ Abdoulaye Keita, *art. cit.*

²⁷ Le « style griot » est caractérisé par l'énergie, l'articulation, les structures emphatiques, l'usage des modalisateurs et des idéophones. Voir Judith Irvine, « Société et communication chez les Wolof à travers le temps et l'espace », *op. cit.*

²⁸ *Gaaruwale* vient du verbe *gaaral* qui signifie « Attaquer indirectement une personne par des paroles ; lancer des flèches à une personne ; faire un coup de patte à quelqu'un » J.-L. Diouf, *Dictionnaire wolof-français et français-wolof*, Paris, Karthala, 2003, p. 134.

flamber avant de s'en aller !]. La vigueur de la langue parlée par les femmes du roman sort le « vrai wolof » de sa gangue conservatrice²⁹, et de ses usages conventionnels. La polyphonie romanesque va aussi permettre de faire entendre toute une palette de niveaux de langue en fonction des personnages : la solennité du griot, l'humilité de Ndeela, le discours d'autorité des anciens, etc.

Cette diversité illustre bien l'idée, énoncée par Mame Younoussé Dieng dans son entretien avec Saly Dieme, que « chacun a sa façon de [...] parler » le wolof du Cayor. De la même manière, la préface suggère que tout le monde doit pouvoir donner à sa façon de parler la langue une forme écrite. Mame Younoussé Dieng n'envisage pas la langue littéraire comme une langue commune uniformisée, homogénéisante mais comme offrant au contraire la possibilité de refléter la diversité de ses réalisations selon les époques, les régions et les personnes.

Une archive « tournée vers le futur »³⁰

« écrire, c'est facile »

Dans la préface, qui se donne à lire comme une salutation au lecteur (« *Nuyoo bi* » [Salutation]), Mame Younoussé Dieng s'applique à résoudre ce qui, selon elle, constitue l'obstacle majeur à l'élaboration d'un corpus romanesque en wolof : le passage à l'écriture, généralement associé à la difficulté, à l'autorité et à un certain élitisme. Pour convaincre son lecteur qu'il est facile d'écrire, elle utilise deux arguments. Le premier consiste à rapprocher l'écriture de la pratique du *waxtaan*, l'art de la discussion wolof³¹, en affirmant qu'écrire ne serait pas beaucoup plus compliqué que de raconter une histoire à l'oral ou de mener une conversation :

Téere bii sax nag, ayla yéwen, dara nekku ci loo xamul woon ; wànte, njariñam dëgg mooy, boo ko jàngee ba noppi, dangay daldi ni : « lii kat yomb na. Yunus Jeŋ dàqu ma ko ».

Te muy dëgg it. Nettali, ak waxtaan ci sa kàllaama, ku ne mën na ko. Mbind meet yomb na, rawati na, bu fekkee nga fer ijjim tubaab. (p. 3)

[Au fond, ce livre ne contient rien que tu ne connaisses déjà ; mais, sa véritable utilité réside dans le fait que, lorsque tu l'auras lu jusqu'au bout, tu te diras aussitôt : « en fait, c'est facile. Younoussé Dieng ne le fait pas mieux que je ne le

²⁹ Une des maximes de Kocc Barma que les Wolofs se plaisent à citer dit : « *Jigeen soppal waaye bul woolu* » [Aime la femme mais ne lui fais pas confiance].

³⁰ Nous reprenons une formule d'Alain Ricard dans sa préface à *Archive (re)mix : vues d'Afrique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 8.

³¹ Pour une étude rhétorique de l'art conversationnel dans les villages du Cayor, voir Christian Meyer, « Les Démosthènes du Kajoor : de la rhétorique au village », *art. cit.*

ferais ». Et c'est bien vrai. Raconter et discuter dans sa langue, tout le monde en est capable. Écrire aussi, c'est facile, surtout si tu as déjà appris à lire en français.]

Cette comparaison entre raconter à l'oral et écrire conforte l'idée que pour comprendre les choix graphiques de Mame Younoussé Dieng, il faut interpréter la matérialisation dans la graphie du texte de l'accent du Cayor comme un moyen de passer par-dessus l'étrangeté et la difficulté de l'écrit en s'adressant aux oreilles par l'entremise des yeux, comme une invitation à oraliser le texte. Le goût de la parlure permettrait de minimiser l'obstacle de l'écrit, de contrer sa rigidité, en insufflant la spontanéité du parler.

Le deuxième argument consiste à mettre en avant la collaboration entre écrivain·e·s et linguistes. Mame Younoussé Dieng instaure un rapport décomplexé à l'orthographe en disant à son lecteur que si lui aussi se met à écrire, Arame Fall corrigera son manuscrit, comme elle l'a fait pour celui d'*Aawo bi* qui était plein de fautes : « *na la wóor ni, téere bii dafa feesoon ak i jalgati yu, Aram Faal a ko jubbanti ba mu jub, te boo bindeet, mu defal la ko* » (p. 4) [je te l'assure, ce livre était bourré de fautes, Arame Fall l'a corrigé jusqu'à ce qu'il soit correct, et si tu écris à ton tour, elle le fera pour toi]. Autrement dit : écrivez, et les linguistes se chargeront de mettre de l'ordre dans votre graphie. Cette collaboration entre les écrivains amateurs et les experts ès orthographe dessine les contours d'un espace littéraire inédit où l'écriture n'est pas soumise au contrôle d'une autorité mais le résultat d'une « solidarité active »³².

La création d'un corpus littéraire moderne : un projet commun

Mame Younoussé Dieng finit par engager son lecteur à devenir lui-même écrivain :

Kon xarit, boo jàngee sama Aawo bi ba noppi, daldi may fey, te bu ko waaj. Bindal te bul tiit, bul taxaw; noonu la ñépp tàmbalee.

Aywa, jèlal sa xalima nu bind. (p. 4)

[Donc, mon ami, dès que tu auras terminé de lire ma Première épouse, rends-moi la pareille, sans t'attarder en préparatifs. Écris, n'aie pas peur, ne t'arrête pas ; tout le monde commence par là.

Allez, prends ta plume, nous écrivons.]

³² Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, le troisième caractère qui définit une littérature mineure « c'est que tout prend une valeur collective », du fait que « les conditions ne sont pas données d'une *énonciation individuelle* », « c'est la littérature qui se trouve chargée positivement de [...] cette fonction d'énonciation collective, et même révolutionnaire : c'est la littérature qui produit une solidarité active » *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 31. Sur la pertinence de la notion de littérature mineure appliquée au roman en langue africaine, voir Xavier Garnier, *Le Roman swahili : la notion de littérature mineure à l'épreuve*, Paris, Karthala, 2006.

Le passage de la 2^e personne du singulier, « prends ta plume », à la 1^e personne du pluriel, « nous écrivons » exprime très bien le caractère collectif de cette aventure de l'écriture dans laquelle lecteur·trice·s, auteure et linguiste sont embarqué·e·s ensemble.

Écrire pour rassembler

Selon Mame Younoussé Dieng, cet effort collectif doit permettre de conserver les richesses de la langue, de continuer à l'enrichir, et de transmettre le tout aux générations futures : « *Kon, xarit, nanu jëli démb booleek tey, yaatal sunu xam-xam, jottali ko sunuy moroom* » (p. 3) [Alors, mon ami, il faut que nous rassemblions le passé et le présent, que nous étendions notre savoir, et le transmettions à notre prochain]. L'acte d'écrire des récits en wolof n'est donc pas présenté comme une rupture. Au contraire, l'écriture permettrait de relier le passé et le présent. Dans cette conception de la modernité littéraire, la quête du progrès est tempérée par un souci de rassembler les générations et de garder activement une place pour le passé. Cette préoccupation qui se reflète dans la langue d'*Aawo bi* est au cœur du projet littéraire de Mame Younoussé Dieng. Elle aura l'occasion d'exprimer à nouveau cette idée en wolof lorsqu'une dizaine d'années plus tard elle collaborera une seconde fois avec la linguiste Arame Fall pour traduire *Une si longue lettre* : « Les livres soudent des générations au même labeur continu qui fait progresser »³³ écrit Mariama Bâ. Mame Younoussé Dieng traduit : « *Ñooy boole ñu bokkul jamono, tënk leen ci benn gëstu, ba ñu génne ci lu jariñ mbindeef yi* »³⁴ [Ce sont eux qui rassemblent ceux qui n'appartiennent pas à la même génération, les lient dans une recherche commune, pour que cela finisse par être utile aux créatures]. Pour traduire la prose de Mariama Bâ, Mame Younoussé Dieng ne se départira pas de son wolof du Cayor mais elle n'en reproduira plus l'accent et elle le mettra à l'épreuve de l'inévitable expérimentation linguistique qu'implique la traduction littéraire en langue africaine.

Lus comme des archives linguistiques et littéraires, *Aawo bi* et sa préface fournissent de précieux renseignements sur la fabrique de la langue romanesque dans un contexte où la question de l'aménagement de la langue écrite est profondément liée à celle du changement politique et social. Le texte de Mame Younoussé Dieng invite à nuancer l'association entre renaissance littéraire et modernité progressiste. Il n'est pas seulement une illustration de la capacité du wolof à être mis à l'écrit et en roman mais aussi une célébration des parlers traditionnels et une défense de la

³³ Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Paris, Groupe Privat/Le Rocher, 2005 [1979], p. 66.

³⁴ Mariama Bâ, *Bataaxal bu gudde nii*, traduit du français par Mame Younoussé Dieng et Arame Fall, Paris, Zulma, coll. Célytu, 2016 [2007], p. 63.

diversité de la langue. Nous avons évoqué en introduction le sort qu'a connu ce livre, conservé mais peu lu. C'est pourtant en ouvrant cette petite brochure qu'on peut rendre à ce roman pionnier toute sa valeur d'incitation et la force de sa proposition littéraire³⁵. Il suffit de lire ce texte, en y mettant le ton, pour que bruissent les voix du Cayor et leurs multiples inflexions.

³⁵ Sur les romans « pionniers » en langues africaines, voir Xavier Garnier et Alain Ricard, *L'effet roman : arrivée du roman dans les langues d'Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

PLAN

- Traces d'une friction graphique : neutralité du standard et saveur de l'accent
 - Une graphie corrigée : le livre, instrument de diffusion du standard
 - « Écrire avec un accent »¹⁸ : transcrire le parler du Cayor
- La langue du roman : mémoire vive et langues déliées
 - Transmettre la langue de Koccc ?
 - Vivacité de la langue parlée et paroles de femmes : le pouvoir subversif de la mise en roman
- Une archive « tournée vers le futur »³⁰
 - « écrire, c'est facile »
 - La création d'un corpus littéraire moderne : un projet commun
 - Écrire pour rassembler

AUTEUR

Alice Chaudemanche

[Voir ses autres contributions](#)

Paris III - Sorbonne nouvelle