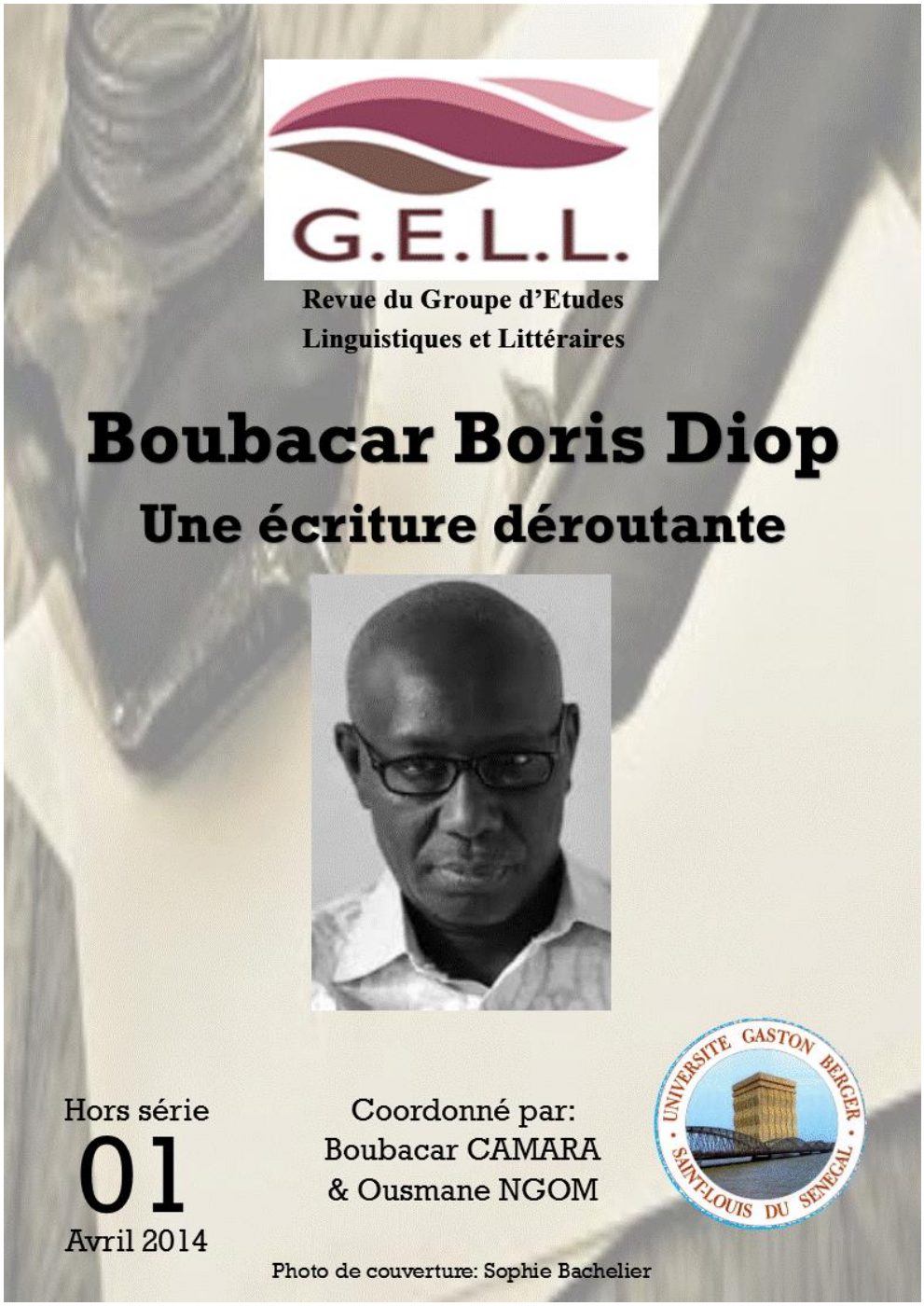
G.E.L.L.
Revue du Groupe d'Etudes
Linguistiques et Littéraires
Boubacar Boris Diop
Une écriture déroutante
Hors série
01
Avril 2014
Coordonné par:
Boubacar CAMARA
& Ousmane NGOM
UNIVERSITE GASTON BERGER
SAINT-LOUIS DU SENEGAL
Photo de couverture: Sophie Bachelier

Hors série n°1, avril 2014

LANGUES ET LITTERATURES

Revue du Groupe d'Etudes Linguistiques et Littéraires (G.E.L.L.)

B.P. 234 Saint-Louis (Sénégal) – Tél. (221) 961 22 87 – Fax 961 18 84
Courriers électroniques: boucamara2000@gmail.com ou naedioba@yahoo.fr

Compte Chèque Postal n°09553-A Saint-Louis, Sénégal
Directeur du G.E.L.L. : Pr Boubacar CAMARA

COMITE SCIENTIFIQUE ET DE LECTURE

Begong Bodoli	BETINA (UGB, Sénégal)	Locha	MATESO (France)
Boubacar	CAMARA (UGB, Sénégal)	Maweja	MBAYA (UGB, Sénégal)
Mamadou	CAMARA (UGB, Sénégal)	G. Ossito	MIDIOHOUAN (Bénin)
Mosé	CHIMOUN (UGB, Sénégal)	Pius Ngandu	NKASHAMA (USA)
Moussa	DAFF (UCAD, Sénégal)	Fallou	NGOM (USA)
Alioune	DIANE (UCAD, Sénégal)	Albert	OUEDRAOGO (B.Faso)
Cheikh	DIENG (UCAD, Sénégal)	Sékou	SAGNA (UGB, Sénégal)
Samba	DIENG (UCAD, Sénégal)	Oumar	SANKHARE (Sénégal)
Dieudonné	KADIMA-NZUJI (Congo)	Ndiawar	SARR (UGB, Sénégal)
Mamadou	KANDJI (UCAD, Sénégal)	Aliko	SONGOLO (USA)
Baydallaye	KANE (UGB, Sénégal)	Omar	SOUGOU (UGB, Sénégal)

COMITE DE RÉDACTION

Administrateur	Badara	SALL
Rédacteur en Chef	Mamadou	BA
Directeur de publication	Birahim	DIAKHOUMPA
Secrétaire de rédaction	Lamarana	DIALLO
Trésorier	Banda	FALL

Copyright : GELL, Université Gaston Berger de Saint-Louis, 2014

ISSN 0850-5543

SOMMAIRE

(Im)pouvoir de la litterature i

Préface de Kalidou SY

Les je(ux) de Boubacar (Boris) DIOP 1

Boubacar CAMARA

Haunting of the Return in Boubacar Boris Diop's *Thiaroye: terre rouge* and *Murambi: le livre des ossements* 27

Bojana COULIBALY

Murambi : un tombeau à ciel ouvert 47

Pierre GOMEZ

La question du choix linguistique dans la création littéraire chez Boubacar Boris Diop : l'exemple de *Doomi golo* 65

Ibrahima SARR

Écriture, mémoire et subversion : les (en)jeux de la création esthétique dans *Les tambours de la mémoire* 93

Alioune-B. DIANÉ

Boubacar Boris Diop ou les lacets de la memoire. 111

Mamoussé DIAGNE

Société et esthétique de l'inachevé chez Boubacar Boris Diop 121

Jonathan Russel NSANGOU

Lecture intertextuelle et intermédiatique du *Temps de Tamango* et du *Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop 141

Babou DIENE

« La solitude du clown ». N'Dongo, Diery Faye, Aly Kaboye, les mendiants-conteurs. 159

Liana NISSIM

Boubacar Boris Diop, entre fiction et réalité : les affleurements autobiographiques dans *Les Petits de la guenon.* 179

Apo Philomène SEKA

Boubacar Boris Diop: The Achievement of the Craft of I-Narration ….187

Ousmane NGOM

Prise de parole, prise de conscience (*Diallo, l'homme sans nom* de Boubacar Boris Diop) 219

Francesca PARABOSCHI

Les espaces de non-dit chez Boubacar Boris Diop 249

Pierre VAUCHER

A Narrative of Catastrophe: *Le Cavalier et son ombre*..... 271

Nasrin QADER

Écriture, mémoire et oralité dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop 291

Fodé SARR

Boubacar Boris Diop : l'écrivain et ses ombres 315

Boubacar CAMARA et Ousmane NGOM

Revisiter Territoire, mythe, représentation dans la littérature gambienne : une méthode géocritique de Pierre Gomez 349

Sylvie COLY

Boubacar Boris Diop ou les lacets de la memoire.

Mamoussé DIAGNE*

Résumé

Le mécanisme qui engendre le texte de Boris Diop dans Les Traces de la Meute semble consister dans les lacets que pose la mémoire, et qu'il nous invite ensuite à relever avec lui. Cette métaphore des lacets, qui m'enchante par sa polysémie, prétend dire deux choses: la sinuosité d'un labyrinthe ayant pour fonction de piéger l'espace, en même temps que les méandres d'une écriture guettée à tout instant par la tentation de l'espièglerie. Et tout cela, par la magie de la mise en scène qui, par essence, conjugue Temps et Espace pour les transmuter l'un par l'autre, et bâtir une histoire par une modulation indéfinie de leurs effets

> La mémoire est une chose merveilleuse. J'ai souvent raconté à des amis qu'au magistral cri de Douta Seck, "La mer!", le stade tout entier avait suivi, presque saisi de frayeur, le mouvement de sa main. Mais aujourd'hui, sans savoir pourquoi, je ne suis plus sûr de rien. Ce cri a-t-il été vraiment poussé ce jour-là, à cet endroit ?

C'est Mansour Tall qui s'exprime ainsi, au chapitre 10 du roman de Boubacar Boris Diop, *Les Traces de la Meute* (p.165). Il semble bien que l'oeuvre de Boris Diop, à ce jour, n'a été au fond qu'une tentative de sonder le mystère de la mémoire. Mansour Tall, par cette évocation née d'une association d'idées, au fond d'un bar quelque peu malfamé, fige pour l'éternité, dans une mémoire qui commence pourtant à douter de ses repères, le geste théâtral de Douta Seck, en même temps que le souffle de tous les spectateurs du stade Demba Diop suspendus à ses doigts de lumière. Peu importe ce qui s'est "vraiment" passé, dans ce stade ce jour-là, puisqu'il est désormais arraché au temps et à la mort: par le fait qu'un homme, qui avait à peu près l'âge de Mansour à l'époque, l'archive par la magie de l'écriture pour les spectateurs présents et à venir. L'instance de l'archive comme présentification de l'absence est toujours tentation d'interpréter des traces, alors que la meute est déjà loin. Et donc, volonté insensée de capturer le Temps, par un bannissement de la caducité.

* Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal.

Le mécanisme qui engendre le texte de Boris Diop dans *Les Traces de la Meute* semble consister dans les lacets que pose la mémoire, et qu'il nous invite ensuite à relever avec lui. Cette métaphore des lacets, qui m'enchante par sa polysémie, prétend dire deux choses: la sinuosité d'un labyrinthe ayant pour fonction de piéger l'espace, en même temps que les méandres d'une écriture guettée à tout instant par la tentation de l'espièglerie. Et tout cela, par la magie de la mise en scène qui, par essence, conjugue Temps et Espace pour les transmuter l'un par l'autre, et bâtir une histoire par une modulation indéfinie de leurs effets.

I- Quand la mémoire va chercher du bois mort...

L'histoire tout d'abord: un fait divers, presque banal:

Dans quelque bourgade du "pays profond"(comme il y en a partout), repliée sur cette mémoire qu'on s'obstine à nommer Tradition, débarque un beau jour Kaïré, un jeune fonctionnaire chargé de monter de toutes pièces un musée. Non conformiste, paraissant cultiver sa différence, les seuls êtres auxquels il semble accorder de l'intérêt sont les adolescents qu'il réussit à s'attacher par les histoires fantaisistes qu'il leur raconte. Il finit par se faire tuer. Et Mansour Tall, un ami d'enfance qui l'a perdu de vue depuis longtemps, est envoyé comme journaliste à Dunya, la bourgade en question. Il y rencontre Dièry Faye, le meurtrier, qu'il retrouve à sa sortie de prison pour devenir son ami et son confident. Et, cinquante ans après l'évènement tragique, sur son lit de mort, il narre ses souvenirs à Raki Mbengue la petite fille de Dièry.

Et cela donne le roman de Boris Diop. Ou plutôt, cela donne tout sauf le roman de Boris, car la mise en scène va commencer.

Une mise en scène, à son plus haut point de fusion -- ainsi que nous l'apprennent tous les drames sacrés -- , est toujours une mise à mort. Ou, plus exactement la mort, résultant de l'action violente d'un homme sur un autre, n'existe et n'est pensable que mise en scène. La théâtralisation seule l'arrache à la banalité, pour l'hypostasier en affirmation triomphante de la vie. Ainsi, la réplique de ce qui se produit à dix-sept heures dans les

arènes évoquées par le poème de Garcia Lorca se déroule au milieu de l'éclat vacillant des torches qui composent le Cercle de Lumière au coeur de la nuit de Dunya, ce Samedi 15 Septembre 1978.

Ecoutons Boris qui nous installe au milieu de l'incroyable scène, à l'intersection des cercles du Temps et de l'Espace :

> Il frappa de toutes ses forces. Le sang jaillit. Il frappa de nouveau...Quand il s'arrêta, il découvrit autour de lui la meute. Il vit le rougeoiement des flammes et entendit le chant des remparts de cendres...Le corps fut transporté hors de Dunya où devait le découvrir deux jours plus tard, le lundi 17 septembre 1978, le jeune Soubeyrou Mbodj de retour de Tinkisso (p. 263).

Une fois le noyau dramatique de l'événement identifié – il ne le sera qu'à la page 263 d'un roman qui en compte 269 –, le trajet sinueux de cinquante ans nous en sépare aussitôt. Tout au long de cette route, Boris installe de multiples horloges dont il dérègle chacune en lui donnant un rythme spécifique. Une fois cette opération effectuée, il guette avec un plaisir pervers le moment hautement improbable où elles marqueront exactement la même heure. Comme pour s'en assurer, et transformer ainsi la contingence en destin, la mort est présente dès le début du récit. Et, puisqu'il n'y a pas de meilleure façon de fixer un repère temporel que par une date exacte, la première phrase du livre commence par ces mots: "*le lundi 17 septembre 1978...*".Suivent des phrases aussi précises que celles d'un rapport de police.

Une fois la certitude de l'évènement installée, la coïncidence totale des horloges dans le futur réalisée, Boris peut rendre sa liberté à la contingence. Il a tué le suspens et gommé l'aléatoire, en occupant par anticipation le lieu vers lequel pointeront les aiguilles de toutes ses horloges au moment choisi par lui. Mais il les restaure en recréant l'attente, chez le lecteur d'un drame à-venir, pourtant irrémédiablement rangé sous la modalité du déjà-accompli. Un peu comme chez Giraudoux on espère, contre toute raison, voir conjurer, par la magie d'un futur grammatical, une guerre de Troie qu'on sait être du passé. Après tout, lorsqu'Aristote affirmait que ce qui a été, il n'est au pouvoir de personne -- même des dieux -- de faire en sorte que cela n'ait point été, ne livrait-il pas, ce faisant, une définition du Destin qui est au cœur du tragique?

Il n'y a plus qu'à attendre, comme nous l'avons déjà dit, les horloges que sont Dièry Faye, Mansour Tall ou Raki, chacune vivant le même évènement selon sa temporalité spécifique, dérouler le jeu des ressorts de leurs mémoires. Et, comme nous l'avons suggéré, le lecteur de vivre le paradoxe qu'est l'avenir d'un passé. Car tout est mis en place pour l'exposer à la fascination du mouvement inexorable des aiguilles aspirant vers le néant du Temps Kaïré, qui n'en finit pas de mourir pendant deux cent soixante-trois pages.

II- Kaïré ou l'obstination du printemps

Kaïré c'est, avant tout, celui qui n'en finit pas d'être enfant: « la vérité de Kaïré n'était pas dans son enfance mais...elle était son enfance même. Il avait toujours refusé, d'une manière délibérée et saine, de devenir un adulte, de renoncer à une certaine forme de pureté ». Il en mourra, celui qui refuse que le terme de tout parcours initiatique soit un adieu à l'enfance. Différer un adieu pour prévenir les ruptures c'est essayer de suspendre le vol du Temps et, au-delà, oeuvrer à la subversion totale de la mémoire. Que ce soit sous la forme d'un musée imaginaire à bâtir, ou sous celle de ce monument verbal qu'est le récit de fiction.

Nous sommes au coeur de la faute de Kaïré, qui va coûter la vie au navigateur aventuré sur une mer hérissée des écueils de l'Interdit. Dans toute civilisation de l'oralité, celui-ci fixe d'abord une déontologie de la parole: « c'est le geste du conteur s'écriant "leeboon!", le mot magique, sésame de tous les délires. Il faut presque être un homme hors du commun pour rester ainsi suspendu au-dessus d'un abîme de silence, sous la menace constante d'une déroute totale » (p.153).

Pour comprendre la déroute et son absoluité, il convient peut-être de se rappeler les analyses magistrales de Vladimir Propp établissant que le conte, sous sa forme canonique, tisse en permanence la diversité de ses motifs à partir d'un noyau stable. On comprend, dans ces conditions, que toute société ait à coeur de veiller jalousement sur le corpus de ses contes, de tenir à jour la comptabilité de son imaginaire. La subversion absolue, l'abîme qui dérobe le sol sous les pieds et ouvre sur la déroute totale, se produit

avec la création de l'Anti-Conte. L'audace de Mansour a capitulé devant ce vertige, qui l'a laissé littéralement sans voix, faisant de cette histoire annoncée une histoire « qui ne fut jamais racontée » (p.153). Kaïré a osé là où Mansour Tall a reculé : il a produit l'anti-conte, l'Anti-Epopée de Dunya, en imaginant les aventures de Baay Gallaay . En « homme libre que n'embarrassaient ni ses racines ni les préjugés » (p17), « il n'est pas surprenant que Kaïré ait créé plus tard le personnage de Baay Gallaay pour tourner en dérision tous les alibis du conformisme » (p155). Le résultat ravissait ses jeunes auditeurs. Avec cette circonstance aggravante qu'il avait lui-même cessé d'appartenir, aux yeux des autres, à ce soleil de l'enfance autour duquel il s'obstinait à vouloir graviter. Le désaccord est total, le conflit inévitable.

III- Mythologies: l'Ordre et le Désordre:

Les propos du Maître du Pays sonnent comme ceux d'un juge d'instruction:

> Quelqu'un est venu de loin. Il a dit à nos enfants: « Moi j'appartiens à la nation sans frontières des temps modernes, je sais rire et je vais vous apprendre à vous moquer de vos parents qui sont mélancoliques et insensés ». Il leur a dit aussi: « Avant le Fondateur, il y avait des fondateurs et je vais vous les montrer. Creusez la terre avec moi et vous verrez. Cet homme était assurément étrange. Je l'ai attendu. Il n'est pas venu... Dunya est une terre où chaque chose restera à sa place jusqu'à la fin des temps. » (p.65)

Nous ne voulons pour le moment retenir de l'acte d'accusation que ce qu'il sanctionne: le rendez-vous à jamais manqué de Kaïré et du Maître, la non-rencontre comme expression et source de tout malentendu au sens que Camus donne à ce mot dans la pièce du même nom. L' « étrange »- étranger a déçu l'attente du Maître, transformant ce qui aurait pu être un tête-à-tête (« je lui aurais montré son erreur comme on ramène un fils que l'on aime sur la bonne voie ») en face-à-face mortel: celui de l'Ordre et du Désordre, de l'Immobilité et du Repos. Il ne peut y avoir qu'une seule issue à pareille confrontation: la répression du désordre, et son recyclage violent selon les modalités du Rituel. Avec, en plus, la clause de répétition si essentielle à tout rituel: on apprend (pp. 183, 186, 187) que le meurtre de Kaïré n'est pas le premier. Il s'inscrit dans la suite de plusieurs autres, dont chacun occupe un court chapitre qui figure comme le condensé

du livre auquel sa narration aurait pu donner lieu. Avec le meurtre ritualisé qui énonce la répression violente de l'exception par la règle, la cohérence suprême est rétablie, le Cercle de Lumière refermée sur le fugitif destiné au sacrifice. La leçon de Senghor, le chef d'Etat ethnologue qui plaisante avec le Maître du Pays, inscrit le pouvoir en Afrique dans le jeu complice de la parenté à plaisanterie que le présent entretient avec le passé (p.62). Autrement dit, la revendication d'une parenté mythique, l'alliance cathartique scellée dans le Temps de l'Origine, est le point d'ancrage et l'instance de validation de toute mémoire. Et le mythe- récit qui narre, au lieu de l'effectuer (ou pour n'avoir pas à l'effectuer) une violence originaire parce que fondatrice- est le discours d'une ratification récurrente. Yatma Ndoye a senti, plus qu'il ne l'a compris, le sens profond de ce meurtre collectif qui appelle son insertion dans l'espace-temps mythique: il assimile purement et simplement Kaîré à Dum Thiébi, le monstre que l'Ancêtre fondateur a du vaincre pour donner un visage au chaos et en faire naître l'ordre actuel (p. 243).

Il s'agit donc du mythe de fondation dont la narration commence dès la première phrase du chapitre IV de la deuxième partie du roman. Des bribes, sous la forme de proverbes annonciateurs balisent la voie au récit des exploits de l'Ancêtre Saa Ndeene. Le narrateur de l'Archi-Epopée est d'abord une voix sans visage, avant d'emprunter celui de Diéry. Ce dernier ayant accédé entre-temps au statut de l'Initié, pour avoir immolé l'une des incarnations supposées de Dum Thièbi. Le lecteur pourra regretter que, pour écraser le monstre qui a pris la forme d'un porc-épic, Saa Ndeene se métamorphose en Caterpillar, c'est-à-dire en monstre technologique (p.190). A condition d'oublier qu'engendrée par une pensée luxuriante, « un mythe n'est que l'ensemble de ses variantes », selon la somptueuse définition de Lévi-Strauss. Et aussi que Boris Diop se livre à un effort de « création (ou de recréation) mythologique » au sens que cette expression a chez Pierre Albouy, non sans se moquer un peu de la partie africaine de son lectorat victime de « l'éblouissement équivoque du passé ».

En effet, à côté du mythe de fondation, il y a beaucoup d'autres mythes et de mythèmes – au sens de Roland Barthes –, dont le plus important est sans conteste celui de Baay Galaay, inséré entre les chapitres 10 et 11 de la Troisième Partie. Nous avons affaire, ici, au « mythe » de la démesure du pouvoir, avant tout celui des Big Brothers africains (p.231) : Bokassa, Idi Amin,... et peut-être tous les autres. Héros ubuesque de ce que

serait une version moderne de l'Enfant Terrible (conte spécifiquement africain, si l'on en croit Denise Paulme), Baay Galaay est le fondateur qui ne se prévaut d'aucune légitimité fondatrice, ne se soutient d'aucun récit de fondation sinon celui né de l'imagination de Kaïré. Il figure la démystification de tout pouvoir, pour la simple raison qu'il est le pouvoir à l'état pur, comme violence originelle non encore domestiquée par sa propre casuistique. C'est la face nocturne de la puissance, le refoulé du politique, dont Dunya a pu s'assurer la maîtrise par le récit de fondation productrice de stabilité. L'anti-mythe qui rapporte les exploits de Baay Galaay est le récit interdit, poison qui souille ou contamine tous ceux qui l'ont proféré ou seulement entendu. La culpabilité, dont ils se chargent et qu'ils propagent autour d'eux, rend omniprésente l'odeur de pourriture pendant sept jours qui rappellent la peste accablant la ville de Thèbes dans *Oedipe Roi* de Sophocle. Ils deviennent impurs, irrécupérables (p.211) et, pour cette raison, condamnés à l'exil (tous les "Bambaata boys, auditeurs habituels de Kaïré) ou à la mort (Kaïré lui-même). Les sanctions qui les frappent traduisent des façons de les soustraire violemment de Dunya dont le nom -il ne faut jamais l'oublier- est celui par lequel la langue arabe désigne le Monde où nous vivons.

Le mythe de fondation n'autorisant que sa duplication indéfinie, Kaïré a oublié, en en créant un autre, l'exhaustion de la mémoire mythique. Ou, ce qui revient au même, que le récit de fondation est, en tant qu'*Archaios Logos*, un discours non seulement premier mais solitaire, l'anté-discursif absolu qui sature par avance tout l'espace du sens. Kaïré, le *maître de la fantaisie* (p.212) aurait dû savoir que le Maître de la Parole avait toujours-déjà proféré le maître-signifiant, dans un monologue récusant toute altérité et toute altération.

IV- La culpabilité de Socrate:

Tout cela, Kaïré aurait dû le savoir, et bien d'autres choses encore. Et l'impression qu'il donne de l'ignorer est l'origine d'où sourd le malentendu : « il avait toujours l'air de se moquer des gens » (p.46). On sait à quel degré de ressemblance un innocent peut arriver avec un coupable, et pourquoi l'ironie est un jeu sur le registre du faux-semblant. Or l'ironie et la fantaisie, points d'inflexion à partir desquels une société commence à rire

d'elle-même, sont les puissances dissolvantes qui, partout, ont opéré la transformation du mythe en conte et de la tragédie en farce pour faire naître l'histoire.

Qu'on se remémore les termes exacts dans lesquels le Maître du Pays formule l'acte d'accusation, ainsi que la nature des délits mentionnés. La dérision (le rire) et l'archéologie (le musée) sont les étapes du nouveau parcours initiatique dans lequel Kaïré veut engager les segments de la reproduction du groupe social: les enfants de Dunya. Ce sont là deux attentats contre la Mémoire de Dunya, sous ses deux aspects complémentaires de mémoire de l'ordre et d'ordre de la mémoire. Voilà pourquoi l'acte d'accusation recouvre si étrangement celui de l'*Apologie de Socrate*: corruption de la jeunesse! Et aussi pourquoi la seule sanction possible est la mort, dans un procès qui met en avant un système d'exclusion aussi terrible: lui ou nous, l'ordre ou le chaos. S'explique dès lors l'attitude bizarre de Dièry Faye, l'exécuteur de la sentence collective, le « meurtrier le plus coopératif » qu'il ait été donné au commissaire de rencontrer (p.70). Il n'a été que l'exécuteur d'une sentence collective, l'instrument par lequel le pouvoir s'est toujours emparé de l'imagination, pour éviter que l'imagination ne s'empare du pouvoir. Harmoniques de la mémoire soixante-huitarde qui résonnent depuis *Le Temps de Tamango*, et qui hantent le livre jusqu'à la dernière ligne.

Kaïré-Socrate, c'est donc le Négateur du mythe, le démythisateur qui sait en faire le point d'appui de sa fantaisie subversive, en le vidant de toute gravité métaphysique et politique. S'il ne s'est pas rendu chez le Maître du Pays c'est peut-être parce qu'il a percé le secret de son pouvoir, de tout pouvoir : un jeu de miroirs, un espace où se capture la représentation des gouvernés, une illusion d'optique faite hommes et institutions. Sous cet angle, Baay Galaay est, comme nous pouvions le soupçonner, l'envers du Maître, c'est à dire son image en miroir. Mansour Tall, écoutant parler le président Dieng à la radio, aboutit à cette conclusion:

> Ne dirait-on pas Baay Galaay ou.le Maître du Pays? Il me vient à l'esprit qu'à travers les âges, les hommes du pouvoir se ressemblent tous étrangement, et je me demandais si leur obstination à rester à la surface des choses, loin de trahir une quelconque niaiserie n'est pas, au contraire, la condition même de leur funeste efficacité (p.267).

V- Mémoires et palimpsestes

La complexité du texte s'alimente au jeu des regards et des mémoires croisées ou emboitées. Le récit lui-même est pluriel, androgyne pour tout dire: consigné par Raki, une jeune fille dont le sexe n'est révélé que par des accords d'adjectifs au début et le nom de famille qu'à la page 266, il tire sa substance de la narration des faits par Mansour Tall qui perd progressivement son patronyme pour devenir Paa' Mansour. C'est l'interférence des mémoires, d'âges et de sensibilités différentes, des horloges que nous évoquions au début, qui constitue cet immense palimpseste de la mémoire pour parler comme Baudelaire. Cette toile d'araignée patiemment tissée capture cinquante années dont le déroulement irritera maint lecteur impatient.

Certains s'étonneront également de la trajectoire et du destin des personnages. Si celui de Dièry est placé au premier plan, par exemple, en revanche Soubeyrou Mbodj a une épaisseur relativement insignifiante, lui qui apparait le premier, a découvert le cadavre et est devenu un homme de science célèbre. Parce que « Kaïré avait beaucoup plus compté pour lui que tous ses livres et tous ses maîtres réunis », on aurait pu s'attendre à un destin et à une place que Boris Diop lui aura finalement refusés. Et c'est Mansour Tall, que personne n'attendait comme narrateur principal, qui assume finalement ce rôle. Mansour Fall, auteur d'une pièce de théâtre (« Le Roi invisible ») qui restera à jamais inachevée, du fait de l'incapacité ou du refus de l'écrivain de choisir entre trois développements différents, trois intrigues dont chacune engage dans une direction exclusive des deux autres. Destins possibles comme à ce moment où, rien n'étant encore arrivé, Dièry rencontre pour la première fois Kaïré. Ce qui suggère cette réflexion à Raki: « Je suis restée pensive pendant de longues minutes, multipliant jusqu'au vertige les variations sur la rencontre entre l'assassin et sa future victime ».

Boris Diop veut-il, par-là, nous livrer non pas un roman à tiroirs mais des romans dans un tiroir, des possibles romanesques non réalisés, et que chaque lecteur, au gré de sa fantaisie (c'est le maître- mot de cette oeuvre) pourrait tenter d'écrire? Ce qui fait de ce texte-ci, signé Boris Diop (ou Raki, ou Mansour), l'une des versions possibles de la mort

de ce narrateur ineffable qu'était Kaïré. Kaïré dont le récit, à jamais inachevé, avait pour seul moteur la fantaisie, et pour seul motif la soif inextinguible de son auditoire juvénile. L'écriture consiste peut-être dans cette folie consistant à surmonter le « vertige » qu'engendre la nomadisation indéfinie du sens: par l'élection de l'une de ses versions, la promotion de l'un de ses possibles narratifs. Mais d'un possible qui, parce qu'on ne veut pas renoncer aux autres, confie la gestion de leur diaspora à une mémoire plurielle ou polychrone.

VI- L'éblouissement des mots

..... créant la danse diasporétique de la mémoire, en battant les tambours sur des tempos différents.

Et se faire le complice des battements d'un tambour, c'est peut-être se condamner à faire un aveu de taille: celui de n'avoir pas expliqué le roman de Boris Diop, et d'avoir en lieu et place tenté de superposer notre propre délire au sien. Une façon parmi d'autres de manifester la rencontre d'une sensibilité et de la provocation toute érotique d'une écriture.

(Version inédite et remaniée d'une présentation du roman de B. Boris Diop, *Les Traces de la Meute*, au **CAEC**, le 5-2-94, et publiée dans "*Wal Fadjri*" du 19 Février 1994, p.7)