

Le statut du réel dans le roman poétique sénégalais : *Les Routiers de chimères* d'Ibrahima Sall

Alioune-B. Diané

Volume 31, numéro 1, été 1995

La représentation ambiguë : configurations du récit africain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035966ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035966ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Diané, A.-B. (1995). Le statut du réel dans le roman poétique sénégalais : *Les Routiers de chimères* d'Ibrahima Sall. *Études françaises*, 31(1), 61–70.
<https://doi.org/10.7202/035966ar>

Le statut du réel dans le roman poétique sénégalais: *Les Routiers de chimères* d'Ibrahima Sall¹

ALIOUNE-B. DIANÉ

Dans une scène qui sera constamment reprise sous des modalités diverses à travers *Les Routiers de chimères*, le narrateur évoque, de manière conjointe et simultanée, l'amour, la mort et le Mal :

— Ce qui vous amène ne s'embarrasse pas de politesses, ce qui vous amène m'appartient. Connaissez-vous le Mal? Fadel serra à la briser la paume d'Absa :

— Elle, elle le connaît.

— Lui, il le connaît répéta la fille.

Le féticheur ne répondit pas. Il repoussa la porte et libéra d'un sac de jute une grosse chatte noire.

— Attrape-la! claqua l'ordre venu de nulle part, ne la laisse pas fuir, toi la fille et sépare-toi du geste qui réunit!

1. Cet article est le texte remanié de notre communication au colloque sur les « Approches à la culture sénégalaise contemporaine » (Italie-Sénégal), Novotel, Dakar, 25 mai 1994.

La clameur des yeux, huit esquifs de phare, enlaça le silence opaque de la case.

— Prends ce couteau ! reprit la voix, prends-le, toi, le garçon et unis-toi au geste qui sépare !

La clameur des yeux comme un récif. Et se lacéra le silence opaque de la case dans une éclaboussure de fœtus arraché...

Brutalement la porte se rouvrit sur le marabout-féticheur.

— Sortez ! l'enfant ne viendra pas au monde².

Malgré les paroles de Pokhatane dans la célébration de cette messe noire, l'enfant, fruit d'un amour incestueux, viendra au monde avec toutes ses dents... Supportée par un ordre sacré des signes qui en fait un discours éminemment poétique, l'expression de cette violence pourrait renvoyer à la façon dont *Les Routiers de chimères*, point de départ de notre analyse, s'insère dans la production romanesque sénégalaise. Car, publiée en 1982, cette œuvre d'I. Sall semble opérer une révolution discrète à l'intérieur de la production romanesque des écrivains sénégalais par le bilan thématique, l'affirmation de la dimension littéraire et le travail de l'écriture. Nous avons indiqué là le plan tripartite qui nous permettra de parcourir rapidement cette œuvre énigmatique en insistant sur les apports et les renouvellements qui permettent d'illustrer la problématique de la représentation et les dernières tendances du roman sénégalais.

I. LA PERSPECTIVE GÉNÉALOGIQUE

Les Routiers de chimères constitue un creuset où l'on peut retrouver les diverses tendances qui ont jusque là informé l'écriture du roman sénégalais. Car il s'agit d'une œuvre où l'on peut lire, en palimpseste, la présentation des mœurs sociales et politiques, la colonisation et ses conséquences, l'aventure européenne, le désenchantement, les réalités économiques, les problèmes culturels... C'est le lieu d'un recensement. La manière dont les différents thèmes s'inscrivent dans l'œuvre ressemble bien à une généalogie, à un bilan thématique du roman sénégalais. Mais si le lecteur essaie d'isoler une grammaire narrative et textuelle, il apparaît des difficultés qui l'obligent à changer la grille de lecture qui permet d'analyser bon nombre de romans sénégalais. Car le message du narrateur se formule sur le mode du morcellement; de manière fragmentaire et parcellaire. Les thèmes traditionnels

2. Ibrahima Sall, *Les Routiers de chimères*, Dakar, N.E.A., 1982, p. 48. Toutes nos références renvoient à cette édition, qui sera indiquée par les lettres RC.

du roman sénégalais sont réfractés, fragmentés et supportés par l'amour, la mort et le Mal. Il y a de la mort dans l'amour comme il y a de l'amour dans tout ce qui meurt. Cette loi énigmatique inscrite sur l'écartèlement de la Croix est profondément méditée dans *Les Routiers de chimères* qui, sur ce point, enrichit notre lecture de Georges Bataille. Le positionnement de *Routiers de chimères* à l'intérieur de la production romanesque s'effectue donc par l'intermédiaire de ce geste fondateur qui opère un remaniement général. Mais l'écrivain ne confond pas les thèmes pour nous installer dans l'impasse car son roman réalise quelques achèvements au nombre desquels il faut compter le travail sur le thème de la ville qui est traditionnel dans le roman africain.

Certes, *Les Routiers de chimères* nous parle de la ville africaine avec ses difficultés mais le travail d'I. Sall en fait une étendue littéraire. Le roman est construit autour d'une succession de quêtes infructueuses qui se croisent et se décroisent; la seule quête fructueuse est celle de la ville qui, dans *Les Routiers de chimères*, est à la fois un espace tragique où les personnages entrent pour souffrir et/ou mourir et une force agissante. Et le travail du romancier nous oblige à réviser plusieurs de nos conceptions sur le statut du personnage³. Voici, parmi tant d'autres propos, quelques éléments du discours que le roman tient sur la ville :

[...] la Ville ne tue pas, elle accule au désespoir. C'est sa nature et elle ne peut agir autrement [...] La Ville ne te laisse libre que pour mieux réduire le champ de tes relations [...] La Ville profite lâchement. Elle parle à mots couverts pour cacher la disette du peuple [...] La Ville est ainsi faite qu'elle ne supporte les courages à rebrousse-poil. Elle aussi s'est forgé un réalisme à la dimension de sa cohésion spirituelle [...] La Ville vous fait et vous défait. (RC, 91, 92, 118)

La ville, dans *Les Routiers de chimères*, est un corps; elle est aussi un texte. Comme corps, elle se vit et, comme texte, elle se lit. La ville, nous dit le narrateur, est un « corps de Centaure ». Expérience du corps, elle exprime surtout une relation physique et charnelle à travers la manière dont, par exemple, les chaussures des promeneurs que sont Tafsir et Gagna Ndella sont liées au trottoir et à la façon dont le cul-de-

3. Parmi de nombreuses études, on consultera Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » (*Littérature*, n° 6, 1972), repris et remanié dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 115-180; François Rastier, « Un concept dans les études littéraires », dans *Littérature*, n° 7, Octobre 1972, pp. 87-101; Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées... », dans *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, pp. 25-44, et Michel Zeraffa, *Personne et personnage*, Paris, Klincksieck, 1969.

jatte se déplace. La ville est également un texte composé de signes immédiatement lisibles (les affiches, la presse...) et de signes enfouis (la solitude, la désolation, les odeurs...) qui légitiment une démarche archéologique. Le traitement du thème de la ville, dans *Les Routiers de chimères*, nous amène à poser la morphologie urbaine en termes de significations⁴ car la relation à la ville est, selon une formule de Raymond Ledrut, « un mode d'ancrage⁵ ». Par un glissement des mots en dérive, le texte du corps monstrueux de la ville épouse, dans ses méandres, le labyrinthe de l'inconscient des personnages plongés dans un rêve sans fin. Cette superposition est à la fois visible et lisible à un niveau horizontal à travers les incessantes promenades des personnages et à un niveau vertical à travers l'aspiration à un absolu ou la plongée dans le domaine des souvenirs.

Espace carcéral dans lequel les personnages étouffent à l'image de Galaye, espace de la mort des hommes et des bêtes (Amdy, Guitche Manito, les deux chats...), la ville est aussi et surtout un « labyrinthe », « un cimetière de la mémoire ». À l'instar des autres lieux que sont, par exemple, Xalaas « le village du bout du temps », les hôpitaux et les asiles psychiatriques, la ville est fermée sur elle-même. Elle est prise en charge par un discours parfois circulaire qui, à l'image du prologue partiellement repris (*RC*, 9-10, 133), s'enroule sur lui-même pour mieux afficher sa dimension littéraire en exhibant constamment sa réussite et en posant, en même temps, les conditions de possibilité de sa continuation.

II. LA REVENDICATION DU LITTÉRAIRE

Le narrateur se souvient constamment d'une exigence qui semble relever de la tautologie : l'œuvre littéraire doit d'abord être littéraire. *Les Routiers de chimères* affiche constamment une dimension littéraire que l'on peut analyser à plusieurs niveaux : l'intertextualité, la coopération interprétative et le mélange des genres.

Parmi tant d'autres, les travaux de Michel Arrivé, Michel Butor, Roland Barthes, Julia Kristeva, Laurent Jenny et Michael Riffaterre ont montré que l'intertextualité est la condition de toute littérature⁶ car elle permet le jeu entre les textes et la

4. Voir Françoise Choay, *L'Urbanisme. Utopies et réalités*, Paris, Seuil, 1965, p. 73.

5. *Les Images de la ville*, Paris, Éditions Anthropos, 1973, p. 28.

6. Pour la bibliographie, nous nous permettons de renvoyer à Alioune-B. Diané, « Autour du texte... », dans *La Problématique du Texte et des Exercices Littéraires*, Dakar, Reprographie Horizons, 1992, p. 62, note 1.

circulation généralisée des discours. *Les Routiers de chimères* renvoie à une multitude de textes parmi lesquels ceux de Blaise Pascal et de Charles Baudelaire. Mais I. Sall inaugure une pratique nouvelle dans le roman sénégalais. Curieusement mais significativement, au seuil de *Routiers de chimères*, le romancier met en épigraphe une citation extraite d'une de ses œuvres, *Les Bouviers de l'au-delà*. Cette pratique n'est pas innocente puisque, dans ce discours inaugural, l'œuvre d'I. Sall, pour constituer son intertexte, ne se réfère pas à une autre œuvre; elle se réfère à elle-même. Elle constitue sa propre intertextualité et désigne ainsi son propre masque du doigt.

La lecture est un parcours, une quête du (non) sens⁷. Et comme toute quête, elle peut être envisagée comme un récit avec une situation initiale, une phase de transformation et une situation finale. Partant d'un «vouloir savoir le sens» le lecteur essaie d'actualiser son désir en un «savoir le sens» qui serait l'objectif inscrit au cœur de beaucoup d'entreprises herméneutiques... C'est ce qu'Eco appelle la «coopération interprétative»⁸. Le déplacement des personnages à l'intérieur de l'espace est le moyen le plus simple de matérialiser la progression du temps qui est inséparable de tout acte narratif. Dans *Les Routiers de chimères*, le personnage avance dans l'espace de la ville ou du rêve parallèlement au lecteur qui avance dans l'espace du texte à la recherche du (non) sens. Mais — et là encore I. Sall innove — le narrateur se désengage car l'aide qu'il fournit au lecteur est considérablement réduite. Le romancier refuse de guider le lecteur car la trame narrative est simplement esquissée. Les différentes phases du récit ne sont pas suffisamment bien délimitées pour permettre une nette mise en évidence du schéma narratif.

La conséquence immédiate de cette pratique d'écriture est de modifier les habitudes des récepteurs du discours littéraire. Le sens ne sera plus le résultat du discours univoque du narrateur mais le fruit d'une collaboration, d'une coopération entre le narrateur et le lecteur à qui le romancier fait confiance. Marcel Proust nous a parlé d'une activité conçue comme un parcours *À la Recherche du temps perdu*. On peut légitimement, à propos de *Routiers de chimères*, parler d'une écriture «à la recherche du sens perdu». Le pouvoir du texte comme adjuvant du lecteur dans sa quête de l'objet-sens est problématisé.

7. Voir Jean-Michel Raynaud, «Mimésis et philosophie», in *Dix Huitième Siècle*, n° 10, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, 1978, pp. 405-415.

8. Voir Umberto Eco, *Lector in Fabula ou le rôle du lecteur*, trad. française, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985.

Dans *Les Routiers de chimères*, le mélange de genres transparaît essentiellement à travers la forme poétique du roman où « le lyrisme des propos » caractéristique de Galaye côtoie le « langage fleuri de Gagna Ndella ». Pour la première fois de son histoire, le roman sénégalais s'appuie sur les modes d'expression spécifiques qui caractérisent d'habitude la poésie. L'épigraphe dont nous avons parlé plus haut est comme l'emblème de cette démarche car l'écrivain, pour introduire à la lecture de son roman (*Les Routiers de chimères*), utilise une citation extraite d'un de ses recueils de poèmes (*Les Bouviers de l'au-delà*). Toutes les caractéristiques du discours poétique sont présentes dans *Les Routiers de chimères*: la loi du retour, la subversion, le travail sur l'image, le jeu avec les mots... I. Sall fonde ainsi la tradition du roman poétique à laquelle participera, un an plus tard, N. Haïdar avec *Le Déserteur*.

Les éléments qui fondent ainsi l'affirmation de la dimension littéraire se regroupent autour du « miroir », image qui est fondamentale dans la perspective d'une œuvre qui s'intéresse à la représentation. Qu'il s'agisse de « la petite glace », du « miroir sans tain » ou de la « glace fétiche », le miroir, dans *Les Routiers de chimères* constitue un sème, ou plus exactement un classème selon la terminologie d'Algirdas-Julien Greimas, qui subsume tous les autres, permet de les articuler entre eux et de les homologuer. En offrant le redoublement à l'infini, le miroir autorise également le jeu du même et de l'autre, du même qui est l'autre. Le personnage singulier de Gagna Ndella opère un travail exceptionnel sur le miroir. Grand lecteur, grand visiteur d'univers livresques, ce philosophe fou qui rappelle Diogène parle au miroir et l'utilise comme un journal intime :

Gagna Ndella avait écrit sur son miroir : « Les monstres doivent disparaître. Les erreurs de la nature sont destruction complétive de l'esprit des grandes villes. De son image, Dieu a fait un miroir pour se toucher parmi les hommes. Il ne faut pas briser les miroirs. » (*RC*, 121)

L'excès de lucidité est ici au *summum* de l'intensité possible. Gagna Ndella ne parle pas simplement pour lui-même ; il parle également pour Guitche Manito et surtout Tafsir, cet autre monstre, qui brisera justement le miroir après avoir déchiffré des images qui lui ressemblaient peut-être un peu trop. À un niveau très profond, le miroir joue sur l'organisation logique de la substance sémantique et sur l'agencement des données que le texte médiatise. Dans *Les Routiers de chimères*, il permet d'additionner les figures de Narcisse et de Prométhée pour obtenir celle de Pygmalion à laquelle rêve de s'identifier l'artiste-peintre Galaye. Ce rêve est fou mais il dit

une vérité qui est celle des personnages et qui trouve sa cohérence dans l'œuvre. Et, justement, dans une œuvre comme *Les Routiers de chimères*, il faut un fou pour dire la vérité de l'homme.

III. L'ÉCRITURE EN FOLIE

Les thèmes énumérés au début trouvent leur cohérence dans le Mal qui lui-même participe à la mise en place d'une subversion inséparable du discours poétique. Dans une perspective baudelairienne, le romancier qui envisage la vie du côté des exclus, présente la ville comme le foyer d'un « spleen » auquel Fadel, Guitche Manito et l'ensemble de ses disciples essaient d'échapper par le recours systématique aux « paradis artificiels » (RC, 129) : « La beauté du mal reste l'un des sanglots favoris des routiers de chimères (RC, 33). » Le discours se situe ainsi dans une position marginale et s'exprime dans une poétique de la déviance car la subversion est omniprésente. Par exemple, la banalisation du sacré apparaît à travers la mise en scène d'un personnage qui se fait appeler Dieu-le-Père et qui déconstruit littéralement le texte biblique. Elle apparaît également à travers le personnage de Tafsir dont le nom indique, dans la tradition musulmane, des aptitudes et des compétences exégétiques qui seront inversées et perverses afin d'exprimer une révolte métaphysique. À cette banalisation du sacré, s'ajoute la perversion de l'amour (inceste, divorce, masturbation, scène de ménage, adultère, apologie de la haine...) et une insistance sur la violence, le sang et les larmes ; sur le Mal.

Très souvent soutenu par un réalisme cru, le roman ruine toute perspective moralisatrice au profit de la libre déraison. De manière consciente et délibérée, l'écriture réalise la promotion des aspects oniriques et ludiques et repousse les actions rentables, les grandes causes qui informaient, par exemple, le projet des écrivains africains de la première génération.

Volontairement, le romancier, dans *Les Routiers de chimères*, instaure un univers de violence. Gagna Ndella et Guitche Manito se font les apôtres d'une violence qu'ils veulent fonder sur une dimension idéologique et un statut prophétique que leur refuse Tafsir qui, lui-même (comme Amdy, Fadel et tant d'autres), est un personnage extrêmement violent. Et, de nouveau, le romancier utilise la scène Absa-Fadel afin de faire resurgir l'étincelle poétique :

La malédiction... La malédiction...

L'enfant était mort. Le village avait couru dans la nuit hurler

le châtement. Ils avaient fui, le frère et la sœur. Engloutie par la Ville, de quoi pouvait bien vivre la quête damnée de leur cœur ? Fadel, le demi-frère et le demi-fou ; Absa la demi-sœur à moitié vierge et à demi mère.

La malédiction... La malédiction... (RC, 83)

Cette inspiration subversive et marginale s'exprime à travers une écriture en folie. Dans sa retranscription de la quête de l'absolu, le roman occulte constamment le réel, déclare la toute-puissance de l'imagination et choisit délibérément la fiction comme modèle de communication. C'est l'exposé des rêves et des fantasmes de personnages qui sont en majorité des illuminés, des « intellectuels dépravés ».

Le temps de la fiction s'étend sur un peu plus de deux ans mais on a la très nette impression que le temps est immobile tellement le rêve est présent. À côté des fantasmes scatologiques de Galaye⁹, le rêve de Gagna Ndella exprime une autre dimension de l'imaginaire :

Gagna Ndella s'était égaré dans un rêve qui ne finissait plus. Il ne lui était plus possible de se réveiller, de revenir sur la route des Cent Villages car les routes et les pistes et les méandres du songe se fermaient en brisure de macadam, architecture brutale d'une pensée qui en veut et en redemande. (RC, 26)

Les souvenirs envahissent l'espace textuel car le passé des personnages qui peuplent l'univers romanesque d'I. Sall est constamment convoqué. « Quand la mémoire va ramasser du bois mort, affirme Birago Diop, elle rapporte le fagot qu'il lui plaît¹⁰. » On pourrait, dans la même perspective, citer également Herberay des Essarts, l'un des traducteurs les plus lus du XVI^e siècle et dont la devise était : *Acuerdo Olvido*. *Acuerdo Olvido* : je me souviens de mon oubli. *Acuerdo Olvido* : j'oublie mon souvenir... Le processus transformationnel qu'instaure l'écriture dans *Les Routiers de chimères* trouve sa place marquée au cœur de cette hésitante dialectique de la mémoire et de l'oubli où les termes glissent l'un sur l'autre sans s'annuler tout à fait.

L'évocation des souvenirs autorise la métaphore du déplacement qui est présente dans le titre du roman. *Les Routiers de chimères*, c'est Galaye en quête d'un rêve d'évasion, Tafsir

9. *Ibidem*, p. 64 : « Galaye donnait libre cours à ses fantasmes. Il imaginait un déluge qui jaillirait de l'immensité des latrines. Il serait fait des appétits de ses semblables, de leur suffisance et de leurs prérogatives. Un plat de choix pour les vers à l'affût dans la tombe. Galaye avait des problèmes. Il se demandait comment se faire scatophage parmi les gourmets [...] ».

10. « Les Mamelles », in *Les Contes d'Amadou-Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1931, p. 31.

qui marche inlassablement « au gré de ses semelles » et qui se sent « l'âme d'un touriste perdu », le *talibé* agressé par Tafsir, le soleil « au hasard quotidien de ses pérégrinations » et surtout Gagna Ndella, « l'Esseulé », « le Démon de l'Authenticité » et le « promeneur solitaire » qui se définit comme un aventurier osant aller très loin afin de sonder l'abîme et de prendre les mesures du néant :

— Je ne suis pas comme notre brave Galaye. Je ne me couche jamais où m'arrête ma peur. Je suis l'infini, moi, l'infatigable voyageur qui n'a ni le temps de la pause, ni celui du sommeil ! (RC, 19-20)

Même la divinité n'échappe pas à cette perspective car Gagna Ndella, avec une lucidité étonnante et un ton prophétique, constate :

Dieu ne vivra plus parmi nous. Il s'est désolidarisé de nos sentiments. Il se conduit dans la Ville *comme un promeneur désabusé* qui a pu constater combien est facile l'acquisition du culte de l'orgueil et la félicité d'un jugement¹¹ !

L'écriture prend ainsi l'allure d'une vaste promenade. C'est pourquoi dans ce roman conçu comme une « période de rêveries », le narrateur témoin et personnage, en définissant son statut, utilise constamment des images du déplacement : « Je sais que je marcherai ainsi sans but [...] Moi, je préfère marcher » (RC, 9, 10, 137). Le mot d'ordre de l'agent (« Circulez ! ») est constamment repris par le narrateur (« marcher »). L'écriture devient ainsi une mise en route, un voyage fictif à l'intérieur d'un espace sensible qui se superpose à l'espace linguistique.

Le mot folie et ses dérivés reviennent constamment dans *Les Routiers de chimères*. On peut légitimement les appliquer à l'écriture car le narrateur anonyme qui est aussi une présence romanesque explore à la fois les sens interdits de la ville et les méandres de l'inconscient des personnages. Écriture sur la folie. Écriture de la folie. Tout dans *Les Routiers de chimères* travaille à distinguer écriture et folie mais tout oblige à reconnaître leur affolante et féconde complicité. Cette écriture-là est nouvelle dans la production romanesque sénégalaise ; elle se situe à la rencontre de celle de Charles Baudelaire, de Gérard de Nerval, de Lautréamont et d'Arthur Rimbaud.

Dans cette problématique, le lecteur peut reconsidérer le labyrinthe. On peut le mettre en relation avec les problèmes sociaux et les difficultés économiques. Mais il gagnerait

11. *Ibidem*, p. 118 (Nous soulignons).

beaucoup à être envisagé sous un angle esthétique et à être considéré comme un signe littéraire. Car le labyrinthe renvoie aussi au travail que le romancier opère à l'intérieur de la langue pour la déconstruire et pour fonder un univers autarcique et autonome.

L'écriture de la folie transcrit la quête d'un « rêve de l'impossible ». Et là, I.Sall (re)pose un problème essentiel en interrogeant la littérature et l'art en termes de limite¹². Car l'angoisse de Galaye est une angoisse non métaphysique ; c'est celle du créateur « incapable de décrypter l'envergure des destinées » (RC, 13). C'est l'angoisse devant la page blanche, « le carnet vierge de tout croquis » (RC, 19). En évoquant le projet qui est à la base de son angoisse de créateur, Galaye affirme :

Le jour où j'arriverai vraiment à fixer tout ce que je ressens sur une toile, la plus belle vérité de l'Humain sera terne à côté. Je n'enserme que les contours de mes préoccupations [...] (RC, 89)

C'est l'expression d'un rêve impossible ; mais le roman s'écrit sur cette impossibilité, sur ces chimères, sur ce rien. Finalement, ce qui se répète et se repère dans *Les Routiers de chimères*, c'est l'évidence selon laquelle l'objet du roman c'est les chimères, « les nuages de vent » ; donc l'absence d'objet. Mais le romancier ne se tait pas sur ce projet utopique. Il parle et donne à l'utopie un lieu ; le lieu de la langue poétique.

L'émergence de cette parole narrative est à la fois audacieuse, absolument nouvelle et du plus heureux effet. Car, dans cette œuvre de pure fiction, la littérature est auto-réflexive ; elle se superpose à son espace du dedans. *Les Routiers de chimères* désigne l'émetteur, le message et le récepteur ; l'ensemble des composantes de la communication littéraire.

À ce point de l'analyse, on peut dire qu'avec *Les Routiers de chimères* s'annonce, dans la production romanesque sénégalaise, une modernité pensable comme processus de problématisation du rapport à la double tradition du roman africain et du roman occidental. Ce roman ouvre sur bien des horizons qui permettront les expériences narratives de Cheik Ndao, les pratiques séduisantes d'Omar Sankharé sur l'intertextualité et le parcours de Boubacar Boris Diop à la recherche des traces¹³ enfouies dans les profondeurs de l'histoire.

12. Voir Jean-Louis Houdebine, « L'Expérience de Cantor (Pour la détermination d'un "principe d'infinité" en littérature) », in *Excès de langage*, Paris, Éditions Denoël, 1984, pp. 289-317.

13. Voir Madior Diouf, « À l'image du fleuve. Le roman sénégalais de langue française », in *Notre Librairie*, n° 81 (*La Littérature sénégalaise*), Octobre-décembre 1985, pp. 113-124.