

***Frère d'âme* de David Diop : du « français tiraillé » à la veine  
intermédiaire**

Mbaye Diouf

Université McGill, Canada

**Résumé**

Cet article prend prétexte de l'année exceptionnelle de la littérature sénégalaise en 2021 pour examiner de quelle façon la notation du « pays » conditionne sa tension vers le « monde ». En effet, presque simultanément, le prestigieux International Booker Prize est attribué à la traduction anglaise de *Frère d'âme* de David Diop, l'International Neustadt Prize consacre l'ensemble de l'œuvre de Boubacar Boris Diop et le Prix Goncourt couronne le jeune écrivain Mohamed Mbougar Sarr pour son roman *La plus secrète mémoire des hommes*. En prenant comme exemple le roman *Frère d'âme* de David Diop, l'article démontre comment le récit personnel d'un tiraillé sénégalais analphabète fait accéder au monde des pans inconnus de la Première Guerre mondiale à travers une *énonciation tiraillée* très personnelle et connotée. Il s'agit aussi de montrer comment la double relation au pays colonisé et au pays colonisateur dévoile des accents fabulatoires et une sémantique lexicale spécifiques qui sont à la fois les signes et les sens d'une présence locale au monde.

**Mots-clés :** Frère d'âme, Tiraillé sénégalais ; Énonciation ; Local ; Totem

**Abstract**

This article examines the textual inscriptions of *local* in Senegalese literature, taking as a pretext the exceptional international recognition of this literature in 2021. From Boubacar Boris Diop (Neustadt Prize) to David Diop (Booker Prize) and Mohamed Mbougar Sarr (Prix Goncourt), the aim is to examine the fertile paradox of contemporary Senegalese texts, which attribute a global celebration to a deeply local narrative imaginary. Focusing more closely on David Diop's novel *Frère d'âme*, the aim here is to demonstrate how the relationship of and to the country of origin reveals the fabulist accents of a "tiraillé French" that imposes an enunciation of the colonized soldier and a lexical semantics that are both signs and meanings of a local formulation and presence in the world.

**Keywords :** David Diop, senegalese novel, tirailleur sénégalais, postcolonial enunciation.

## Introduction

On a tendance à l'oublier, la mise en scène du personnage tiraillé est une des veines les plus productives des créations francophones et africaines, coloniales et post-coloniales. De la littérature au cinéma, en passant par la musique, la peinture et la photographie, la particularité de cette veine est qu'elle s'inspire souvent d'expériences de tirailleurs réels, membres reconnus de la Résistance en France, soldats célèbres des campagnes militaires dans différents continents ou revenants héroïques dans leurs villages africains après les deux guerres mondiales (Julien Fargettas, 2012). *Le Terroriste noir* de Tierno Monémbo (Seuil, 2012) est significatif à ce sujet car il raconte la vie mouvementée de Addi Bâ, tirailleur guinéen du 12<sup>e</sup> régiment pendant la Seconde Guerre mondiale et prisonnier miraculeusement évadé des camps allemands<sup>24</sup>. Il faut ajouter à cette veine du tirailleur *Le Nègre Potemkine* de Blaise Ndjehoya (1988), récit de la vie précaire et désenchantée d'anciens combattants issus des tirailleurs burkinabés et ivoiriens de la Seconde Guerre mondiale comme Ismaël Sarakhollé, Thiékhor Coulybally et Samba Samb. Il faut mentionner dans la même veine l'acculturation du brigadier Sarzan dans *Les Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop (1947), le pédantisme et l'excès de zèle du lieutenant Siriman Kéita dans *Le lieutenant de Kouta* de Massa Makan Diabaté (1979) ou encore la folie du tirailleur Mamadou Tassouman dans *Les jambes du Fils de Dieu* de Bernard Dadié (1980). Si des études thématiques et sociocritiques ont examiné le statut militaire de ces personnages tirailleurs ainsi que leurs reconversions sociales (Valy Sidibé, 1999 ; Nicole Vincileoni, 1987), l'analyse discursive de leurs prises de position et les modalités énonciatives de leurs récits de guerre restent à faire.

---

<sup>24</sup> Profondément engagé dans la défense de la France, Addi Bâ est un leader résistant et stratège dans le maquis des Vosges à partir de juin 1940 que les Allemands surnomment le « terroriste noir ». À la faveur d'une délation, il finit capturé et fusillé par la Gestapo en décembre 1943.

C'est précisément l'objectif de cette réflexion qui propose une étude de cas : *Frère d'âme* de l'écrivain franco-sénégalais David Diop. Il s'agit de démontrer comment l'engagement du personnage-narrateur comme Tirailleur sénégalais dans la Première Guerre mondiale donne lieu à une performance discursive portée par une énonciation verbale et une sémantique lexicale spécifiques qui dévoilent une *autre* relation à la Grande Guerre.

### **Personnel romanesque et territoires narratifs**

Publié au Seuil en 2018, la traduction en anglais de *Frère d'âme* par Anna Moschovakis lui vaut le prix littéraire britannique Booker Prize en 2021<sup>25</sup>. Il s'agit d'un récit à la première personne qui fait du contraste des personnages et de l'alliance des extrêmes les moteurs de la matière romanesque. Alpha Ndiaye, le personnage-narrateur, est un tirailleur sénégalais de la Première Guerre mondiale<sup>26</sup> âgé de 20 ans qui raconte les circonstances atroces de la mort

---

<sup>25</sup> Le roman avait déjà remporté le Prix Goncourt des lycéens et le Prix Ahmadou Kourouma à sa parution. L'année 2021 est marquée par une bonne reconnaissance internationale de la littérature sénégalaise. Boubacar Boris Diop remporte le 27<sup>e</sup> Neustadt International Prize pour l'ensemble de son œuvre et le jeune écrivain Mohamed Mbougar Sarr est couronné du Prix Goncourt pour son roman *La plus secrète mémoire des hommes* (coédité par les éditions Philippe Rey et Jimsaan), devenant ainsi le deuxième Prix Goncourt d'un écrivain noir 100 ans après le sacre de *Batouala* de René Maran. Cette reconnaissance internationale est d'autant plus exceptionnelle qu'elle met à jour une sorte de paradoxe fécondant des textes sénégalais contemporains marqué par une célébration mondiale d'un imaginaire narratif profondément ancré dans les usages autochtones et les univers nationaux.

<sup>26</sup> Dans une entrevue avec Gladys Marivat parue dans *Le Monde des livres* le 30 décembre 2018, David Diop explique le contexte d'écriture de *Frère d'âme*. Celui-ci est inspiré par la vie de tirailleur de son arrière-grand-père durant la Première Guerre mondiale qui a vécu un choc post-traumatique jamais soigné qui l'a longtemps enfermé dans le mutisme. L'histoire de l'arrière-grand-père renseigne également sur la construction par l'armée française de la figure du « tirailleur noir sanguinaire » qui faisait si peur à l'ennemi que l'Allemagne accusait la France d'introduire « la barbarie » en Europe. Cette histoire permet aussi à Diop de relire la correspondance des tirailleurs sénégalais et de voir que la plupart de leurs demandes à leur

de son « ami d'enfance » (p.14) et tirailleur comme lui, Mademba Diop, pendant les rudes batailles de tranchées contre les Allemands. Son histoire est un véritable récit des contrastes car c'est au milieu du fracas des armes que se révèle aussi l'amitié la plus profonde entre les deux soldats africains. Les souvenirs d'amour les plus intimes le disputent aux volontés meurtrières les plus absurdes. L'innocence et la dignité paysannes du narrateur contrastent fortement avec les pratiques coloniales les plus dégradantes. Mais le récit d'Alpha Ndiaye dévoile d'abord et surtout le portrait d'un tirailleur sénégalais redoutable, doté d'un courage à toutes épreuves, d'une force herculéenne et d'une ruse inégalable au combat. Alpha Ndiaye est en effet un fantassin hors du commun qui a l'étrange manie de couper et de cacher les mains des soldats ennemis vaincus – il en a conservé sept – au point de « passer pour un *dëmm*, un dévoreur d'âme » (p.97) auprès de ses compagnons d'arme, d'être vu comme « un soldat sorcier » (p.48) et d'être relégué à l'arrière de la troupe pour une prise en charge psychologique par le docteur François.

Ainsi posé, le dispositif narratif situe Alpha Ndiaye à la croisée des histoires collectives et des histoires individuelles qui alternent dans le roman, comme la docilité du tirailleur interprète Ibrahima Seck, les ruses du capitaine Armand, l'empathie du Dr François, le charisme de la jeune Fary Thiam, la dignité de Mademba Diop, etc. Mais Alpha Ndiaye traverse seul les incertitudes de l'époque et les imprévus du destin, autant comme un acteur involontaire d'un conflit sanglant qui ne le concerne pas que comme un sujet africain colonisé qui interroge les limites de son héritage culturel paysan. Donc si l'action du roman se déroule dans les tranchées françaises de la Première Guerre mondiale, son

---

hiérarchie était d'ordre administratif et personnel : salaires bas ou en retard, soins insuffisants, souffrance de la solitude et du froid, nouvelles de la famille, justification de la guerre, etc.

énonciation verbale et sa sémantique lexicale sont portées par un combattant allogène dont le récit de guerre est ancré dans des lexèmes autochtones marqués comme ceux du « totem des Diop » (p.108), de « la parenté à plaisanterie » (p.50) et du « griot louangeur » (p.119). La question est alors de savoir comment cette énonciation verbale et cette sémantique lexicale deviennent-ils à la fois les signes et les sens d'un discours « tirailleur » sur soi et le monde.

La volonté de situer les structures profondes du récit au cœur de l'Afrique est inscrite dans toutes les composantes linguistiques, spatiales et actanciennes. D'abord dans une onomastique sénégalaise caractéristique (Mademba Diop, Alpha Ndiaye, Sadibou Guèye, Aminata Sarr, Badara Diaw, Aïda Mbengue, Yoro Bâ, Ibrahima Seck, Siré Diop, Fary Thiam, Ndiaga Ndiaye, Mame Coumba Bang, Penndo Bâ la mère du narrateur enlevée par les cavaliers Maures du Nord, etc.). Ensuite dans une toponymie sénégalaise aussi caractéristique (les terres du Diéri, Mboyo, Podor, Saint-Louis, Wawaldé, etc.). Est-ce une *tendance naturelle* de donner une « couleur locale »<sup>27</sup> au récit du personnage Tirailleur sénégalais ? La prudence est de mise ici car la mention en analyse littéraire de la « couleur locale » et de son inférence immédiate « le local » ont souvent fourni des arguments épistémologiques à une vieille critique

---

<sup>27</sup> Il faut entendre « local » au sens où Rudolf Zellweger (1941) définissait le mouvement littéraire de la « couleur locale » qui prédominait fortement dans une Europe en pleine transition industrielle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (Angleterre, France, Allemagne, Suisse) et à laquelle Zellweger rattache ce qu'il appelle le « roman rustique ». L'ambition des auteurs de la « couleur locale » ressemble à bien des égards à un militantisme esthétique : refuser l'hégémonie des normes littéraires des capitales éditoriales, privilégier la narration des pratiques et des usages de la région, promouvoir une veine de la ruralité, exhiber les parlers et les arts locaux, et réaffirmer, comme le dit Joséphine Donovan « les savoirs, les patois, les coutumes et les personnages distinctifs » des régions (2018 : 16). Il y a donc véritablement un enjeu de survivance et de conservation dans ce mouvement européen de la « couleur locale » qui brandit sa périphérisation éditoriale comme une justification de son devoir de résistance et d'affirmation dans la scène littéraire. Les enjeux idéologiques et esthétiques de la « couleur locale » visent d'autres objectifs et déclenchent d'autres pratiques dans le champ francophone.

culturaliste qui y voyait une « limite » du texte francophone ou le signe d'une littérature périphérique en éclosion, immature pour ne pas dire naïve, incapable de littérarité, platement documentaire voire aux allures paralittéraires (Justin Bisanswa, 2003). Il faut réviser ces points de vue stéréotypés car la « couleur locale » des productions francophones, ses contenus référentiels comme ses expressions idiomatiques, signalent plutôt et toujours de façon imbriquée des pratiques scripturales, métalinguistiques, narratives, mémorielles, institutionnelles et géocritiques. Multiples et différentielles, ces pratiques signalent aussi les formes contemporaines et les esthétiques postcoloniales des littératures francophones, singulièrement celles d'Afrique (Achille Mbembe, 2010 ; Mbaye Diouf, 2017). C'est aussi dans ce cadre protéiforme que s'illustrent le mieux les marques énonciatives et la sémantique lexicale du récit du personnage-tirailleur de *Frère d'âme*.

Les références onomastiques et toponymiques locales du roman sont ainsi non seulement chargées d'histoires coloniale et précoloniale, mais n'ont pas leur équivalent narratif dans l'espace européen où intervient pourtant le narrateur Alpha Ndiaye. Donc si *Frère d'âme* est le récit personnel d'une participation africaine à une guerre européenne, son véritable territoire narratif est le Gandiol, ce terroir rural et côtier du nord du Sénégal, à quelques kilomètres de la ville de Saint-Louis, la plus ancienne ville coloniale française en Afrique francophone et première capitale de l'AOF (Afrique Occidentale Française).

Cette territorialité *gandiolaïse* est importante dans l'économie spatiale et sémantique du récit car elle révèle une posture historiquement décentrée mais individuellement centrée du tirailleur-narrateur. Elle est précisément le contexte d'énonciation d'une véritable philosophie critique de ce que Alpha Ndiaye appelle « le totem des Diop » dont la formulation et la signification sont

articulées à une mythologie locale des oiseaux. Et c'est précisément cette mythologie locale des oiseaux qui éclaire tous les autres enjeux narratifs, discursifs et symboliques du roman :

Le totem des Diop, de Mademba Diop ce fanfaron, c'était le paon<sup>28</sup>. Lui me disait « le paon » et moi je lui répondais « la grue couronnée »<sup>29</sup>. Je lui disais « Ton totem est un volatile tandis que le mien est un fauve. Le totem des Ndiaye est le lion, c'est plus noble que le totem des Diop ». Je pouvais me permettre de répéter à mon plus que frère Mademba Diop que son totem était un totem pour rire. La parenté à plaisanterie a remplacé la guerre, la vengeance entre nos deux familles, entre nos deux noms de famille. La parenté à plaisanterie sert à laver d'anciens affronts dans le rire, dans la moquerie.

Mais un totem, c'est plus sérieux. Un totem, c'est tabou. On ne doit pas en manger, on doit le protéger. Les Diop pourraient protéger d'un danger un paon ou une grue couronnée au péril de leur vie parce que c'est leur totem. Les Ndiaye n'ont pas besoin de protéger les lions du danger. Un lion n'est jamais en danger. Mais on raconte que les lions ne mangent jamais de Ndiaye. La protection vaut dans les deux sens. Je ne peux pas m'empêcher de sourire en pensant que les Diop ne risquent pas de se faire manger par un paon ou une grue couronnée. Je ne peux pas m'empêcher de sourire en repensant à Mademba Diop qui riait quand je lui disais que les Diop n'étaient pas très malins d'avoir choisi le paon ou la grue couronnée comme totem. « Les Diop sont des fanfarons imprévoyants comme des paons. Ils font les fiers, mais leur totem n'est qu'un volatile orgueilleux ». Voilà ce qui faisait rire Mademba quand je voulais me moquer de lui. Mademba se contentait de me répondre qu'on ne choisit pas son totem, c'est le totem qui nous choisit.

Malheureusement je lui ai reparlé de son totem orgueilleux et volatile le matin de sa mort, peu avant que le capitaine Armand siffle l'attaque. Et c'est pour ça qu'il est parti le premier de tous, qu'il a jailli de la terre en hurlant vers l'ennemi d'en face pour nous montrer, à la tranchée et à moi, qu'il n'était pas un fanfaron, qu'il était courageux. C'est à cause de moi qu'il est parti devant. C'est à cause

---

<sup>28</sup> Espèce d'oiseaux de la famille des Phasianidés proches des faisans et des pintades.

<sup>29</sup> Espèce d'oiseaux échassiers au corps et au cou gris cendrés ou noirs et habitant dans la savane du Sahel.

des totems, de la parenté à plaisanterie et de moi que Mademba Diop s'est fait éventrer par un ennemi demi-mort aux yeux bleus ce jour-là. (p.49-50)

L'extrait peut être considéré comme l'élément matriciel qui noue et dénoue les fils du roman, revenant de manière cyclique sous des formes différentes, avec de multiples références coutumières, des souvenirs d'enfance variés ou un personnel romanesque diversifié. En connotant une sémantique coutumière ancrée dans le terroir gandiolaï avec des accents fabulatoires personnels, l'extrait signale d'abord un « parler » atypique d'Alpha Ndiaye. Mieux, il encode les modes et les sens d'une parlure forgée dans et par une expérience singulière et dramatique de la guerre.

En effet, Alpha Ndiaye étale sa geste de tirailleur au front. Son élocution particulière reprend volontairement cette langue péjorative qu'on appelait le « français petit-nègre », vulgarisé à l'époque coloniale par l'exotisme raciste des affiches « Y a bon banania », des exhibitions des expositions coloniales<sup>30</sup> ou des histoires extraordinaires de *Tintin au Congo* (1931). Le « français petit-nègre » est caractérisé par des déformations morphologiques, des condensés syntaxiques, des incorrections grammaticales ou des formules hilarantes ou tronquées. Mais le « français tirailleur » d'Alpha Ndiaye se veut avant tout le propos juste d'un conflit meurtrier. Il rompt les codes de la langue standard française et de la narration normalisée française pour mieux dire l'insoutenable absurdité de la guerre – les désastres des guerres actuelles au Soudan, en Ukraine et au Proche Orient le prouvent amplement. Le « français tirailleur » d'Alpha Ndiaye ne

---

<sup>30</sup> Le sujet des expositions coloniales semble intéresser particulièrement l'auteur David Diop qui lui consacre même son premier roman *1889, l'attraction universelle* (Paris, L'Harmattan, 2012). Celui-ci raconte les déboires de 11 membres d'une délégation sénégalaise originaires de la même région que le héros de *Frère d'âme* et transportés à Paris pour les besoins de l'exposition universelle de 1889.

s'écarte du registre académique de façon aussi ostentatoire et aussi assumée que pour mieux dire l'incompréhensible déficience humaine de l'époque ; que pour mieux exposer l'extrême fragilisation des êtres et des communautés quand la politique internationale vire à la politique de la folie, de la négation et de l'extermination de l'Autre. Plus qu'une simple reprise de « formules maternelles » que Marouba Fall décelait chez les dramaturges africains<sup>31</sup>, le « français tiraillé » d'Alpha Ndiaye s'écarte du registre académique pour mieux implorer l'impérieuse nécessité de la paix et de l'empathie quand tous les esprits sont tournés vers la confrontation et la destruction<sup>32</sup>. Alpha Ndiaye n'est donc pas qu'un simple numéro de matricule perdu dans la masse des combattants noirs de l'armée coloniale française, il est d'abord un *sujet* tiraillé en action, un brave homme esseulé dans les tranchées, un paysan sahélien déterritorialisé et profondément touché par la mort atroce de son meilleur ami et « plus que frère » Mademba Diop<sup>33</sup>. C'est à partir de cette double posture de sahélien colonisé et de soldat subalterne qu'il déploie une puissante voix personnelle et distinctive.

---

<sup>31</sup> Selon Fall, les dramaturges africains « recourent à une écriture dramatique [en français] que colorent des proverbes, des jurons, des mots, des expressions et des répliques dans leurs langues maternelles respectives » (2019 : 267).

<sup>32</sup> Le titre de la traduction anglaise du roman par Anna Moschovakis – *At Night All Blood Is Black* – est une phrase tirée des premiers chapitres du roman, « la nuit tous les sangs sont noirs » (p.32).

<sup>33</sup> « Pourtant j'aimais Mademba Diop, mon plus que frère. Par la vérité de Dieu, je l'aimais tellement. J'avais tellement peur qu'il meure, je souhaitais tellement que nous rentrions tous les deux saints et saufs à Gandiol. J'étais prêt à tout pour qu'il reste en vie. Je le suivais partout dans le champ de bataille. Dès que le capitaine Armand sifflait l'attaque pour bien avertir l'ennemi d'en face que nous allions sortir en hurlant du ventre de la terre, pour avertir l'ennemi de bien se préparer à nous mitrailler, je me collais à Mademba pour que la balle qui le blesse me blesse, ou que la balle qui le tue me tue, ou que la balle qui le rate me rate. Par la vérité de Dieu, les jours d'attaque sur le champ de bataille, nous étions coude à coude, épaule contre épaule. Nous courions en hurlant vers les ennemis d'en face au même rythme, nous tirions nos coups de fusil en même temps, nous étions comme deux frères jumeaux sortis le même jour ou la même nuit du ventre de leur mère » (p.54-55).

## Voix tirailleur

Plus que la réalité qu'elle désigne, la parole d'Alpha Ndiaye se distingue par sa formulation et son intonation. Elle n'est pas perceptible hors de sa verve discursive, hors de sa truculence verbale, hors du choc des mots et son champ lexical. Dans sa parlure, Alpha Ndiaye dérive la langue française vers un langage du tirailleur dont les vertus principales sont la répétition, la transitivité, l'image, la matérialité et la démonstration socratique. Dans l'extrait cité et dans le reste du roman, se succèdent en boucle « Les Diop » « totem » « fanfaron » « rire » « parenté à plaisanterie » « paon » « grue » « Je ne peux pas m'empêcher de sourire », etc. Ailleurs dans le roman, ce sont les répétitions litaniques de « Par la vérité de Dieu » « le capitaine Armand a dit que » « l'aîné croix de guerre chocolat » « je te jure que » « mon copain Jean-Baptiste » « mon père ce vieil homme », etc. Cette terminologie itérative débouche sur ce que Roland Barthes appelle une « mise en scène du langage »<sup>34</sup> qui permet de voir de l'intérieur les leviers fonctionnels du récit autoréférentiel.

La répétition du substantif focal et de la proposition centrale forment par exemple une règle de discours qui signale ce que Philippe Hamon appelle une « mise en série », c'est-à-dire une forme locutoire qui « peut aller jusqu'à la parataxe » (1996 : 90). L'association d'idée qui file tous les propos d'Alpha Ndiaye aligne son discours dans la parataxe, dans l'image immédiate ou le sens apparent. Au retour d'une attaque nocturne ravageuse sur l'ennemi, Alpha Ndiaye s'écrie, exalté : « rien n'a pu entrer dans le dedans de ma tête » (p.136).

---

<sup>34</sup> « La littérature ne dit pas qu'elle sait quelque chose, mais qu'elle sait *de* quelque chose ; ou mieux, qu'elle en sait quelque chose – qu'elle en sait long sur les hommes (...) Parce qu'elle met en scène le langage au lieu simplement de l'utiliser, elle égrène le savoir dans le rouage de la réflexivité infinie. A travers l'écriture, le savoir réfléchit sans cesse sur le savoir dans un discours qui n'est plus épistémologique mais dramatique » (1978 : 18-19).

Il rappelle sa stratégie victorieuse dans « un bleu profondément bleu » (p.16) de la nuit étoilée, il harangue ses camarades par « la voix qui impose la voie » (p.14), il revoit en image son « père qui porte un casque de cheveux blancs sur la tête » (p.146). Désormais craint par ses ennemis comme par ses partenaires, il souhaite se « déshabiller de sa rage et de sa furie » (p.60) car, prévient-il, « le dedans de [s]on esprit était dehors » (p.19). Et avec sa manie de couper les mains ennemies, il avoue que « c'est la peur qui passe du dehors au-dedans de la tranchée » (*Ibid.*). Chez Alpha Ndiaye, dire la réalité de la guerre c'est la formuler par des tours verbaux personnels, c'est puiser dans des tournures locales séculaires, c'est la rendre à travers des images signifiantes, non pas à la manière d'un appareil photographique qui fige une cible, mais plutôt par et dans l'animation productive des mots, l'engendrement métaphorique du sens, l'agencement improbable du récit tiraillé. Comme si *dire* la guerre impose d'entendre d'abord le ressac de sa propre voix et faire bruyamment résonner celle-ci dans une vaste éthopée narrative.

La composition du roman elle-même est entièrement construite sur le mode de la répétition syntaxique et paragraphique. Comme une litanie itérative qui frôle l'immobilité narrative, le personnage-narrateur reprend, recycle, rappelle et reconduit les principaux éléments de l'histoire : les actes de guerre dans les tranchées, les charges sur l'ennemi, l'agonie de son ami d'enfance Mademba Diop, les querelles villageoises enfouies ou encore le courage suicidaire des tirailleurs. Le « français petit-nègre » d'Alpha Ndiaye sert donc une performance énonciative spécifique sur une époque déchaînée et sur un événement historique précis. Il puise avec frénésie dans ce que Louis Francœur appelle un « répertoire de signes » (1976 : 342) restreint et chargé de résonances personnelles du tiraillé narrateur. Le travail sur la langue et les distorsions volontaires des codes du français discursif et narratif sont différents des jeux

morpho-phonétiques de « l'accent de blédard » de l'épicier Aziz dans *Kiffe Kiffe demain* de Faïza Guène<sup>35</sup>. Alpha Ndiaye ne se prêle pas non plus à la dissection savante des mots qu'il emploie, comme le fait Fatou Diome pour montrer la relation sémique entre un mot et le roman qu'il désigne<sup>36</sup>. Dans *Frère d'âme*, c'est la circularité narrative, le fracas terminologique et la répétition discursive inspirés des formes communicationnelles du Gandiol sénégalais qui fondent et innovent le récit tirailléur d'Alpha Ndiaye de la Grande Guerre.

*Frère d'âme* est en effet un roman où la réitération des mêmes unités lexicales, des mêmes propositions, des mêmes noms propres, des mêmes gestes, des mêmes souvenirs est si massive, si systématique, si lancinante, si audible et même si visible qu'elle en devient un trait stylistique du récit, son aspect typographique, son signe fondateur et son mode dynamique. On eût dit que le narrateur réduit tout le potentiel linguistique et lexical de la langue française à quelques termes performatifs autour desquels et entre lesquels circule, se forme, se déploie et se replie la narration. Dans cet exercice énonciatif, la pronominalisation ne se substitue jamais à la nominalisation, l'emploi transitif direct est toujours privilégié sur les détours intransitifs, la simplicité verbale l'emporte toujours sur la sophistication terminologique.

C'est que Alpha Ndiaye est d'abord un personnage du petit peuple qui se sent profondément responsable de la mort de son ami et tirailléur comme lui

---

<sup>35</sup> « Oh là là ! Si vous prounez cridit sur cridit, on est toujours pas sourtis de la berge ! (...) – L'institutrice elle demande à Toto « Combien ça fait douze bouteilles de vin, à dou euros la pièce » ? Et il répond quoi le p'tit ? Il répond « trois jours Madame » » (2004 : 77-78).

<sup>36</sup> Dans *Inassouvies, nos vies*, Fatou Diome déconstruit littéralement le mot « vies » qui annonce le programme narratif de son roman : « Au beau milieu de ce mot, il y a le I de l'Inassouvi. Vie, trois lettres, pour les trois parts de notre existence : entre le V de vivre et le E de Exister, se dresse, impériale, la colonne, ce I de l'Inassouvi. Cette césure dans le mot *vie* fend le cœur de l'homme et le fait vaciller en permanence entre le vide et le plein, entre le fuyant et le saisissable, entre le doute et l'espoir » (2008 : 16).

Mademba Diop, et ironie du sort, c'est dans un théâtre d'opération militaire très loin des terres arides et paisibles de son Gandiol natal qu'il découvre véritablement les pièges du discours d'appartenance, l'envers des relations sociales consacrées, les failles de l'identité fétichisée. Le soldat de l'armée coloniale se rend brutalement compte de la relativité des valeurs apprises dès qu'un individu est déterritorialisé de son pays d'origine et qu'il est désormais confronté au tribunal de sa propre conscience. Devant l'agonie interminable de son ami, Alpha Ndiaye hésite entre le devoir de l'achever et celui de le préserver :

Par la vérité de Dieu, si j'étais déjà devenu celui que je suis maintenant, je l'aurais égorgé comme un mouton de sacrifice, par amitié. Mais j'ai pensé à mon vieux père, à ma mère, à la voix intérieure qui ordonne, et je n'ai pas su couper le fil barbelé de ses souffrances. Je n'ai pas été humain avec Mademba, mon plus que frère, mon ami d'enfance. J'ai laissé le devoir dicter mon choix. Je ne lui ai offert que des mauvaises pensées, des pensées commandées par le devoir, des pensées recommandées par le respect des lois humaines, et je n'ai pas été humain. (p.13)

La Grande Guerre est ainsi le théâtre d'une autre guerre à l'intérieur du soldat africain colonisé : une guerre de « devoir » vis-à-vis de l'Autre et du Même, c'est-à-dire la communauté, le passé, la mémoire. Elle est aussi une guerre d'« être » soi-même, singulier, divisé et interpellé. C'est pour cela qu'il faut lire derrière les envolées lyriques et l'héroïsme guerrier du personnage l'ampleur et le drame des divisions intérieures d'un soldat sahélien subalterne. Les interstices de son langage agité et sa sémantique lexicale signalent fortement un Alpha Ndiaye déstabilisé par la mort lente de son « ami d'enfance », désabusé par les promesses de la hiérarchie militaire française, désorienté par l'inanité du discours social traditionnel. Ils découvrent aussi l'immense fragilisation des cultures locales dominées, la solitude dramatique d'acteurs imprévus des crises européennes comme les tirailleurs sénégalais, les renégociations

identitaires difficiles qui divisent et torturent ces derniers. Ces renégociations identitaires sont aussi celles qui acculent jusqu'à la rupture le sujet africain colonisé et écartelé entre Afrique et Occident, comme l'incarne le héros de *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane.

### **Sujet tiraillleur et perspectives intermédiales**

L'engagement militaire, le monologue intérieur et les drames personnels d'Alpha Ndiaye rappellent à bien des égards les héros tiraillleurs du nouveau film *Tirailleurs* de Mathieu Vadepied (2022)<sup>37</sup> dont l'acteur principal est le célèbre comédien franco-sénégalais Omar Sy. Le film est l'histoire de Bakary Diallo, un brave père de famille qui décide de s'enrôler comme tiraillleur dans l'armée française en 1917 pour participer à la Première Guerre mondiale. En réalité, Bakary veut retrouver son fils de 17 ans, Thierno Diallo, mobilisé de force comme tiraillleur dans l'armée française et transporté, comme le héros de *Frère d'âme*, au front Est en France. Sur ce théâtre d'opérations qui leur est totalement étranger et hostile, le père et le fils apprennent à affronter ensemble la guerre et ses dangers, à répondre courageusement aux exigences des commandants d'unité, à supporter ensemble le froid, la peur, la maladie, la mort, mais aussi des perspectives et des ressentiments différents voire opposés. Là où la guerre est pour le fils un véritable rite de passage qui lui apprend à devenir un homme adulte, responsable et indépendant, l'enjeu est tout autre pour le père dont le souci principal est de sortir son fils de ce borbier européen d'un conflit qui ne le regarde pas.

---

<sup>37</sup> Le film est une coproduction franco-sénégalaise qui a été en compétition dans la catégorie « Un Certain Regard » à la 75<sup>e</sup> édition du festival international de Cannes (17-28 mai 2022) puis en tournée de présentation en France et au Sénégal.

Il y a plusieurs bonnes raisons de comparer le film de Mathieu Vadepied au roman de David Diop. L'acteur Omar Sy (qui est Bacary Diallo dans le film) a fait une lecture publique du roman lors d'une rencontre culturelle à Avignon en juillet 2021. En dehors de cette reconnaissance mutuelle, les deux productions investissent les éléments structurants du sujet tirailleur, avec bien entendu les procédés spécifiques à chaque genre : les traits saillants du portrait du tirailleur, la description crue des scènes de guerre, la réminiscence du pays natal africain sur le sol français, le procès en filigrane du système colonial, la désanonymisation de la figure du tirailleur par sa mise en scène centrale. Il y a aussi la vulgarisation publique du film et du roman qui participe à la réhabilitation idéologique initiée par toute une série d'initiatives sociales, éducatives et politiques de la France pour corriger certaines injustices coloniales. L'objectif n'est pas de faire ici cette analyse comparative des stratégies narratives ou des procédés techniques entre le roman et le film, mais de montrer qu'il y a un intérêt créatif grandissant autour de la prise de parole du personnage tirailleur dans les créations francophones.

En effet, le film *Tirailleurs* emprunte le nom de son acteur principal, Bakary Diallo, à l'auteur et personnage-narrateur de *Force Bonté*, premier récit de tirailleur sénégalais publié en 1926 et une des premières fictions publiées en Afrique francophone. Il faut bien sûr rappeler qu'il y a eu au XIX<sup>e</sup> siècle une foisonnante littérature coloniale produite au Sénégal ou sur le Sénégal par des administrateurs coloniaux français, des explorateurs, des missionnaires et des voyageurs français comme René Caillé, Léopold Panet, Abbé David Boilat, Paul Holle, Frédéric Carrère, Pierre Loti, André Demaison, etc. Les premiers textes publiés par des auteurs locaux paraissent au début du XX<sup>e</sup> siècle, ceux notamment d'Amadou Duguay Cléodor Ndiaye, Hamet Sow Télémaque, Amadou Mapaté Diagne et Massyla Diop. Bakary Diallo fait partie de cette première génération d'auteurs sénégalais.

Si la perspective familiale est privilégiée dans le film *Tirailleurs* pour poser les enjeux humains, individuels et identitaires des soldats africains engagés dans la Grande Guerre, le roman *Frère d'âme* investit les mêmes enjeux mais à partir d'une perspective amicale. Les modalités narratives et les spécificités génériques de chaque domaine (le cinéma et la littérature) offrent des possibilités supplémentaires et complémentaires d'analyse des parcours et des discours tirailleurs. Bien entendu, cela n'annule nullement les caractéristiques compositionnelles et langagières spécifiques du film ou du roman, et même, pour demeurer dans le domaine littéraire, de chaque texte relevant de la veine du tirailleur sénégalais. C'est en cela qu'Alpha Ndiaye reste un tirailleur *unique*, indissociable d'un parler singulier et raconteur de moments inédits de la Première Guerre mondiale. Il est doublement le témoin privilégié d'un événement historique et la voix puissante d'une histoire personnelle. Son récit mélange les vertus et les habiletés du conteur, du chanteur et du poète. Un personnage à la fois exubérant et secret, vaillant et meurtri, dont les envolées lyriques rappellent les « maîtres de la parole » des épopées africaines :

Je suis l'ombre qui dévore les rochers, les montagnes, les forêts et les rivières, la chair des bêtes et celle des hommes. Je dépouille, je vide les crânes et les corps. Je coupe les bras, les jambes et les mains. Je fracasse les os et j'aspire leur moelle. Mais je suis aussi la lune rouge qui se lève sur le fleuve, je suis l'air du soir qui agite les feuilles tendres des acacias. Je suis la guêpe et la fleur. Je suis aussi bien le poisson frétilant que la pirogue immobile, le filet que le pêcheur. Je suis le prisonnier et son gardien. Je suis l'arbre et la graine qui l'a donné. Je suis le père et le fils. Je suis l'assassin et le juge. Je suis les semailles et la récolte. Je suis la mère et la fille. Je suis la nuit et le jour. Je suis le feu et le bois qu'il dévore. Je suis l'innocent et le coupable. Je suis le début et la fin. Je suis le créateur et le destructeur. Je suis double. (p.165-166)

L'allusion est claire ici : Alpha Ndiaye se signale d'abord par une force énonciative proclamée et distinctive. Raconter la Première Guerre mondiale par la voix d'un paysan sahélien, c'est écorcher la syntaxe française pour couronner un parler tiraillé dans un « français tiraillé ». C'est imposer un « je » à la fois prophétique et proéminent qui incorpore tous les signes et tous les règnes du vivant et du végétal. C'est combiner les temps et les espaces pour immortaliser le geste du soldat africain colonisé qui proclame sa bravoure et sa terreur, sa dualité constitutive et sa nécessité vitale, son règne spatio-temporel et ses pouvoirs infinis : « Je suis le créateur et le destructeur. Je suis double », dit Alpha Ndiaye. En s'autodésignant maître de la vie et de la mort, le personnage de David Diop enracine dans son flux verbal la dimension performative de la parole qu'il transforme en un véritable acte de langage sur les êtres et les choses. Il possède et élargit à la fois les ressources mémorielles de Djeli Mamadou Kouyaté, le griot généalogiste de *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane (1960) et la truculence verbale de Wangrin, le personnage voyageur espiègle de *L'étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampaté Bâ (1973). Il dévoile une qualité locutoire et épique personnelle qui dérive le sujet de la Première Guerre mondiale vers le sujet proprement local du « totem des Diop », vers une célébration intime de l'amitié et vers une remise en question des lois ancestrales du « devoir ». Cette même qualité locutoire est localisable sous des formes variées dans nombre de textes africains et francophones contemporains qui revisitent l'histoire coloniale – notamment celle des deux guerres mondiales – et c'est en cela qu'ils sont aussi de véritables narrations postcoloniales.

*Frère d'âme*, pour conclure, compose une de ces narrations postcoloniales car il encode à partir du terroir sahélien gandiolaïse l'énonciation subjective et la bravoure militaire d'un tiraillé sénégalais dans les tranchées européennes. La position singulière d'Alpha Ndiaye le porte à connoter son

propre discours sur l'altérité et sur la mêmeté dans une circonstance conflictuelle, et à confirmer son statut allogène dans un espace dominant mais anémique. Donc Alpha Ndiaye ne s'arrête pas uniquement au conflit armé de la Première Guerre mondiale, mais s'attarde plutôt sur la circonstance historique, la mélancolie personnelle et le hasard du temps qui l'ont plongé et isolé dans cette guerre. Il n'écrit pas une histoire de la Première Guerre mondiale comme le font André Loez dans *La Grande Guerre* (2010) ou Jean-Louis Laccard dans *Zouaves et Tirailleurs* (2000), mais il conte, raconte et ressasse son cheminement personnel dans le premier grand tournant du XX<sup>e</sup> siècle. C'est précisément dans cette posture décentrée qu'Alpha Ndiaye se réapproprie toute la liberté et toute la puissance d'évocation d'un « je » de tirailleur à la fois colonisé, déterritorialisé, et subalterne pour raconter *sa* Grande Guerre à lui, et à travers celle-ci, ses propres grandeurs et ses propres misères, ses propres rêves et ses propres désillusions, ses propres valeurs et ses propres malheurs.

## Bibliographie

- Barthes, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.
- Bernard, Dadié, *Les jambes du Fils de Dieu*, Paris, Hatier, 1980.
- Bisanswa, Justin, « L'aventure du discours critique », *Présence Francophone*, n°61, 2003, pp. 11-34.
- Diabaté, Massa Makan, *Le lieutenant de Kouta*, Paris, Hatier, 1979.
- Diome, Fatou, *Inassouvies, nos vies*, Paris, Flammarion, 2008.
- Diop, Birago, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Fasquelle, 1947.
- Diop, David, *Frère d'âme*, Paris, Seuil, 2018.
- . *1889, l'attraction universelle*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- Diouf, Mbaye (dir.), *Présence Francophone*, « Les figurations spatiales francophones : essais géocritiques », n°88, automne 2017.
- Donovan, Josephine, « La littérature de la couleur locale et les nations culturelles », *Romantismes*, vol.3, n°181, 2018.
- Fall, Marouba, *Théâtre et tradition en Afrique noire francophone : exemple du théâtre sénégalais de langue française*, Dakar, L'Harmattan-Sénégal, 2019.
- Fargettas, Julien, *Les Tirailleurs sénégalais : les soldats noirs entre légendes et réalités 1939-1945*, Paris, Tallandier, 2012.
- Francœur, Louis, « Le monologue intérieur narratif (sa syntaxe, sa sémantique et sa pragmatique) », *Études littéraires*, vol. 9, n°2, 1976, pp. 341-365.
- Gnaoulé, Oupoh Bruno, « Histoire littéraire et littératures africaines », *Cahiers du GRELCEF*, n°7, 2015, pp. 65-84.
- Guène, Faïza, *Kiffe Kiffe demain*, Paris, Hachette Littératures, 2004.
- Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.

Kane, Cheikh Hamidou, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

Lacarde, Jean-Louis, *Zouaves et Tirailleurs*, Paris, Argonautes, 2000.

Loez, André, *La Grande Guerre*, Paris, La découverte, 2010.

Monénembo, Tierno, *Le Terroriste noir*, Paris, Seuil, 2012.

Ndjehoya, Blaise, *Le Nègre Potemkine*, Paris, Lieu Commun, 1988.

Sidibé, Valy, « Représentation de l'espace, espace de la représentation dans *Le Boucher de Kouta* de Massa Makan Diabaté », *Enquête*, n°4, Abidjan, PUCI, mai 1999, pp. 93-101.

Vincileoni, Nicole, *Comprendre l'œuvre de Bernard B. Dadié*, Paris, Les Classiques africains, 1986.

Zellweger, Rudolf, *Les débuts du roman rustique : Suisse, Allemagne, France, 1836-1856*, Paris, Droz, 1941.

### **Filmographie**

Vadepied, Mathieu, *Tirailleurs*, Prod. France-Sénégal, 2022.