

Sommaire

La morphologie constructionnelle et la structure interne
du Syntagme nominal en *kouin* KOUAME Yao Emmanuel,
..... 6

De la photographie au texte : un dispositif de réécriture
dans *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou Yao
Louis KONAN 39

Le principe de la transfiguration des évangiles aux
œuvres romanesques d'Andrée Chedid et de Ken
Bugul..... 93

Le prix de la liberté dans les sociétés africaines
conservatrices : étude contrastive de *Toiles d'araignées*
d'Ibrahima Ly et de *Le Sous-préfet de Mosé* Chimoun
..... 117

La plurifonctionnalité de l'item /wa/ en nuni, langue
gurunsi *zakaria yago*..... 141

Au-dessus des dunes de Louis Camara ou Saint-Louis
du Sénégal en miroir *Babou DIENE* 165

La littérature ivoirienne à l'épreuve de la
Francophonie : Quand les langues maternelles et les
variétés locales du français s'invitent dans les textes
des écrivains ivoiriens. *Touré Fatoumata Cissé* 198

Candide ou l'actualité de la quête d'une vie supportable
Robert YENNAH..... 227

Analyse structurale et fonctionnalité des fables : le cas de
Fables des montagnes de Patrice Kayo de *Noel Fotio Jousse*
LEDOUX.....259

Rôle et contrôle de la mémoire dans la structure du
conte : l'exemple des *Contes d'Amadou Koumba* de Birago
DIOP de Assane NDIAYE.....311

Note de lecture : Au-dessus des dunes *Berthe Ghislaine*
BETHI *CHIMO261*
.....247

SOPHIA

**Revue du Laboratoire de Littérature Comparée
(LLC)**

BP. 5083 Saint-Louis (Sénégal)

Téléphone : (00221) 77 112 84 58 ; 70 202 28 76

E-mail : litcomp52@gmail.com

Compte bancaire : PF Centre Financier de Saint-
Louis : 101117621211/07

Directeur du Laboratoire : Mosé CHIMOUN, Pro-
fesseur Titulaire, Littérature Comparée

COMITE SCIENTIFIQUE

Mosé Chimoun (Sénégal)

Jürg von INS(Suisse)

Adréa CALI(Italie)

Robert YENNAH(Ghana)

Sanou SALAKA(Burkina Faso)

Alain SISSAO(Burkina Faso)

Audette JUIDJE....(Cameroun)

Begong Bodoli BETINA(Sénégal)

Nzachée NOUMBISSI(Sénégal)

François GUIYوبا(Cameroun)

Auguste Owono KOUMA(Cameroun)

Denis DOUYON(Mali)

Philip AMANGOUA (Côte d'Ivoire)

COMITE DE REDACTION

Rédacteur en chef :

Nzachée NOUMBISSI

Secrétaire de rédaction :

Roxane Monique GOMIS

Directeur de publica-
tion : François

GUIYOBA

Trésorier :

Thierno Boubacar BARRY

Au-dessus des dunes de Louis Camara ou Saint-Louis du Sénégal en miroir

Babou *DIENE*⁹³,

Résumé

Dans cet article, il est question de montrer les différentes physionomies que présente la ville de Saint-Louis. La configuration topographique a établi que cette cité est un lieu qui attire les touristes à cause de sa position géographique. Elle est aussi symbolique de la déchéance qui infecte les mœurs urbaines. Toutefois, Saint-Louis se révèle surtout par ses discours historiques, politiques, littéraires et artistiques qui en font un carrefour du savoir. Il est à la fois le cadre de l'action et le personnage principal autour duquel gravitent les autres protagonistes du récit.

Mots-clés : ville-discours-image-histoire-politique-littéraire-artistique.

Abstract

In this article, the concern is to show the different aspects the city of Saint Louis displays. The topographic setting has established the fact that this city is a place that attracts tourists due to its geographical position. It is also symbolic of the decline

⁹³Babou DIENE, Enseignant-chercheur, Université Gaston Berger de Saint-Louis

that infects urban morals. However Saint Louis reveals itself above all by its historical, political, literary and artistic speeches which make it a crossroads of knowledge. It is both the framework of the action and the main character the other protagonists of the story revolve around.

Key words: city-speech-image-history-political-literary-artistic.

Introduction

Saint-Louis du Sénégal a occupé une place importante dans l'Histoire comme dans la production littéraire africaine moderne. Historiens, sociologues, philosophes, anthropologues et écrivains de tous genres, consacrent à cette ville légendaire⁹⁴ une abondante littérature qui traverse les générations. De l'époque coloniale à nos jours, Saint-Louis ne cesse d'attirer l'attention des chercheurs et des romanciers. Dans son article « Saint-Louis ou les débuts de la littérature africaine au Sénégal : 1850-1930 »⁹⁵, Mohamadou Kane met l'accent sur le rôle de cette ville dans l'émergence de la littérature moderne en Afrique. Il souligne l'apport des métis dans l'effervescence littéraire avant d'arriver à la conclusion que « les vrais débuts de la littérature africaine se situent à Saint-Louis au sein de la communauté noire, et au début de ce siècle [le 20ème] »⁹⁶. Aujourd'hui encore, le débat n'est pas clos quant à l'importance de Saint-Louis dans le champ littéraire voire culturel de manière générale. C'est ainsi que Ndèye Astou Guèye a soutenu une thèse⁹⁷ de doctorat unique consacrée à la littérature saint-louisienne. Elle vise à travers son étude de comprendre sa quin-

⁹⁴ Elle est classée patrimoine mondial par l'UNESCO.

⁹⁵ Mohamadou Kane. « Saint-Louis ou les débuts de la littérature africaine au Sénégal : 1850-1930 ». *Notre Librairie*, n°81, 1985, pp.70-77.

⁹⁶ Mohamadou Kane, *Op.cit.*, p.73.

⁹⁷ Ndèye Astou Guèye. *Comprendre la littérature saint-louisienne : Histoire, hommes et œuvres*. Thèse pour le Doctorat de l'Université. Université Gaston Berger de Saint-Louis, 2009.

tessence en se fondant sur une démarche ternaire centrée sur l'Histoire, les hommes et les œuvres. Son travail a présenté une riche bibliographie où les écrivains rivalisent avec les chercheurs dont cette ville est l'objet de leurs investigations. Dans la même mouvance, on peut relever l'ouvrage d'Alpha Sy qui tente de saisir ce qu'il « appelle l'imaginaire saint-louisien »⁹⁸. De même, Boubacar Camara vient de publier un article⁹⁹ consacré à la ville de Saint-Louis. Il l'interroge comme un espace discursif et s'efforce de révéler la manière de vivre des Saint-Louisiens. Au-delà des frontières du Sénégal, Unionmwa Edebiri analyse « la réception de la littérature saint-louisienne au Nigeria »¹⁰⁰.

Du point de vue de la création romanesque, Ousmane Socé inaugure sa carrière d'écrivain par un roman de présentation, *Karim*¹⁰¹, dont l'action se passe, pour une bonne partie, à Saint-Louis. Quant à Abdoulaye Sadjji, il publie en 1947 une œuvre romanesque, *Nini*¹⁰², qui passe au crible de la fiction les mœurs de la ville à l'époque coloniale. L'intérêt de cette cité sénégalaise pour les hommes de culture réside dans son passé prestigieux que Mohamadou Kane précise en ces termes : « Saint-Louis est en

⁹⁸Alpha Sy. *L'Imaginaire saint-louisien*. Paris : L'Harmattan, 2014.

⁹⁹Boubacar Camara. « Saint-Louis du Sénégal : la forme d'une vi(II)e ». *Revue GRADIS*, n°1, 2015, pp.189-204.

¹⁰⁰ Unionmwa Edebiri. « La réception de la littérature saint-louisienne au Nigeria ». Saint-Louis : *Sophia*, 2014, pp.138-150.

¹⁰¹Ousmane Socé. *Karim, Roman sénégalais*. Paris : Nouvelles éditions latines, 1935.

¹⁰²Abdoulaye Sadjji. *Nini, la mulâtresse*. Paris : Nouvelles éditions latines, 1947.

effet la première capitale coloniale française en Afrique noire, la plus prestigieuse, [...] la plus ancienne ville coloniale »¹⁰³. Cette fortune de la ville liée à son passé glorieux fait la fierté de ses fils qui en font le socle de leur création littéraire. C'est le cas de Louis Camara. Après son recueil de nouvelles, *Il pleut sur Saint-Louis (2007)*¹⁰⁴, il enrichit son répertoire littéraire en 2014 par un roman, *Au-dessus des dunes*¹⁰⁵, dans lequel éclate son amour ardent pour sa ville natale. Entre Saint-Louis et les écrivains natifs de cet univers, le cordon ombilical n'est jamais sectionné. La figuration de cet espace urbain s'accompagne d'un profond attachement de l'auteur à ce cadre qui l'a vu naître. A ce propos, *Au-dessus des dunes* apparaît comme un miroir de Saint-Louis, symbolique de la diversité des visages qu'il présente. Pour vérifier cette hypothèse, nous avons choisi, par une approche sociocritique, intertextuelle et intermédiaire, de revisiter les différentes figurations de Saint-Louis. Pour ce faire, nous allons analyser la configuration topographique, les discours historiques et politiques, les discours littéraires et artistiques de la ville.

¹⁰³ Mohamadou Kane, *Op.cit.*, p.73.

¹⁰⁴ Louis Camara. *Il Pleut sur Saint-Louis*. Dakar : Nouvelles éditions africaines du Sénégal, 2007.

¹⁰⁵ Louis Camara. *Au-dessus des dunes*. Marseille : Les Editions et Diffusion Athéna, 2014. (Les citations au cours du travail seront tirées de cette édition. L'acronyme ADD sera utilisé).

1. La configuration topographique

Au-dessus des dunes frappe l'attention du lecteur avisé par sa couverture significative. La 1^{ère} de couverture mentionne le nom de l'auteur (Louis Camara), le titre de l'ouvrage (*Au-dessus des dunes*), le genre du texte (roman). Suivent ensuite une étendue bleue qui fait penser à un fleuve, quelques arbustes verts autour de cet espace. Un chien esseulé sur une bande de sable semble régner en maître absolu sur les lieux. A ce niveau de l'observation, le lecteur reste perplexe. Il cherche encore la clé d'entrée dans l'œuvre. Celle-ci apparaît au niveau de la 4^{ème} de couverture. Ici le résumé du roman indique que « le lecteur [est à la découverte] de Ndar ou Saint-Louis [...] vieille cité, capitale de l'ancien empire colonial français en Afrique de l'ouest ». On se convainc alors qu'*Au-dessus des dunes* est ainsi enraciné dans le terroir saint-louisien. Après le résumé de l'œuvre, on procède à la présentation du romancier. Une brève biographie de Louis Camara accompagnée de sa photo est dressée. Derrière l'image de l'homme, les Saints-Louisiens ou les habitués de la cité reconnaissent le pont Faidherbe qui enjambe le fleuve Sénégal pour relier l'Île au quartier de Sor. On comprend alors que la 1^{ère} de couverture est une image inaugurale de la ville de Saint-Louis que tente de reconstruire Louis Camara par la magie de l'écriture romanesque. D'ailleurs, le roman s'ouvre et se clôt par l'évocation de Saint-Louis. La première page du récit milite en faveur d'une intelligibilité de l'image de la couverture qu'elle

explique. En effet, le narrateur raconte : « A l'ouest de l'île de Ndar ou Saint-Louis du Sénégal [...] coincée entre l'océan et le fleuve, s'étend une étroite bande de sable et de terre aride sur laquelle poussent de manière sporadique quelques bosquets de filaos » (*ADD*, p.7). La couverture reflète cette description du roman. La dernière page précise le cadre repris par la première de couverture. Il s'agit des dunes de la Langue de Barbarie bien connues à Saint-Louis. D'ailleurs, souligne le narrateur, « aujourd'hui [...] je règne sans partage sur cette bande de chiens, au-dessus des dunes de la langue de Barbarie » (*ADD*, p.242). Le récit est ainsi explicité par des référents spatiaux précis. *Au-dessus des dunes* est l'expression abrégée de « au-dessus des dunes de la langue de barbarie ». Le roman s'ouvre par la description de la ville et se ferme de la même manière pour mettre l'accent sur l'ancrage de l'action dans ce cadre référentiel fortement lié à la réalité. Saint-Louis du roman est plus ou moins une copie fidèle de Saint-Louis du Sénégal. Cette présentation épouse la conception de Didier Taba Ondounga s'agissant de la peinture de Libreville et de Brazzaville dans la littérature romanesque ; à cet effet, il déclare : « le recours à une aire parfaitement localisable et définissable participe d'une volonté de mettre en exergue un site à travers lequel le lecteur peut s'identifier »¹⁰⁶. Dans

¹⁰⁶Didier Taba Ondounga. « Libreville et Brazzaville comme espace de fiction dans les nouvelles d'Augny Makey » In : Pierre-Claver Mongui et Pierre Ndemby Mamfoumy. *Ces espaces littéraires sans frontières. De la critique gabonaise aux études francophones actuelles*. Libreville : Odette Maganga, 2013, p.152.

le texte de Louis Camara, la fiction reprend les noms des principaux quartiers de la ville. La position géographique de Saint-Louis, « coincé entre l’océan [atlantique] et le fleuve [Sénégal] » (*ADD*, p.7) est mentionnée. L’évocation de Saint-Louis est toujours subordonnée à celle du fleuve. Cette espèce de « ceinture aquatique »¹⁰⁷ contribue au charme de la ville et à la douceur du climat. Le lien de Saint-Louis avec le fleuve est si important que pendant les premières années de l’indépendance, il était le chef-lieu de la région du Fleuve. Le fleuve sectionne la ville en deux parties reliées par le pont Faidherbe, du nom de ce gouverneur de l’AOF qui a concrétisé ce chef-d’œuvre. « Le pont Faidherbe s’élevant au-dessus des eaux [reliait] en sept enjambées l’île de Ndar aux quartiers populeux du continent » (*ADD*, p.219). Parmi ces quartiers, Sor est le plus en vue puisqu’on y accède immédiatement après la descente du pont. Nestor, le narrateur, aime s’en souvenir parce qu’il y a mené une bonne partie de sa vie. Maintenant qu’il habite à l’île avec son maître, il se rappelle la traversée du pont : « Je sentis que nous traversions le grand pont de métal qui relie le quartier de Sor à l’île de Ndar [...] Je n’avais jamais eu l’occasion d’aller sur l’île qui est le cœur de Ndar » (*ADD*, p.21). Le pont Faidherbe est désigné par la périphrase « le grand pont de métal ». Cette figure de substitution met en relief l’immensité (grand) et la qualité (métal) de l’ouvrage. Il fait partie des vanités de la ville et des

¹⁰⁷ Boubacar Camara, *Op.cit.*, p.197.

sites qui attirent les touristes. Il est pour Saint-Louis ce que la Tour Eiffel est pour Paris c'est-à-dire un lieu d'attraction auquel résistent rarement les visiteurs de la ville. Il en est de même de l'île que le narrateur considère métaphoriquement comme « le cœur de Ndar », qu'elle anime de tout son prestige. Il fut le siège du pouvoir colonial. Aujourd'hui il abrite des hôtels luxueux dans un cadre admirable. Elle contribue à faire de Saint-Louis une « vitrine touristique »¹⁰⁸ qui explique la forte affluence des étrangers en quête de découverte. D'autres quartiers sont aussi cités comme « Balakoss [situé] à quelques encablures du pont Faidherbe » (*ADD*, p.53). Non loin de là, se trouve Ndioloffène. Ce lieu n'est pas décrit, mais il est présenté par le truchement de trois femmes d'une moralité douteuse qui y ont élu domicile. Il s'agit d'Awa G., vendeuse de fripes au marché de Sor. Adolescente, elle a été déflorée par son maître coranique qui en fera son épouse. Divorcée plusieurs fois, elle vit avec ses deux filles Aïda et Coumba, l'une aussi perversée que l'autre. Ces filles dévergondées s'étaient signalées par la dépigmentation de leur peau. Aïda « se faisait entretenir par un chauffeur peulh fouta » (*ADD*, p.15) alors que Coumba a préféré se livrer à la prostitution. L'imam du quartier qui tentait d'appeler Awa et ses filles à la raison par l'observation des valeurs morales s'en est tiré avec « la tête ensanglantée, la bouche tuméfiée, les habits déchirés, et une dent en moins » (*ADD*, p.16). Ces

¹⁰⁸Didier Taba Ondounga, *Op.cit.*, p.154.

femmes endiablées, depuis cette forfaiture, étaient les maudites du quartier, « des marginales craintes » (ADD, p.16) et leur maison, la caverne de Satan, d'où « fusaient en permanence cris, injures, obscénités en tous genres, imprécations, ricanements sardoniques, chansons grivoises » (ADD, p.16). A travers les portraits à charge de ses femmes, le roman aborde la question des mœurs urbaines. La maison sordide d'Awa G. est exemplaire de la déchéance qui affecte la ville. En plus de la maison des « trois sorcières de Ndioloffène » (ADD, p.46), comme les appelle Nestor, d'autres lieux sont évoqués dont Nguet Ndar, le quartier des pêcheurs. Ce cadre vaut par la fonction des habitants. Le narrateur se souvient du « pont Servatius qui enjambait le petit bras du fleuve pour relier l'île au village des pêcheurs de Nguet Ndar » (ADD, p.58). La récurrence des ponts se justifie par la présence massive des eaux du Fleuve et de l'océan qui séparent certains quartiers de Ndar. Nestor continue de citer des endroits qui entretiennent l'illusion référentielle en donnant l'impression que le roman est une copie exacte de Saint-Louis. Ce style illustre la position de Barthes sur la conséquence du vraisemblable quant à la production de l'effet du réel dans la fiction moderne lorsqu'il déclare : « Cette vraisemblance produite par le détail dans la description de l'espace, cet « *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué [...] forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la mo-

dernité »¹⁰⁹. Cette vraisemblance donc que la configuration topographique produit, vise à faire croire au lecteur que ce qu'il lit est vrai. La géocritique a montré que l'espace joue un rôle important dans la production littéraire et que sa fonction ne se limite pas seulement à celle de support. Le temps et l'espace constituent les deux coordonnées qui permettent d'élaborer les itinéraires symboliques des personnages. Les dunes au-dessus desquelles Nestor narre l'histoire constituent sûrement l'espace le plus symbolique, car elles s'imposent dans la géographie de Saint-Louis, mais également elles permettent au narrateur d'avoir la position la plus idoine pour observer tout ce qui se trame dans cette ville. Elles donnent au narrateur cette vision panoramique de Ndar présentée dans l'œuvre. C'est ainsi qu'il relève « la somptueuse villa de la cité Vauvert » (*ADD*, p.107) et « le temple protestant de Khôr » (*ADD*, p.151). Il rappelle également les promenades pendant l'hivernage, en pleine chaleur, « les virées à l'Hydrobase » (*ADD*, p.139). *Au-dessus des dunes* apparaît ainsi comme un miroir qui reflète la réalité, non seulement topographique, mais aussi les discours de Saint-Louis.

2. Le discours historique et politique

A travers l'article de Lamizet, « Identité et territoire urbain. La ville, espace de communication

¹⁰⁹ Roland Barthes. « L'effet de réel ». Paris : *Revue Communications*, n°11, 1968, p.88.

»¹¹⁰, il se dégage que le cadre urbain est investi de discours divers. Il a son langage. Il parle en même temps qu'il est parlé. C'est ainsi que Fallou Mbow écrit « que la ville est consubstantielle à la parole c'est-à-dire aux différents discours qui y sont produits »¹¹¹. Dans les paroles de la ville de Saint-Louis, on peut relever le discours historique et politique. En effet, *Au-dessus des dunes* accorde une large part au discours mythique dont le soubassement, dans la conscience des populations, est historique. Il s'agit du mythe de fondation de la ville centré sur la figure de Mame Coumba Bang considérée comme l'ancêtre de Saint-Louis. Le roman décline ce discours en ces termes :

Parfois, je pensais à Mame Coumba Bang, la déesse du fleuve, dont on disait qu'elle avait élu domicile près d'une vieille grue à vapeur plus que centenaire, devenue on ne sait trop comment ni pourquoi un symbole du patrimoine de Ndar, et donc un objet de curiosité pour les touristes de passage. Mame Coumba Bang ! Une étrange légende en avait fait un génie des eaux qui protégeait l'île et ses habitants (ADD, p.29).

Le narrateur n'adhère pas entièrement à ce propos. Il le présente sous forme de rumeur dès lors qu'il sou-

¹¹⁰Cité par Fallou Mbow. « Discours de la ville : construction discursive des positionnements, des valeurs et des identités urbaines ». *Revue GRADIS*, n°1, 2015, p.46.

¹¹¹*Op.cit.*, p.41.

tient « [qu'] une étrange légende en avait fait un génie des eaux qui protégeait l'île et ses habitants ». Dans tous les cas, Mame Coumba Bang est perçue par les populations comme la déesse tutélaire récupérée par les hôteliers soucieux de faire la promotion de la destination Saint-Louis : « Les hôteliers opportunistes de Ndar avaient fait de Mame Coumba Bang une survivance des mythes anciens et une figure emblématique du patrimoine immatériel » (*ADD*, p.219). Saint-Louis, classé par l'Unesco patrimoine de l'Humanité, est souvent désigné par la presse sénégalaise à travers la périphrase « la ville de Mame Coumba Bang ». Il importe aussi de préciser qu'un des plus prestigieux hôtels de cette cité porte le nom de cet ancêtre de fondation. A la différence du narrateur, « plusieurs familles de l'île et de la Langue de Barbarie prétendaient même avoir de mythiques liens de parenté avec Mame Coumba Bang » (*ADD*, p.220). La textualisation de Saint-Louis dans le roman de Louis Camara est aussi inféodée au discours colonial. Ancienne capitale du Sénégal et de l'AOF, la ville est présentée comme un prolongement de la France sous les tropiques. En atteste la forte représentation de la population française dans la cité. Elle est composée essentiellement de militaires et d'administrateurs qui régissent la cité et règnent en maîtres absolus. Sous ce rapport, le narrateur évoque « la ville de Ndar où se trouvait la principale garnison de l'empire colonial français d'Afrique » (*ADD*, p.48). La colonisation de l'Afrique par la France relève d'une volonté politique bien définie par

l'Hexagone. C'est ainsi que les acteurs du jeu politique et les héros de l'Histoire se confondent. Pour le dire en d'autres termes, les chefs militaires sont aussi des autorités politiques qui défendent la position de la métropole dans les colonies. Ils deviennent des symboles urbains du fait des monuments et des sites qui portent leurs noms. L'époque coloniale et la deuxième guerre mondiale sont rappelées par des personnages emblématiques qui les ont marquées, chacun à sa façon. Il en est ainsi dans le passage qui suit : « La traditionnelle cérémonie de prise d'armes et de remise du drapeau tricolore précédant le départ des troupes eut lieu à l'ancienne place du général Pétain, devenue place Faidherbe après la libération, juste en face du palais du gouvernement » (ADD, p.67). Le général Louis Faidherbe (1818-1889) et le maréchal Philippe Pétain (1856-1916) sont des héros historiques et des hommes politiques français très célèbres. Gouverneur du Sénégal (1854-1861), Faidherbe résista aussi à l'occupation allemande et en épargna, en 1870, les départements du Nord et du Pas-de-Calais. Quant au maréchal, Président du Conseil en 1939, il décide de signer l'armistice avec l'Allemagne et s'engage, avec le gouvernement de Vichy, dans la politique de collaboration. Depuis l'appel en juin 1940 du général De Gaulle à la résistance, la France est partagée entre deux camps : les résistants qui soutiennent le combat du Général et les collaborateurs qui acceptent le verdict des Allemands. A leur tête, figure le maréchal Pétain. La ville abrite ainsi des sites (à savoir l'ancienne place du

Général Pétain devenue place Faidherbe) dont les noms, pleins de signification, en font un espace discursif où se superposent plusieurs énonciations. C'est ainsi que la place Faidherbe est configurée sous la forme d'une aire de jeu où se joue une scène profondément pathétique, la prise d'armes des tirailleurs sénégalais envoyés en Indochine, au grand désespoir de leurs familles plongées dans une tristesse inconsolable. Pendant que la musique militaire retentit, « poitrine bombée, bardé de médailles militaires, képi bien vissé sur la tête, Malick avait fière allure dans sa tenue d'officier de l'armée française. Il se tenait droit comme un mât de misaine [...]. Il s'arrêta juste devant [un officier qui] lui remit un fanion aux couleurs bleu blanc et rouge » (!, p.67). Natif de Saint-Louis, l'une des quatre communes sénégalaises à l'époque coloniale, Malick, au regard de son portrait militaire, acquiert une identité française. Il est appelé à défendre la patrie c'est-à-dire la France dont l'un des symboles- le drapeau tricolore- est entre ses mains. Ce message est solennellement déclamé par l'officier qui entonne son discours : « Lieutenant d'infanterie Malick Sy, vous allez une fois de plus défendre l'honneur de la France, à la tête d'un détachement de cent cinquante tirailleurs sénégalais. Au nom de la république, je vous souhaite d'accomplir victorieusement votre patriotique mission ! » (ADD, p.68). Le discours de l'officier colonial participe de la construction de l'identité française de Malick. La place Faidherbe choisie pour abriter l'événement, en même temps qu'elle enracine le récit dans le terroir

saint-louisien, lui confère un cachet réaliste en ce qu'elle désigne un lieu réel. Saint-Louis délivre un discours lié à la signification des endroits et des sites désignés. Il fonctionne comme un acteur principal dont dépendent les autres personnages de la fiction. A ce propos, relève Boubacar Camara, « écrire une ville comme Saint-Louis [...] c'est très exactement la prendre comme personnage principal. Tous les autres personnages ne sont que prétextes pour se livrer à la psychologie de cette ville »¹¹².

En plus du discours sur l'Histoire coloniale, un événement majeur de l'Histoire récente du Sénégal, la tragédie du Joola qui a touché toutes les régions du pays, est revisité. C'est toujours à Saint-Louis, à partir des dunes de la langue de Barbarie, que le narrateur regrette la mort de Jacques Amadou Sy et de sa deuxième femme Souad Bougaleb, emportés par le naufrage du bateau le Joola devant relier Ziguinchor à Dakar. La fiction s'inspire fondamentalement de la réalité et en tire sa substance. Philippe Hamon, dans son analyse du roman français, précise :

Les noms propres historiques ou géographiques [Ziguinchor, Dakar, le bateau le Joola] qui renvoient à des entités sémantiques stables, qu'il ne s'agit d'ailleurs pas tant de comprendre que de reconnaître comme noms propres [...], fonctionnent donc un peu comme des citations du discours pédagogique: ils as-

¹¹²*Op.cit.*, p.197.

*surent des points d'ancrage, rétablissent la performance (garants-auteurs) de l'énoncé référentiel en embrayant le texte sur un extra-texte valorisé. [Ils] permettent l'économie d'un énoncé descriptif, et assurent un effet de réel global qui transcende même tout décodage de détail [...]*¹¹³.

Le romancier reprend la version historique comme pour dire vrai et faire oublier qu'après tout un roman relève de l'imagination de son auteur. Nestor raconte ainsi le décès de son maître et de son épouse :

Lorsqu'ils se levèrent le lendemain, le jeudi 26 septembre 2002, ce fut pour rejoindre Ziguinchor où ils embarquèrent avec deux mille autres passagers à bord du ferry « Le Joola ». Il était trois heures de l'après-midi lorsque « Le Joola » largua les amarres et s'élança sur les eaux couleur émeraude de l'océan atlantique... Je ne devais plus jamais revoir les visages aimés de mon maître Jacques Amadou Sy ni celui de sa femme Souad Bougaleb. Le cruel océan les avait engloutis (ADD, p.242).

Comme pour convaincre de la véracité de son récit et éclairer le lecteur étranger, le romancier explique par note en bas de page : « Référence est faite au naufrage du Joola, le plus important naufrage civil, réellement survenu le 26 septembre 2002, entraînant

¹¹³Philippe Hamon. « Un discours contraint » In : R. Barthes et *alii*. *Littérature et Réalité*. Paris : Ed. du Seuil, 1973, p.137.

la mort d'environ 2000 personnes, et ne faisant que 64 rescapés » (*ADD*, p.242). Ce discours socio-historique s'origine ainsi d'une recherche documentaire visant à créer un sentiment d'exactitude. C'est ce que Valincour appelle « texte mêlé de vrai » qui, selon lui, est ce type de fictions « qui se mêlent avec la réalité, et dans lesquelles l'auteur choisit un thème tiré de l'histoire, pour l'embellir et le rendre agréable avec ses fictions »¹¹⁴. La fiction double la version historique et agrmente le récit par la transposition des éléments émanant de la réalité. On assiste ainsi à un double jeu qui consiste d'une part, à procéder à la fictionnalisation de l'Histoire, d'autre part à l'historisation de la fiction.

En plus de l'Histoire, Saint-Louis rappelle une séquence de la vie politique sénégalaise contemporaine. C'est à partir de Saint-Louis ou plus exactement des dunes de la Langue de Barbarie, que Nestor raconte la campagne électorale de 2000 et la brillante victoire d'Allaji Gorgui. Il précise le combat de son maître pour le changement en ces termes: « Le principal leader de l'opposition, le charismatique et très médiatisé Allaji Gorgui, accompagné de quelques-uns de ses lieutenants, lui avait même rendu une visite de courtoisie à domicile au cours de l'une de ses tournées de campagne à Ndar » (*ADD*, p.136). Dans cette ambiance politique, il relate, en témoin oculaire, « les marches bleues du pape du

¹¹⁴Valincour. « Texte vraisemblable et texte mêlé de vrai » in Christine Montalbetti (Sous la direction de). *La fiction*. Paris : Flammarion, 2001, p.111.

Sopi [changement] appelé Allaji Gorgui » (ADD, p.137). À bien des niveaux, le roman de Louis Camara prend la forme d'un roman à clés. En effet, le lecteur sénégalais avisé reconnaît Maître Abdoulaye à travers la figure d'Allaji Gorgui. On se rappelle qu'en 2000 les marches bleues du Sopi¹¹⁵ avaient mobilisé des milliers et des milliers de militants et sympathisants acquis à sa cause. Ce concept nouveau (marche bleue) dans le paysage politique sénégalais inaugure une stratégie nouvelle pour la conquête du pouvoir. Cette démarche fut sanctionnée par la victoire éclatante de Wade le 19 mars 2000. Celui que la presse sénégalaise avait surnommé « le pape du Sopi », venait de renvoyer le PS (Parti Socialiste) dans l'opposition. Son chef, l'ancien Président de la République, Abdou Diouf, prit le chemin de l'exil en France. Dans le roman, il prend le nom de Ndiol Taala, en référence à sa haute taille qui avoisine les deux mètres¹¹⁶. « Le dix-neuf mars de l'an 2000, Ndiol Taala, président de la deuxième république laïque et démocratique de Sunugal (Sénégal) fut balayé par un véritable raz-de-marée électoral » (ADD, p.138). Ndiol Taala c'est-à-dire Abdou Diouf reconnut sa défaite et félicita, par un appel téléphonique, son adversaire Allaji Gorgui c'est-à-dire Abdoulaye Wade. *Au-dessus des dunes* reprend également le lexique des analystes politiques dont l'un d'entre eux, Gora Mbodj, a popularisé les surnoms de Gorgui et

¹¹⁵Le slogan de son parti, le PDS (Parti Démocratique Sénégalais).

¹¹⁶« Ndiol » signifie en wolof « le long ». Il désigne de manière métonymique une personne de haute taille.

de Ngorsi. Gorgui désigne Abdoulaye Wade en référence à son âge avancé. Ce terme est en même temps chargé d'affection et de respect pour la personne ainsi nommée. Quant à Ngorsi, il renvoie à Idrissa Seck pour sous-entendre sa jeunesse par rapport à Wade dont il fut, en 2000, le plus proche collaborateur. Il est l'auteur des marches bleues, financièrement peu coûteuses¹¹⁷, qu'il avait recommandées à son candidat Abdoulaye Wade, dont il était le directeur de campagne.

En somme, le miroir saint-louisien que constitue *Au-dessus des dunes*, embrasse plusieurs espaces et plusieurs époques que Nestor laisse défiler sur le tableau panoramique de sa mémoire. Comme « un palimpseste, les traces de plusieurs époques s'y manifestent »¹¹⁸. Un tel propos se confirme par le discours littéraire et artistique.

3. Le discours littéraire et artistique

Au-dessus des dunes présente Saint-Louis comme un espace culturel, un carrefour d'échanges où se croisent des écrivains et des artistes par le biais de leurs œuvres qui voyagent. A cet effet, le Centre Culturel Français de Ndar comporte une riche bibliothèque assidument fréquentée par le lieutenant

¹¹⁷Au Sénégal, l'opposition a toujours défendu que Maître Abdoulaye a choisi les « marches bleues » faute de moyens financiers pour organiser des meetings coûteux.

¹¹⁸Boubacar Camara, *Op.cit.*, p.193.

Malick Sy que le bibliothécaire a fini par surnommer « le dévoreur de livres » (*ADD*, p.99). Lecteur d'une rapidité surprenante, il a fait découvrir à Nestor, les ouvrages qu'il avait déjà lus. Le narrateur hérite ainsi de la culture littéraire de son maître. Il en fait l'aveu en ces termes : « J'appréciais les goûts littéraires de mon maître parce que j'avais lu la plupart des livres qu'il prenait à la bibliothèque [...] » (*ADD*, p.99). Il prétend avoir lu « Les voyages de Gulliver », « Robinson Crusoé », « Le Monde s'effondre » ou « Le grondement de la montagne » (*ADD*, p.99). Le roman de Louis Camara se nourrit des références littéraires de son auteur. Cette dimension intertextuelle l'inscrit dans un vaste réseau de circulation du savoir par des auteurs qui se font des clins d'œil. Cette démarche enrichit le texte, lui refuse tout isolement puisqu'elle l'ouvre sur d'autres textes et d'autres univers culturels. Ce discours littéraire de la ville apparaît dans la caractérisation des personnages. On tente toujours de cerner la personnalité des Saint-Louisiens en se fondant sur des modèles déjà connus. Un tel propos trouve son illustration dans la convocation de *Madame Bovary ou mœurs de province*. Au sujet de la première femme de Jacques Amadou Sy, le narrateur affirme : « Yacine était vraiment une grande dame aux antipodes d'Emma Bovary » (*ADD*, p.219). Emma, la femme mondaine, l'expression achevée du désir comme en atteste son nom¹¹⁹ est un anti-modèle. C'est la femme qu'il ne

¹¹⁹Emma est un nom composé du verbe « aimer » conjugué au passé simple à la

faut pas être. Elle réunit en elle les défauts qui ruinent le prestige du genre féminin. Partagée entre l'adultère et le bovarysme (concept qui consiste à prendre ses rêves pour la réalité), elle mourut à la fin du roman comme pour montrer que l'infidélité mène à la catastrophe. Yacine, quant à elle, abandonnée par son mari perdu par les beaux yeux d'une deuxième épouse, se réfugie dignement dans la foi et l'éducation de ses enfants. Il en sera ainsi jusqu'au jour où elle sera délivrée par le naufrage du bateau Le Joola qui a emporté le couple Jacques Amadou et Souad Bougaleb. La référence à Gustave Flaubert comporte un discours moral et moralisateur qui confère au roman de Louis Camara sa dimension didactique. Une autre référence au 19^{ème} siècle français est faite au poème « Mors » de Victor Hugo, figurant dans la section « Aujourd'hui » des *Contemplations*. Ces chiens, dit le narrateur, « préférèrent se laisser mourir de faim couchés sur leurs tombes [celles de leurs maîtres] pour y attendre la grande faucheuse » (ADD, p.12). Le narrateur reprend l'allégorie hugolienne, comparant la mort, à une femme qui moissonne dans son champ. La fortune de cette expression réside dans la beauté de la formulation, mais aussi le caractère pertinent de cette métaphore prolongée. En effet, il est tout à fait plausible d'assimiler l'effet de la mort à l'idée d'une femme en train de faucher.

troisième personne du singulier.

Par ailleurs, *Au-dessus des dunes* fait penser à des auteurs du 17^{ème} siècle comme Molière. La comédie de ce dramaturge est résolument orientée vers la purification des mœurs dont il dénonce les vices qui les gangrènent. « Le faux dévot », figure emblématique de sa pièce, *Tartuffe ou le faux dévot*, est cité. Dans cet ouvrage, le dramaturge s'en prend à l'hypocrisie des hommes, à leurs tartufferies c'est-à-dire aux masques religieux qu'ils portent pour tromper les hommes. A la manière du classique, Louis Camara, par le truchement de son personnage, stigmatise « un rat de mosquée » (*ADD*, p.114) qu'il qualifie de « faux dévot ». Le romancier saint-louisien dénonce ce que le dramaturge français avait vilipendé autrefois. D'autres auteurs comme Rabelais (les repas gargantuesques, (*ADD*, p.92), Abdoulaye Sadjì (*Nini, la mulâtresse*, (*ADD*, p.56), sont évoqués pendant qu'un vers des *Élégies Majeures* de Léopold Sédar Senghor est paraphrasé. Dans la strophe III de « Elégie pour Philippe Maguilen Senghor », le poète désespéré après le décès par accident de la circulation de son fils, s'en remet difficilement à Dieu. Après une série de lamentations, il se résigne en ces termes : « Seigneur, il est impénétrable, le labyrinthe de tes desseins »¹²⁰. Ce vers senghorien est emprunté à la Bible. En effet, on y lit : « Ah ! Les voies du Seigneur sont impénétrables »¹²¹. De la même manière, Tonton Jacques, après s'être opposé en vain à

¹²⁰Léopold Sédar Senghor. Paris : Editions du Seuil, 1990, p.288.

¹²¹ Psaume 139, verset 17.

L'union de sa nièce Lissa avec Malick Sy, décréte, après leur mariage, à la sortie de l'église : « Ah ! Les voies du Seigneur sont impénétrables » (*ADD*, p.60). Finalement, la culture du romancier féconde son écriture romanesque. C'est ainsi que les formules du conte sont récurrentes dans le roman de Louis Camara. Celui que l'on a baptisé familièrement « le conteur d'Ifa » (4^{ème} de couverture) peut bien revendiquer le label de conteur de Saint-Louis. Le narrateur mentionne les contes grivois et les mille et une nuits (*ADD*, p.89). L'art du conte refait surface à travers les ellipses narratives par lesquelles le conteur accélère la vitesse narrative pour arriver au dénouement de l'action. Le roman reconduit le même procédé pour les mêmes raisons. A plusieurs endroits du texte romanesque, on lit : « Les années passèrent » (*ADD*, p.72). Les événements qui meublent les années qui passent sont occultés. Le roman hérite de l'art du conte comme il hérite de sa fonction didactique. Il se situe ainsi à la jonction de la tradition orale et de l'écriture moderne. C'est ce qui amène au constat que « l'œuvre est placée sous le signe de l'enracinement et de l'ouverture » (4^{ème} de couverture). Natif de Saint-Louis, Louis Camara est certainement imprégné de la tradition orale, mais il est aussi ouvert à la culture moderne comme en témoigne son écriture romanesque. C'est le lieu de préciser le rôle de la lecture, mais aussi et surtout des media audiovisuels. De nos jours, l'image est investie d'une mission d'information et de formation. Elle ouvre au reste du monde par une approche visuelle

qui parle un langage universel. C'est là que réside la touche intermédiaire de l'œuvre de Louis Camara. Face au génocide rwandais, Boubacar Boris Diop rappelle combien il est difficile de dire la réalité. Il mesure les cafouillages du langage verbal souvent versé dans l'ambiguïté pour nommer le réel. Il relate la confusion qu'entretient le discours de la presse : « J'ai lu quelque part qu'on est à huit cent mille morts : tout cela est arrivé en quelques semaines et personne ne trouve encore le moyen de nommer ce qui se passe là-bas ; on parle de "drame", de "tragédie" ou de "génocide" »¹²². Devant le spectacle de la Tour Eiffel, Fatou Diome arrive à la même conclusion. Elle soutient que « le mot est faible »¹²³ pour décrire la réalité. De la même manière, Louis Camara relève que de « simples mots » (*ADD*, p.65) ne sauraient décrire l'appréhension que suscite en Lissa le départ de Malick Sy. La faiblesse des mots explique, pour reprendre Fatou Diome, la place de plus en plus importante que l'image, donc le discours visuel, occupe dans l'univers romanesque. L'art du roman ne consiste plus simplement à raconter des aventures, mais à raconter en créant des images ou à raconter par des images qui seront configurées par l'imagination du lecteur. Le lecteur lira le roman en imaginant les scènes qu'il décrit. Il participe dans une certaine mesure à l'élaboration de l'œuvre qu'il lit comme si le texte continue à être écrit. C'est le cas

¹²²Boubacar Boris Diop. *Le Cavalier et son ombre*. Abidjan : NEI, 1999, p.70.

¹²³ Fatou Diome. *Le Ventre de l'Atlantique*. Paris : Editions Anne Carrière, 2003, p.83.

lorsque le narrateur précise : « Nous regardions [...] la télévision qui, à cette heure, diffusait un téléfilm brésilien » (*ADD*, p.99). Le téléfilm à proprement parler n'est pas dans le texte, mais il est dans la lecture du texte. Le lecteur se le représente et en tient compte dans l'appréhension de l'œuvre. Il en est ainsi des scènes de danse. Au cours d'une soirée, l'orchestre de l'armée exécute une « valse viennoise » (*ADD*, p.49), enchaîne par « un tango argentin » (*ADD*, p.49) et « un enivrant tango » (*ADD*, p.49). Cette soirée au mess des officiers du Rognat n'est pas seulement racontée avec force détails, mais soigneusement décrite, comme si l'auteur voulait montrer la scène. Cette tendance à créer des images plus significatives que le langage verbal se précise avec l'évocation de « la sublime Joconde » (*ADD*, p.60) ou portrait de Mona Lissa réalisé entre 1505 et 1506 par Leonard de Vinci. La beauté ne se raconte pas, elle se fait voir. Elle s'apprécie par la vue, le regard. Elle peut être morale, intellectuelle, mais elle est surtout physique. C'est ainsi que le romancier décrit « le Takkussan Ndar » dont on parle aujourd'hui encore au Sénégal. Il ressemble à une espèce de défilé de belles femmes, des saint-louisiennes, comme si elles détenaient l'apanage de la beauté. Ousmane Socé a déjà évoqué leur élégance dans son roman *Karim*¹²⁴.

¹²⁴ « Saint-Louis du Sénégal, vieille ville française, centre d'élégance et de bon goût sénégalais », op. cit., p.18.

Louis Camara revient à cette « forme de vie »¹²⁵ de Saint-Louis. En effet, il écrit :

C'est vers la fin de l'après-midi, à l'heure du Takussanu Ndar, que Lissa aimait se mettre à la fenêtre du studio. C'était l'heure de la promenade des élégantes Ndariennes, belles et hautaines comme des princesses, qui s'y donnaient rendez-vous, parées de leurs plus beaux atours et dégageant de suaves et voluptueux encens. Eux aussi richement habillés, les jeunes gens se pressaient au « Takussan Ndar » où ils rivalisaient de galanterie auprès des jeunes nymphes qui défilaient sous leurs yeux, de leur démarche à la fois simple et nonchalante. Certaines, pipe en terre cuite à la bouche, mains teintes au benné et lèvres tatouées faisaient mine de les ignorer. Elles portaient des colliers d'ambre, des parures en or massif et tenaient à la main des éventails en osier qu'elles agitaient avec des gestes calculés mais pleins de grâce. C'était un spectacle extraordinaire (ADD, p.58).

Il faut être Saint-Louisien ou fin observateur de la ville de Ndar pour décrire ce spectacle féerique. Le champ lexical de la beauté ou de l'élégance est mis en relief par des expressions du genre « élégantes Ndarienne », « belles et hautaines comme des princesses », « les plus beaux atours », « jeunes nymphes ». Ces belles Ndariennes séduisent aussi par

¹²⁵Jacques Fontanille. « Territoire : du lieu à la forme ». [en ligne] sur <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5239> (page consultée le 2-11-2015).

« les suaves encens » qui se dégagent de leur habillement. La démarche « simple et nonchalante » contribue à faire de ces dames des créatures radieuses et gracieuses. Même leurs gestes concourent à leur charme (elles tenaient des éventails qu'elles agitaient avec des gestes calculés). Cette élégance relève surtout de l'artificiel. En effet, ces femmes « portaient des pipes en terre cuite », des « parures en or massif » et avaient teint leurs mains au henné. L'élégance, cultivée à Ndar, fait partie des valeurs à enseigner aux jeunes filles. Elle est partie intégrante du savoir-vivre et du savoir-être. Il existe ainsi un art féminin saint-louisien dont se vantent les natifs de la cité. C'est la conviction de Mame Seynabou Diop qui cite la romancière saint-louisienne Aminata Sow Fall comme suit :

*L'élégance du geste, de la parole, de l'habit, de la démarche et de la cuisine [...] était cultivée comme une vertu cardinale au même degré que l'honnêteté, le sens de l'honneur, le respect de l'autre, de la dignité et de l'hospitalité. Être débraillé ou négligé était un péché capital. Chacun à son niveau, avec les moyens dont il disposait, se devait d'offrir à la communauté l'image la plus positive de sa personne*¹²⁶.

¹²⁶Mame Seynabou Diop. « L'art d'être saint-louisien » [en ligne] sur <http://www.ndarinfo.com/NdarRagne/L-art-etre-sai> (page consultée le 2-11-2015).

Conclusion

En somme, Louis Camara a reconfiguré la ville de Saint-Louis par une peinture des principaux quartiers et de certains sites porteurs de signification. En reprenant une topographie réaliste, le roman donne l'impression que le cadre géographique relève de la réalité. En vérité, il en est une transposition. La présentation de Ndar souligne la dégradation des mœurs qui affecte la ville. Elle laisse apparaître également que Saint-Louis du Sénégal est un pôle d'attraction touristique ouvert sur le fleuve Sénégal et l'océan atlantique. Cette position géographique très favorable à la douceur du climat, contribue à faire de cette cité une destination prisée par les visiteurs. Patrimoine culturel de l'Humanité, Saint-Louis est porteur de discours divers. A travers cette œuvre, le romancier revisite des séquences importantes de l'Histoire coloniale -comme l'engagement des tirailleurs dans la guerre d'Indochine- et des pans significatifs de l'Histoire récente du Sénégal- comme le naufrage du bateau le Joola. Il n'oublie pas pour autant le champ politique. A ce propos, il rappelle la campagne électorale pour les élections présidentielles de l'an 2000 et la victoire éclatante de Maître Abdoulaye Wade. Toutefois, le nom des acteurs politiques est codé. Cependant une lecture attentive permet de trouver la clé du roman et d'identifier les protagonistes. Saint-Louis se singularise surtout par le discours littéraire et artistique qu'il délivre. Il révèle que le romancier est d'abord un grand lecteur d'une mé-

moire prodigieuse. Les références de Louis Camara attestent de sa vaste culture. C'est ainsi que la caractérisation de ses personnages se réfère souvent à des modèles littéraires ou artistiques déjà connus. C'est en cela qu'*Au-dessus des dunes* est inscrit dans une perspective intertextuelle et intermédiaire qui fonde en grande partie son intérêt littéraire. Par cet apport, Louis Camara contribue au renouvellement de l'écriture romanesque africaine.

Biblio-webographie

BARTHES, Roland. « L'effet de réel ». Paris : *Revue Communications*, n°11, 1968, pp.84-89.

CAMARA, Boubacar. « Saint-Louis du Sénégal : la forme d'une vi(II)e ». *Revue GRAu romanDIS*, n°1, 2015, pp.189-204.

CAMARA, Louis. *Au-dessus des dunes*. Marseille : Les Editions et Diffusion Athéna, 2014.

CAMARA, Louis. *Il Pleut sur Saint-Louis*. Dakar : Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, 2007.

CHIMOUN, Mosé. « L'histoire comme source de création littéraire chez les écrivains noirs africains ». Saint-Louis du Sénégal : *Sophia*, n° 002, 2014, pp.212-229.

DIENE, Babou. « Les béquilles historiques ou la matrice génétique de *Dossier classé* (2002) et d'*Une Enfant de Poto-Poto* (2012) d'Henri Lopes » In : Mamadou Kalidou Ba et alii (Sous la direction de). *La Poétique de l'Histoire dans les Littératures Africaines*. Paris : L'Harmattan, 2014, pp.37-50.

DIOME, Fatou. *Le Ventre de l'Atlantique*. Paris : Edition Anne Carrière, 2003.

DIOP, Boubacar Boris. *Le Cavalier et son ombre*. Abidjan: NEI, 1999.

DIOP, Mame Seynabou. « L'art d'être saint-louisien » [en ligne] sur <http://www.ndarinfo.com/NdarRagne/L-art-etre-sai> (page consultée le 2-11-2015).

EDEBIRI, Unionmwa. « La réception de la littérature saint-louisienne au Nigeria ». Saint-Louis : *Sophia*, n°002, 2014, pp.138-150.

FONTANILLE, Jacques. « Territoire : du lieu à la forme de vie ». [en ligne] sur <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5239> (page consultée le 2-11-2015).

GUEYE, Ndèye Astou. *Comprendre la littérature saint-louisienne : Histoire, hommes et œuvres*. Thèse pour le Doctorat de l'Université. Université Gaston Berger de Saint-Louis, 2009.

HAMON, Philippe. « Un discours contraint », In : R. Barthes et *alii*. *Littérature et Réalité*, Paris : Ed. du Seuil, 1973, pp. 118-181.

KANE, Mohamadou. « Saint-Louis ou les débuts de la littérature africaine au Sénégal : 1850-1930 ». *Notre Librairie*, n°81, 1985, pp.70-77.

MBOW, Fallou. « Discours de la ville : construction discursive des positionnements, des valeurs et des identités urbaines ». Revue *GRADIS*, n°1, 2015, pp.41-60.

ONDOUGA, Didier Taba. « Libreville et Brazzaville comme espace de fiction dans les nouvelles d'Augny Makey » In : Pierre-Claver Mongui et Pierre Ndemby Mamfoumby. *Ces espaces littéraires sans frontières. De la critique gabonaise aux études francophones actuelles*. Libreville : Odette Maganga, 2013, pp.151-167.

SADJI, Abdoulaye. *Nini, la mulâtresse*. Paris : Nouvelles éditions latines, 1947.

SENGHOR, Léopold Sédar. *Elégies Majeures*. Paris : Editions du Seuil, 1990.

SOCE, Ousmane. *Karim, Roman sénégalais*. Paris : Nouvelles éditions latines, 1935.

SY, Alpha. *L'Imaginaire saint-louisien*. Paris : L'Harmattan, 2014.

SY, Kalidou. « Cultures urbaines et sémiotisation : point de vue théorique ». *Revue GRADIS*, n°1, 2015, pp.5-22.

URBAIN, Jean-Didier. « La trace et le territoire ». [en ligne] sur [http : //epublications.unilim.fr/revues/as/5277](http://epublications.unilim.fr/revues/as/5277) (page consultée le 2-11-2015).

VALINCOUR. « Texte vraisemblable et texte mêlé de vrai » in Christine Montalbetti (Sous la direction de). *La fiction*. Paris : Flammarion, 2001, pp.110-113.