

L'effet palimpseste dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou¹

MARIE-CLAIRE DURAND GUIZIOU

Facultad de Traducción e Interpretación
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Résumé:

Un roman tout en citations et références. Les différents niveaux de significations qui se dégagent de l'écriture plurivoque de l'écrivain congolais sont étudiés à la lumière des quelques indices que le narrateur égrène avec parcimonie. L'intertexte panaché de matériaux hétéroclites sollicite la mémoire du lecteur et le confronte à une véritable herméneutique pour dégager la réalité africaine qui se profile sous le verre grossissant de la farce.

Mots-clé: polyphonie - intertextualité - herméneutique - postmodernité - Afrique

Resumen:

Una novela construida a base de citas, alusiones, referencias de todo calibre. Los diferentes niveles de significación que se desprenden de la escritura plurivoca del escritor congolés se analizan a la luz de los indicios que el narrador proporciona con cierta parsimonia. El intertexto de material heteróclito exige al lector una verdadera hermenéutica para despejar la realidad africana que subyace bajo el recurso a la farsa.

Palabras clave: polifonía - intertextualidad - hermenéutica - postmodernidad - África

Abstract:

The novel is built on quotations, allusions and references of every kind; The different levels of significance that come through the plurivoc writing of the Congolese author are considered in the light of the few signs that are rather parsimoniously provided. The intertext made up of a variety of heteroclit material thus confronts the narrataire with real hermeneutics in order to lay bare the African reality underlying the distorted mirror of farce.

Keywords: polyphony - intertextuality - hermeneutics - postmodernism - Africa

¹ Écrivain né au Congo Brazzaville en 1966, enseignant universitaire aux États-Unis, il est l'auteur de nombreux romans dont *Africain Psycho* en 2003 et *Mémoires de porc-épic*, Prix Renaudot 2006.

L'analyse que nous proposons dans cet article se place sous l'éclairage de l'intertextualité à partir des travaux théoriques de M. Bakhtine et sa notion de dialogisme explicitée par T. Todorov (1981), de G. Genette qui préfère parler de transtextualité (1979:81)² et d'A. Compagnon, sur le travail de la citation. Le travail de Mabanckou³ se prête particulièrement à une étude qui rendrait compte des rapports dialogiques dont se nourrit le discours narratif dans ce roman singulièrement polyphonique. On retracera donc cette mise en relation de la fiction de Mabanckou (l'hypertexte) avec d'autres textes ou hypotextes, (notions forgées par Genette) et on révélera la richesse des enjeux qui se dégagent de cette hybridité. On ne se contentera pas de répertorier les allusions, références, citations, imitations, transpositions ou transformations textuelles, mais on cherchera à dégager les effets provoqués par les rapprochements forcés et les réseaux de significations qui circulent depuis les sources jusqu'à l'hypertexte. On vérifiera ainsi que l'ironie, le comique, le burlesque et le carnavalesque ne résident pas tant dans le contenu de la fiction que dans le traitement des éléments textuels qui la construisent ou dans le mode de réécriture.

La richesse et la fécondité de cette notion d'intertextualité⁴ permet à Mabanckou d'en exploiter la fonction critique en convoquant tous les grands noms de la littérature universelle. Sa toile intertextuelle accueille tous les genres, tous les courants, tous les auteurs, toutes les nationalités: des Anciens à Rabelais et Montaigne, des Rhétoriciens à La Fontaine et Hugo, de Boris Vian à Céline, de Sartre à Ionesco, de Gogol à Pasternak, de Shakespeare à Sterne, de Borges à García Marquez, de Steinbeck à Salinger, de Mariama Bâ à Cheikh Amidou Kane, de Tchicaya U Tam' Si à Guy Menga, Emmanuel Dongala ou Sony Labou Tansi. Sa préférence allant —semble-t-il— du côté de ses pairs africains et congolais.

² Le mot «transtextualité», «c'est-à-dire tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» inclut, selon Genette, celui d'«intertextualité», (premier chapitre de *Palimpsestes*, 1982).

Rappelons que le mot «intertextualité» avait été proposé par Julia Kristeva qui a traduit ainsi le terme bakhtinien «dialogisme» (1969:115).

³ Bien que de très récente parution (Seuil, 2005), *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou a déjà été récompensé par le Prix des Cinq Continents de la Francophonie outre trois autres distinctions dont le Prix du roman Ouest-France-Étonnants Voyageurs, le Prix RFO du livre 2005 et le Tam-tam d'or de l'Homme culturel de l'année que lui a décerné le Ministère de la Culture de son pays, le Congo-Brazzaville Il a été traduit en anglais, en américain, en polonais, en espagnol et en coréen.

⁴ dans laquelle on inclura l'intratextualité ou le renvoi à des textes antérieurs du même auteur (ainsi «*Verre Cassé*» est déjà nommé sous forme de nom commun associé à «*Verre remboursé*» dans *African Psycho* 2003:122).

La citation moderne fonctionnant sur le mode de l'interaction entre auteur et lecteur, narrateur et narrataire, le texte va donc solliciter le lecteur à tout moment.

1. JUXTAPOSITION DE CITATIONS-PLAGIAT: LA VISÉE PARODIQUE

L'extrait qui suit, à mode d'échantillon, va nous permettre de tâter le pouls à la fiction d'Alain Mabanckou et de prendre toute de suite conscience de l'ampleur des matériaux hybrides et hétéroclites avec lesquels se construit l'histoire de *Verre Cassé*, héros éponyme du roman.

D'emblée, le texte de Mabanckou apparaît fortement crypté, un brouillage que le lecteur aura tôt fait de dégager en prenant part à la reconstruction de la fiction qu'il a sous les yeux si tant est que, pour lui, le jeu en vaut la chandelle⁵:

[...] si leurs femmes ne les respectaient plus comme les dames du temps jadis [...] ces gars intégristes ont assiégé le bar pendant quarante jours et quarante nuits [...] ils allaient le pousser à prendre lui-même un ascenseur pour l'échafaud [...] la joie de mener une vie de boy [...] leurs casseurs cagoulés qui sont venus au milieu de la nuit, au cœur des ténèbres [...] le président de la République en personne (...) a piqué une colère en écrasant les raisins qu'il aimait [...] les nègres du cabinet présidentiel ont travaillé la nuit entière à huit clos [...] ça devient bavardage creux, beaucoup de bruit pour rien [...] les gens oublient malheureusement qui en ont été les vrais auteurs et ne rendent plus à Césaire ce qui est à Césaire [...] les pays européens qui nous avaient bien bernés avec le soleil des indépendances ...

2. LA LECTURE TABULAIRE

Ce flux de phrases, relevées dans les premières pages du roman, se déverse tout au long de la fiction dans un ample mouvement syntaxique qui privilégie l'accumulation, l'asyndète, le style indirect libre, pour épouser la pensée du narrateur, ou le jet de sa conscience, par le truchement du monologue intérieur; un torrent de paroles qui se fait l'écho de ces voix venues de l'extérieur, emprunts

⁵ «Un texte, écrit Derrida, n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. Un texte reste d'ailleurs imperceptible». (Cité par Mitterrand dans *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980 p. 32).

furtifs au monde littéraire qui subissent un travestissement dès lors que le protagoniste se les approprie et les associe à ses propres commentaires — toujours ironiques, parfois grivois — dans un « fondu-enchaîné » (terme emprunté au langage cinématographique) qui dérouté le plus clairvoyant des lecteurs.

L'extrait proposé donne un aperçu de l'originalité de *Verre Cassé*: une écriture baroque au rythme enivrant (absence totale de points), caractéristique du roman postmoderne, qui introduit, subrepticement, dans le corps du texte un amalgame de titres d'œuvres littéraires sans marques typographiques (absence d'italiques, de capitales, de ponctuation, ce qui transforme la citation en plagiat), gloses, bribes de discours antérieurs empruntés à la Bible, aux Classiques, et aux moins classiques, au cinéma, à l'Histoire, à la chanson, aux dictons et proverbes que l'auteur brasse, dans un flot vertigineux de virgules, en privilégiant le mode paratactique pour dynamiser son texte et le doper d'apports extérieurs particulièrement croustillants.

L'intertexte (références, allusions, citations, pastiche, plagiat) est totalement absorbé par le texte et se dilue habilement de sorte que la sagacité du lecteur est fortement sollicitée pour reconnaître les indices, très mouvants par ailleurs, qui lui permettront de garder le cap dans cet apparent désordre textuel où la linéarité est éclatée.

Une lecture tabulaire donc, faite d'allers et retours; une circularité des sens extrêmement féconde, émergeant des contrastes, des collusions, des détournements, des imitations et des transformations, qui interpellent le narrataire — celui que le narrateur appelle son « lecteur indiscret » — pour l'inviter à activer sa mémoire encyclopédique, sa capacité interprétative, son esprit critique et ludique.

En allant à l'encontre de la norme, le romancier instaure un apparent chaos textuel qui se veut déstabilisateur. Le recours à l'intertextualité lui permet de prendre ses distances tout en s'attaquant à un système de valeurs, qui, comme nous pouvons le remarquer, s'attaque à l'ordre imposé: gouvernement, religion, partis, idéologie; le recours à l'humour, l'ironie, l'imitation, la transgression, la subversion permet de montrer du doigt tout ce qui incarne le côté institutionnel imposé et le dévaloriser en le dénonçant de manière détournée.

3. LA BIBLIOTHÈQUE ET LE NARRATAIRE: HERMÉNEUTIQUE ET PLAISIR TEXTUEL

Piqué au vif, ce lecteur-narrataire se surprendra sans doute à louchoyer malgré lui dans les méandres de ce texte hétérogène, tout en dérivation, où la litté-

rature – appelons-la «Bibliothèque»⁶ —image chère à l'auteur argentin Jorge-Luis Borges— entre dans un dialogue avec le texte proprement dit et avec elle-même, dans la multiplicité des échos qu'elle projette.

Il n'est pas aisé pour le lecteur narrataire de se soustraire au jeu du langage qui sollicite sa connivence en même temps que sa perspicacité, dès lors qu'il reçoit des signaux relayés par la voix de Verre Cassé. Celui-ci, remarquant la susceptibilité du patron du bistrot signale: «[...] Faut pas plaisanter avec le patron, parce qu'il prend tout au premier degré» (p. 195). Un indice qui fait écho à d'autres allusions de la même frappe comme les renvois au «bruissement de la langue», au «degré zéro de l'écriture» (p. 22) ou à la formulation interrogative «qu'est-ce que la littérature ?» (p. 161), autant de clins d'œil qui invitent le lecteur à resituer les oeuvres de G. Genette, R. Barthes ou de J.-P. Sartre dans la fiction de Mabanckou et participer à la construction du nouveau texte revêtu de ses plus beaux oripeaux intertextuels. Le lecteur-narrataire est donc confronté, dès la première ligne du roman, à cette «charge dialogique des mots» ou «littérature au second degré»⁷. Et si le «lecteur indiscret» s'y soumet volontiers, il sait que le plaisir de cette lecture plurivoque, qui l'amène à mobiliser toutes ses connaissances à tout instant, ne s'activera vraiment que s'il s'attelle à une lecture herméneutique pour décrypter les effets de surcodage et d'hybridation produits par les différentes formes de discours qui se superposent et verrouillent l'accès au sens profond de la fiction.

4. LES PRATIQUES TEXTUELLES: RÉFLEXION SOCIALE ET CRITIQUE

Mais revenons à l'extrait cité plus haut: au-delà du mélange de genres (roman, théâtre, fable, etc.), de registres, (où prédomine une langue familière, relâchée, voire vulgaire) et de tons, l'auteur va interpoler les textes empruntés en les déplaçant dans le temps et l'espace⁸. Ailleurs, il aura recours à tous les procédés ironiques et comiques qui relèvent de la farce: répétition, exagération, hyperbole, comparaisons insolites, caricatures, caricaturer, bref, tout un dispositif

⁶ La citation «fait toujours apparaître le rapport à la bibliothèque de l'auteur citant, ainsi que la double énonciation résultant de cette insertion» (Samoyault 2005:34)

⁷ Comme le rappelle Charles Grivel (1973: 316) «Il y a plaisir à lire le roman; ce plaisir est violent (lire est une possession); ce plaisir est un produit du texte (et non un référent)».

⁸ Cette stratégie narrative n'est pas nouvelle. La littérature contestataire du XVIII^e s., avec Voltaire et Montesquieu procédait au déplacement des thèmes narratifs dans le temps et l'espace.

qui surdétermine le langage pour atteindre le burlesque qui, au-delà du rire provocateur, permet de traiter des sujets d'une cruelle gravité sur un mode frivole. Comme le rappelle Locha Mateso (1986:31) «toute œuvre, pour autant qu'elle est porteuse de réflexion sociale, est inévitablement chargée de critique». Dans *Verre Cassé*, l'analyse intertextuelle découvre cette réflexion sociale qui est véhiculée par des voies extérieures (plus abondantes que les éléments internes constitutifs de l'énonciation proprement dite). La charge critique est essentiellement contenue dans ces apports allogènes que le narrateur dépouille et travestit avant de les diluer dans son propre discours; le romancier stimule et oriente la réflexion sur des sujets d'une brûlante actualité: la société africaine et son lot d'injustice sociale, mais aussi la quête de soi, un thème qui n'est pas exclusif de l'aire africaine, et qui se pose comme une problématique existentielle, celle de la détresse dans un monde de solitude⁹ et d'inégalités. Le romancier, par la force de son écriture, joue alors un rôle comparable à celui de ces conteurs ancestraux ou griots qui sont autant de chantres éclaireurs de consciences.

5. LA PORTÉE DU MESSAGE INTERTEXTUEL DANS LE ROMAN: L'AFRIQUE ÉVOQUÉE DANS SON CHAMP SOCIOPOLITIQUE

L'analyse de notre échantillon nous découvre un réseau intertextuel qui estompe toute temporalité et annule la notion d'appartenance géopolitique ou linguistique en inscrivant sur le même axe une œuvre du XV^e siècle, *La Ballade des dames du temps jadis* de Villon¹⁰, un roman contemporain (1956) du Camerounais Ferdinand Oyono (à l'origine, un journal intime) *Une Vie de boy*, le film du cinéaste Louis Malle *Un Ascenseur pour l'échafaud* (1958), ou encore le roman de Joseph Conrad, écrivain polonais de langue anglaise, *Le Cœur des Ténèbres* (1902) dont l'histoire, on s'en souviendra, se situe au Congo¹¹. L'al-

⁹ Un sujet qui apparaît en filigrane dans l'allusion au texte de García Marquez, ou à l'exil de Victor Hugo voire au héros de Pasternak: [...] Macondo, y vivre cent ans de solitude, d'aventures (...) un type qu'on appelait le docteur Jivago et qui marchait dans la neige (...) cet autre vieillard en exil à Guernesey» (p. 172).

¹⁰ On retrace plus loin, fondue dans le texte, sous forme de pastiche, une allusion au vers le plus célèbre de *La Ballade des Dames du temps jadis* de Villon: «[...] un riverain qui passait par là m'a dit 'pauvre connard, vieux con des neiges d'antan'» (p. 112), qui a inspiré Brassens dont le nom participe également au réseau intertextuel des noms propres dans *Verre Cassé*.

¹¹ Pour retracer l'histoire de Malow remontant le fleuve congolais à la recherche d'ivoire. Une quête des origines, mais aussi une critique virulente contre le colonialisme européen du XIX^e s.

lusion aux quarante jours et quarante nuits —toute une référence dans les traditions juives, chrétiennes et musulmanes— renvoie ici aux traditions africaines et à l'ethnie Malinké qui concèdent ce laps de temps au défunt pour retrouver Allah. Un fragment de cette vie sociale forte de traditions spirituelles qui émerge ici entre les «bris» de textes pour donner l'illusion d'un ancrage réel de cette Afrique profonde. Le roman de l'Américain Steinbeck¹² lui, fait l'objet d'une manipulation plus subtile: le sens est détourné dans la reprise subversive du titre, pour mieux ridiculiser le premier personnage, celui du Président de la République qui «a piqué une colère en écrasant les raisins». Quant à la scène des «nègres» convoqués sur l'heure par le Président pour «bosser» (entendons comme des nègres) à «huit clos», elle est cocasse dans l'alliance de mots «nègres/huit clos»¹³, et digne d'un vaudeville; toute une accumulation d'effets burlesques qui sont relayés, quelques lignes plus loin, par le recours au plagiat, lorsque l'auteur reprend le titre d'une comédie de Shakespeare, «Beaucoup de bruit pour rien», pour indiquer que les propositions apportées par les 'nègres' du cabinet pour trouver la fameuse formule présidentielle ne sont que verbiage. L'évocation d'Aimé Césaire touche à la fois la dimension littéraire et celle du discours

Mabanckou, l'écrivain congolais, a choisi de donner la parole à ses pairs, le plus souvent des classiques, par le biais de ces voix extérieures qui ont beaucoup de poids. Ce qui fait sa force, c'est précisément d'avoir choisi dans la République des Bibliothèques des ouvrages qui suscitent la polémique et dont la seule évocation est toute une censure à mots couverts contre les abus, l'injustice sociale, l'hypocrisie et la misère. Ici Conrad, plus loin, Oyono, Steinbeck, et tant d'autres. Comme on peut l'apprécier dans ces exemples de pastiche, l'utilité cathartique n'est pas en reste.

¹² *Les Raisins de la colère*, 1939, est un classique américain sur le thème de la crise économique des années 30 et de paysans endettés, en quête d'un Eldorado, et finalement laissés-pour-compte.

¹³ Rappelons que c'est dans cette œuvre que Sartre affirme «l'enfer c'est les autres», une phrase sur laquelle il s'est beaucoup expliqué par la suite à cause de la mauvaise interprétation dont elle a fait l'objet. Elle est reprise dans le roman de Mabanckou sous forme de cliché, dans la bouche de Verre Cassé (p. 168). Or, il existe, dans cette phrase, une notion intertextuelle que Sartre lui-même va expliciter pour effacer toute équivoque: «[...] Mais «l'enfer, c'est les autres» a toujours été mal compris. On a cru que je voulais dire par là que nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés, que c'étaient toujours des rapports infernaux. Or, c'est autre chose que je veux dire. Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut-être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont au fond ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes pour notre propre connaissance de nous-mêmes. Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons ses connaissances que les autres ont déjà sur nous. Nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donné de nous juger». Texte dit par Jean-Paul Sartre en préambule à l'enregistrement phonographique de la pièce en 1965. (Textes rassemblés par Michel Contat et Michel Rybalka —Folio essais— Gallimard 1992).

oralisé, faisant appel à la phraséologie où l'auteur congolais puise des expressions forgées par le bon sens populaire et qui appartiennent à la mémoire collective francophone sinon universelle; expressions que l'auteur manipule à son aise. Ainsi, en forgeant l'expression «À César ce qui est à Césaire...» (p. 23) le narrateur rapproche, par le biais de la paronymie, deux noms propres, «César», «Césaire», diachroniquement opposés dans le temps, le genre et leur pouvoir d'évocation (Histoire/Poésie); ce puissant décalage est un exemple probant du travestissement qui opère dans la fiction. Par ce jeu de force, l'auteur incorpore à la «Bibliothèque», sans cesse convoquée, un des grands noms de la «Négritude». L'allusion n'est pas gratuite puisque quelques pages plus loin, on relève, avec une légère variante, le titre du célèbre recueil de poèmes du poète martiniquais Aimé Césaire¹⁴: «Cahier du retour au pays natal». De fil en aiguille, du Cahier de Césaire au cahier du protagoniste de la fiction de Mabanckou il n'y a qu'un pas. En effet, la chronique du bar 'Le Crédit a voyagé' (nous verrons plus loin que la dénomination du bar n'est pas sans lien avec l'œuvre du romancier français Céline) sera racontée par Verre Cassé, chroniqueur improvisé, qui versera toute sa bile, toute sa rancœur sur un... cahier ! Enfin, la dernière citation que nous avons choisi d'incorporer dans l'échantillon se pose sur le même réseau hypertextuel, celui des romans très critiques à l'égard des gouvernements post-coloniaux: *Sous le Soleil des Indépendances*, de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma.

Un recensement exhaustif de tous les textes cités dans *Verre Cassé* nous montrerait que ses sources sont certes universelles, mais le nombre d'emprunts aux œuvres francophones l'emporte, avec une complicité plus nette à l'égard des romanciers d'Afrique et de la diaspora, et tout particulièrement à l'endroit des aînés, les Congolais Henri Lopes, Tchicaya U Tam'Si, Emmanuel Dongala, Sony Labou Tansi avec lesquels l'auteur partage sa culture hybride, et le souci de se démarquer des conventions textuelles.

6. LA PROCÉDURE CARNAVALESQUE ET LE DISPOSITIF DE LA MISE EN ABYME

Une brève incursion dans l'histoire du personnage porte-parole, *Verre Cassé* et de sa rubrique nous permettra de faire un peu de lumière dans cet ensemble

¹⁴ Père du mouvement de la négritude, Césaire va consigner sur un cahier d'écolier les mots de la colère, de la révolte et de la quête identitaire; de ce cahier naîtra, en 1929, son oeuvre poétique majeure, *le Cahier d'un retour au pays natal*, publiée l'année de son retour en Martinique, où s'exprime toute la révolte des Noirs contre le colonialisme européen.

polyphonique d'où il va falloir répéter les différentes voix. L'ouverture du roman met en scène une situation grotesque qui relèverait du théâtre de Boulevard, si elle ne se posait, dans une lecture profonde, comme une dénonciation de la dictature ubuesque d'un de ces dirigeants africains qui ont leur sosie dans l'Histoire: un Président de la République congolais furieux parce que son Ministre de l'Agriculture a trouvé une formule magique, lapidaire pour convaincre les masses, en empruntant le fameux «J'accuse» d'Emile Zola¹⁵ et ce, pour défendre non pas une cause dreyfusarde mais celle du cas de L'Escargot entêté, le patron d'un bar pouilleux de la capitale qui refuse d'obtempérer aux ordres supérieurs concernant la fermeture de son bistrot. Une affaire qui devient amplement médiatique, grâce à Radio-Trottoir FM (une image on ne peut plus polyphonique). Ce même Président, dont le seul nom révèle son appartenance africaine —Adrien Loukouta Eleki Mingi— convoquera sur l'heure les «nègres» de son cabinet afin de trouver une formule plus brillante, capable de concurrencer celle de son ministre de l'Agriculture dont la trouvaille est devenue si populaire qu'elle lui vaudra d'être nommé Ministre de la Culture lors du prochain remaniement du gouvernement. Simple question d'aphérèse, du mot agriculture à culture ! Comme l'a signalé Gérard Genette, la carnavalisation d'un texte suppose un hypotexte. Il est évident que le texte emprunté —l'article de *l'Aurore*, 1898— qui sert à l'auteur de *Verre Cassé*, est totalement détourné de son sens originel (dans le temps et l'espace) et acquiert une nouvelle signification dans le roman; c'est bien ce dispositif de lecture et de l'interaction du texte sous le texte —à l'image du parchemin vieilli qui laisse transparaître quelques signes capables d'interférer avec la deuxième écriture qui va s'y superposer— que s'entend l'effet palimpseste dans la fiction d'Alain Mabanckou¹⁶.

¹⁵ On y verra d'emblée l'écho du célèbre article publié dans *L'Aurore* par Émile Zola, en janvier 1898 et adressé au Président de la République Félix Faure, pour défendre la cause de l'officier juif Dreyfus injustement condamné pour une faute qu'il n'avait pas commise.

Cette première partie de la fiction est d'autant plus truculente qu'elle se bâtit sur des références aux hommes qui ont fait l'Histoire depuis l'antiquité jusqu'à nos jours en juxtaposant des bribes de phrases leur appartenant; l'amalgame des noms propres qui fait jouxter des noms célèbres de politiques avertis avec des hommes connus pour leur cruauté: de Gaulle, Ponce Pilate, Napoléon, Amin Dada, Boukassa, Clemenceau, Lénine- devient un recours parodique fondé sur l'alliance des mots, en l'occurrence des noms propres pour choquer et chercher la provocation.

¹⁶ Il se reproduit avec fréquence. L'exemple le plus probant est peut-être celui qui se situe dans la clôture du livre avec une allusion au roman de l'Américain Salinger, *The Catcher in The Rye*, (traduction française *L'attrape-cœur*) et dont le héros est un adolescent du nom de Holden: «Le gars tient un livre à la main, et le titre est en anglais, je ne parle pas cette langue (...) je peux lire d'ici tout le titre du livre, y a que les mots in the rye que je lis... il met un temps à me consi-

Parallèlement à la scène grotesque qui ridiculise la trivialité des préoccupations du dictateur congolais, le narrateur va évoquer sa propre histoire à travers la chronique du «Crédit a voyagé» un bar de misérables dont les portes resteront ouvertes malgré les menaces de mort proférées par les autorités et l'Église à l'endroit de son patron. La force du propriétaire harcelé, surnommé L'Escargot entêté, se traduira par sa volonté de perpétuer la mémoire de son bistrot, par écrit, noir sur blanc. Une tâche dont va s'acquitter Verre Cassé. Comme nous l'indiquait la prolepse qui mettait en regard le *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire, la présence intrinsèque du cahier de Verre Cassé constitue un en-châssement d'un fragment de texte ou sous-texte dans son propre texte; on parlera à ce sujet d'autoreprésentation ou mise en abyme qui se pose comme une dimension intertextuelle privilégiée¹⁷.

7. DE L'IVROGNERIE DU HÉROS ET À L'IVRESSE LANGAGIÈRE: BRIS DE VERRE ET BRISURE TEXTUELLE

Verre Cassé est un roman dont l'architecture propose une division classique en chapitres avec sa galerie de portraits brossés par le narrateur-protagoniste, l'histoire de chacun de personnages, clients du Crédit a voyagé, faisant l'objet d'un chapitre. Cette simplicité architecturale fait contraste avec la complexité du discours qui, on l'a dit, est perçu comme assemblage fragmenté, une mosaïque, voire un collage: la syntaxe est bousculée, les fragments de textes interpolés, les analepses —fréquents retours en arrière sur le passé de Verre Cassé— entrent dans un circuit de va et vient avec les prolepses comme celle, déjà nommée, du Cahier de Césaire, ou celle du titre éponyme qui anticipe l'histoire disloquée de Verre Cassé. La distribution des événements obéit à une logique textuelle non chronologique. L'histoire construite sur des bribes de discours d'ici et d'ailleurs, retranscrite par la plume gauche du chroniqueur d'occasion qui s'exprime à bâtons rompus, n'est pas sans rappeler le chant ininterrompu

dérer avant de me dire «...Je m'appelle Holden» (...) il allait se livrer, il allait me raconter le mode d'emploi de sa vie de merde (...) je n'ai plus envie qu'on m'attrape le cœur par ce genre d'histoires bouleversantes, et ce type qui se fait appeler Holden p. 186 (c'est nous qui soulignons pour signaler les éléments qui forment le palimpseste; on remarquera que le roman de Romain Gary fait également surface dans cet enchevêtrement d'emprunts d'une grande force évocatrice).

¹⁷ Rappelons qu'en narratologie, la mise en abyme est un dispositif qui incorpore un sous-texte dans le texte originel et reproduit les caractéristiques de ce texte premier en le commentant ou en le contredisant; il apparaît comme un contrepoint du texte qui l'accueille.

du griot, cependant que l'ivresse langagière de Verre Cassé apparaît aussi comme le contrepoint de sa permanente ébriété.

L'autorité du titre —qui s'affirme par ailleurs dans le rapport dialogique s'installant entre le texte citant et les textes cités— s'inscrit dans un code herméneutique où s'exprime une idéologie: outre sa fonction anticipatrice «le titre qui propose le nom d'un héros comme point central propose par là en même temps aussi une interprétation idéologique du monde» (Hoek, 1981:284). L'histoire de Verre Cassé est toute engloutie dans les nébuleuses de l'alcool, une soupe capable d'exorciser ses maux et convoquer chez lui les mots (pour le dire) dans le délire de l'écriture. Cet ancien instituteur, déchu du corps enseignant qu'il avait intégré, non tant par mérite que par manque d'effectif au sein de l'éducation nationale du pays, devient vite assidu du bar «Le Crédit a voyagé» après un mariage qui tourne mal; son ivrognerie lui aura valu de perdre et sa femme (surnommée la Diabolique parce qu'elle n'a rien d'un ange) et son poste. Le tenancier du troquet mal famé —dont le surnom l'Escargot entêté¹⁸ est un clin d'œil évident au romancier algérien Rachid Boudjedra¹⁹— parviendra à le convaincre de tenir un journal improvisé (son cahier) où il note pêle-mêle ses impressions du quotidien tout en transcrivant les paroles des habitués de la buvette congolaise. Cette bande de parias, de gueux, pour la plupart alcooliques, fera du comptoir-parloir du «Crédit a voyagé» le déversoir de leurs griefs.

8. LA GALERIE DE PORTRAITS: LA COUR DES MIRACLES AFRICAINE

Tous ces personnages qui semblent sortir de la cour des Miracles ont pour nom ou surnom l'Homme aux Pampers, l'Imprimeur qui «a fait la France», Casimir le géographe dont les prouesses urinaires se mesurent à une échelle topographique²⁰, Robinette la prostituée «qui boit comme des tonneaux d'Adélaïde», Mouyeké l'escroc, Zéro Faute l'hypocrite féticheur-sorcier, Alice, la vieille 'fée

¹⁸ Il faut savoir aussi que l'escargot est, dans la symbolique du bestiaire africain, synonyme de «salissure» et de «crasse». En ajoutant l'adjectif «entêté», A. Mabanckou introduit un élément qui rééquilibre le portrait de ce personnage inflexible et tenace dans ses convictions, de sorte que la dépréciation première pour ce gastéropode baveux s'annulerait au profit d'une valeur méliorative.

¹⁹ Cf. le roman *L'Escargot entêté* de Rachid Boudjedra, publié en 1977.

²⁰ La puissance de ses zigzags urinaires lui permet de défier tout cartographe puisqu'il dessine «avec talent» la superficie de la France, et gage de retracer celle de la Chine. Une image hyperbolique qui semble venir tout droit de la farce rabelaisienne.

carabosse' qui s'affiche en déclarant que «pour les merveilles c'est à elle qu'il faut s'adresser, Mama Mfoa, la Cantatrice chauve qui vend du poulet-bicyclette chauffé au micro-onde et quelques autres. À ces vivants en sursis, on ajoutera un personnage absent car défunt, mais qui revient à intervalles réguliers, celui de la mère de Verre Cassé. Le souvenir récurrent de la mère se pose comme un leitmotiv: au niveau du style, il rompt le rythme effréné du discours des vivants, et instaure une détente; les propos aigris et vulgaires du protagoniste cèdent alors le pas à un lyrisme touchant. On comprend bientôt que la quête identitaire du héros désorienté, aliéné²¹ abandonné à son sort, n'est autre que le désir profond de retourner dans le giron maternel, dans les eaux troubles de la rivière Tchinouka²² où sa génitrice s'est noyée, alors qu'il n'était qu'un enfant. C'est ainsi qu'on peut expliquer, dans la clôture du roman de Mabanckou, l'allusion au livre d'Albert Cohen *Le Livre de ma mère*, en contrepoint du livre que Verre Cassé n'écrit pas (il griffonne ses souvenirs malheureux dans un cahier crasseux)²³ et qui n'en sera que le miroir déformé. De même que l'allusion au poème autobiographique d'Aragon *Le Roman inachevé*²⁴ (1956) fait office d'hypotexte pour ce cahier inachevé que Verre Cassé ne souhaite pas terminer malgré les supplications de L'Escargot entêté, l'heure étant venue pour lui de retourner dans son village natal et de rejoindre sa mère dans les eaux grises de la rivière congolaise. Le retour au village natal renvoie de toute évidence, une fois de plus au [Cahier] d'un retour au pays natal et renouvelle le dispositif de la mise en abyme sur lequel nous avons déjà glosé.

9. NOMINATION DES PERSONNAGES ET RÉSEAU DES NOMS PROPRES

On retiendra comme exemple d'allusion intertextuelle liée à la nomination des personnages, le prénom féminin de Céline, (la femme de l'Imprimeur, la

²¹ Comme l'a indiqué E.T. Hall (1959:134) «être désorienté dans l'espace est une aliénation». Le seul ancrage qui retient Verre Cassé est le «cahier», il ne l'achèvera pas et choisira de finir sa vie par un suicide annoncé.

²² L'hydronyme —une des rivières de Pointe Noire, au Congo— renvoie à une réalité géographique vérifiable et contribue à produire un «effet de réel». Ce point d'ancrage (récurrent) retisse aussi le lien avec l'auteur congolais, né à Pointe Noire.

²³ Il semblerait que Mabanckou soit, pour des raisons personnelles, très sensible au thème de la mère perdue. Son roman est d'ailleurs dédié à sa mère.

²⁴ Dans cette autobiographie le poète alors âgé de 59 ans, revient sur son enfance malheureuse, toutes ses interrogations existentielles, mais aussi sur le rôle des femmes dans sa vie et en particulier celui d'Elsa, son inspiratrice et sa salvatrice, dira-t-il.

Française volage qui trompe son mari avec un certain Ferdinand et tant d'autres). Initialement vidé de toute charge sémantique, ce nom propre est travaillé dans la fiction par le jeu de l'ambivalence qui l'associe au nom de l'écrivain français Louis Ferdinand Céline auteur de *Mort à crédit* et *Voyage au bout de la nuit*. Le nom de plume Céline²⁵ entre ainsi dans le réseau des noms d'auteurs et participe au tournoiement de ces forces intertextuelles qui circulent autour de l'unique espace privilégié dans le roman, celui du bar mal famé qui a pris le nom célinien de «Le Crédit a voyagé». Il faut voir dans cette transformation un travestissement des romans, *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*, dont les titres sont récupérés et enchâssés par Mabanckou pour fabriquer le mot valise qui donne son nom à cet endroit où la déchéance humaine se donne rendez-vous. L'allusion au roman de Céline *Mort à crédit* réapparaîtra, d'ailleurs plus explicitement dilué dans le texte, lorsque *Verre Cassé*, faisant allusion à l'histoire de l'homme aux Pampers qui l'agace de plus en plus, déclarera: «[...] j'ai pris la résolution de ne plus écouter son histoire de merde, j'étais à deux doigts de la retirer de ce cahier, de brûler les pages consacrées à sa mort à crédit...» (p. 184). On remarque que l'hypotexte célinien s'active davantage au niveau du style (du registre de langue, choix du vocabulaire, vulgarité des propos qui sortent de la bouche du protagoniste) et relève donc du pastiche²⁶.

10. DÉCODIFICATION DU MATÉRIAU INTERTEXTUEL: LES THÈMES ABORDÉS

Comme on l'a vu dans l'analyse de l'échantillon proposé, les difficultés interprétatives varient selon les interpolations. Même diluées dans le roman, certaines formes d'imitation ne posent pas de véritables difficultés de repérage: ainsi le pastiche qui laisse des traces permettant de retrouver le roman d' Hervé Ba-

²⁵ Dans une écriture débridée, cet écrivain controversé qui a exercé une très grande influence sur la littérature contemporaine dénonçait, lui aussi, toute la misère humaine avec une langue orale, populaire, un parler riche et sonore où les vocables sortent souvent des cloaques. Céline est le nom de plume de Louis Ferdinand Auguste Destouches qui a choisi de prendre le prénom de sa grand-mère d'origine bretonne: Céline Guillou.

²⁶ À travers le pastiche, l'auteur renouvelle la création de l'œuvre empruntée et la contrefait pour servir aux fins qui sont les siennes dans son propre roman. On retrouve ailleurs ce même registre vulgaire qui détourne la citation d'un titre de roman de Sembène Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*. *Verre Cassé* détourne le sens du texte originel en incorporant le juron, un exemple de l'emploi carnavalesque du sous-texte: «Tu peux le faire avec un bout de bois, bordel de Dieu» (il s'agit d'un personnage qui se voit sommé de ramasser ses excréments après une défécation dans la rue).

zin dans les propos de Verre Cassé, «[...] il n'a pas vu venir cette vipère au poing (...) lorsque j'ai cette vipère au poing comme ça, je deviens très dangereux, (...) tous les gars qui ont reçu ma vipère au poing» (p. 181), ou l'allusion à Simone de Beauvoir dans cet énoncé: «[...] je ne m'attaquerai pas au deuxième sexe», ou à Jean Genet lorsque le héros rapporte «[...] visiblement ce type me cherchait une querelle de Brest», ou à Yann Queffélec dans l'allusion à ses «Noces barbares». Certains emprunts restent plus voilés après un remaniement syntaxique ou lexical: «[...] elle a dit même que mort elle me piétinerait, qu'elle irait cracher sur ma tombe» (p. 48); plus subtil encore: «mais j'ai plus envie qu'on m'attrape le cœur» (p. 186); au-delà de l'imitation, du pastiche c'est parfois aussi l'adhésion à un monde de révolte exprimé par l'auteur qui fait surface, ici par le biais de textes de Boris Vian (*J'irai cracher sur vos tombes* et *L'Arrache-cœur*) ou encore dans le jeu du rapprochement paronymique, en associant l'œuvre de B.Vian à celle de J.-D Salinger (*L'Attrape-cœurs/ Catcher in the Rye*); le plus souvent, l'effet ludique est perçu dans la transformation parodique, comme ce clin d'œil plaisant à García Márquez (et par ricochet au réalisme magique cher aux romanciers hispano-américains): «...mais qu'est-ce qu'ils ont tous ces derniers temps à se liguier contre moi, est-ce qu'ils ont compris que moi, le patriarche de ces lieux, je m'oriente vers l'automne de mon règne, hein...» (p. 190)²⁷.

Mabanckou joue également les potentialités de l'ampliation que lui offre la dimension intertextuelle, on peut l'observer dans cette reprise du *Désert des Tartares* qui subvertit le texte de Dino Buzzati «Je suis conscient que ma vie sexuelle, c'est un peu le désert des Tartares, y a rien devant, y a rien derrière, y a que des ombres de femmes qui me parlent, en fait je suis un homme au désir d'amour lointain...».

Lorsqu'il s'agit de nous faire part de sa propre histoire (et celle de ses comparses), le héros éponyme choisit d'évoquer, à travers les personnages des fictions extérieures, son parcours chaotique et celui des autres. Mais ces personnages ne seront pas nommés (ou rarement) et, une fois de plus, le titre de la fiction citée, confondu dans le récit sans la moindre référence à son auteur, fera fonction de tremplin. Les propos de Verre Cassé se chargent alors d'une dou-

²⁷ Allusion à *L'Automne du Patriarche* de l'incontournable 'Gabo'. Les emprunts au célèbre romancier colombien ne s'arrêtent pas là. Toponymes et patronymes de *Cent ans de solitude* sont également nommés, ainsi que l'œuvre elle-même: «[...] partir, remonter vers le nord du continent, vivre la plus haute des solitudes (...) pénétrer dans le village de Macondo, y vivre cent ans de solitude, (...) se laisser enchanter par la magie d'un personnage du nom de Melquiadès...» (p. 172).

ble signification dans le rapprochement du texte citant et du texte cité et donc de l'idéologie partagée ou contredite et partant parodiée.

Le choix des romans vient corroborer ce parcours textuel: la vie de Verre Cassé va se refléter dans le miroir déformé des œuvres qui évoquent d'une manière ou d'une autre la vie du ou des personnages: *La Vie devant soi* de Roman Gary (écrivain français dont la vie s'achèvera dans le suicide), *Une Vie et demie* du Congolais Sony Labou Tansi, (encore une histoire carnavalesque), *L'enfant noir*, de Camara Laye, *Une vie de boy* de Ferdinand Oyono ou *L'aventure ambiguë* de Cheikh Amidou Kane²⁸.

Parallèlement, les frustrations sexuelles de Verre Cassé et de ses interlocuteurs s'expriment par le même procédé hypertextuel qui cherche des titres provocateurs pour en tirer un maximum d'effets parodiques. Le recours au titre remanié pose parfois des difficultés interprétatives, elle permet cependant à l'auteur d'approfondir dans les jeux de langage. Lorsque Verre Cassé rapporte «C'est le diable qui habite le corps», il utilise le roman de R. Radiguet, *Le Diable au corps*, qui lui sert de relais pour interpeller Sartre, de sorte que, du diable au corps on passe subrepticement au Diable et (le) au bon Dieu, (*Le Diable et le bon Dieu*) non sans faire des incursions dans d'autres fictions comme *Sous le soleil de Satan* de Bernanos, *Ainsi soit-il* de Benoîte Groult, ou *Les Versets sataniques* de Salman Rushdie; fougue sexuelle et aversion contre la religion s'exprimant ainsi dans la même foulée²⁹. La provocation n'est pas en reste non plus lorsque le

²⁸ Nous remettons chaque emprunt dans son contexte pour mieux souligner les transformations intertextuelles à partir de ces romans qui abordent de manière plus ou moins virulente le malaise africain.

«[...] il allait me raconter le mode d'emploi de sa vie de merde, ses déboires...» (186) «[...] je lui dirai de me pardonner cette vie de merde, cette vie de merde qui m'a sans cesse mis en conflit avec le liquide rouge de la Sovinco...» (p. 197), «[...] je lui ai dit que je laissais l'écriture à ceux qui prophétisent le sanglot de l'homme blanc (...) l'innocence de l'enfant noir...» (p. 163), «[...] la joie de mener une vie de boy, une vie de vieux Nègre et la médaille...» (p. 14), «[...] Ils avaient été mis au courant de mon aventure ambiguë» (p. 73).

²⁹ Il est intéressant de vérifier que certaines allusions, forcent le texte par leur récurrence et s'imprègnent d'autant plus profondément dans le discours. L'alliance Satan/Diable/Bon Dieu/en est l'illustration: Bernanos, Radiguet et Sartre sont alors convoqués à des fins parodiques parce que les titres empruntés sont autant de matériaux *ad hoc*: «[...] ils avaient décidé de m'emmener chez un guérisseur, un féticheur, ou plutôt chez un sorcier nommé Zéro Faute pour qu'il m'ôte l'habitude de me doré sous le soleil de Satan» (p. 134). [...] Zéro Faute va s'occuper de lui dans peu de temps, on verra bien tout à l'heure si le diable et le bon Dieu peuvent manger ensemble (...) mais comprenez bien que c'est le diable qui habite le corps de votre époux, c'est ce démon qui parle comme ça, je vous promets que nous allons sortir ce diable de son corps, croyez-moi, je ne m'appelle pas Zéro faute par hasard... (p. 137).

narrateur s'approprie le titre du roman de D. Laferrière et l'intègre aux mêmes fins parodiques « [...] Céline, parce que, elle, quand il y a un Noir devant elle, il faut qu'elle le croque, je te jure qu'elle sait *comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, et elle a obtenu le divorce... »³⁰.

Au-delà du portrait, ou par le biais du portrait, la critique sociale affleure donc systématiquement. Mais, parfois, le travail de mémoire opéré par les textes ou par un simple vocable dérouté le lecteur. Le mot « battù » dilué dans l'instance énonciative condense à lui seul le combat des laissés-pour-compte. Depuis le célèbre roman *La grève des Battù* de la romancière sénégalaise Aminata Sow Fall, ce terme wolof renvoie aux héroïques prouesses de ces parias qui ont osé faire face au super-ministre lequel prétendait épurer la ville de ses « déchets humains ». « Battù », du nom de la calebasse qui sert de sébile aux miséreux, se recharge sémantiquement pour désigner la force de cette plèbe capable de se mettre en grève pour défendre ses droits. Un hypotexte qui possède donc une forte charge critique et idéologique qui convient au discours de *Verre Cassé* si on tient compte que le titre du roman sénégalais d'Aminata Sow Fall revient avec une certaine récurrence dans la fiction³¹.

Comme on aura pu l'observer, la richesse de la dimension intertextuelle dans le roman de Mabanckou réside moins dans les trouvailles de « seconde main » que dans le tissage de sa propre toile où chaque emprunt s'actualise à partir des différents échos qui se répondent dans la chaîne discursive, de sorte que *Le Désert des Tartares* convoque *Le Désert de l'amour* de François Mauriac, *Le Diable et le Bon Dieu* de Sartre répond au *Diable au corps* de Radiguet, *Les Fruits si doux de l'arbre à pain* de Tchicaya U Tam'si renvoie au *Jazz et vin de palme* d'Emmanuel Dougala (pour les deux derniers, ses pairs Congolais), et ainsi de suite.

11. CONCLUSION

Le chemin d'errance de *Verre Cassé*, son aliénation, se construit dans la fiction de Mabanckou comme un parcours brisé fait de déchirures, à l'instar de ce texte fragmenté et décousu qui le porte. C'est dans la dimension intertextuelle, la parole plurielle, que ce roman assume toute sa fonction axiologique. Un texte polyphonique à l'image d'un monde déraisonnable, fissuré, recollé par des mor-

³⁰ P. 73. C'est nous qui soulignons pour faire émerger le titre de la fiction citée.

³¹ « [...] même les passants croyaient que c'était la grève des battù, les pauvres gens du quartier Trois-Cents, parce que, il faut le dire, mes ex-beaux-parents sont vraiment des gueux » (p. 133).

ceaux de discours, des voix venues d'ailleurs que recueille en vrac le protagoniste en les déversant pêle-mêle dans une apparente incohérence —et c'est là son exutoire— tout en laissant transparaître dans le jeu des manipulations parodiques et du pastiche³² toute la dérision et la détresse d'un homme qui se cherche et s'interroge en vain. Une quête d'identité dont la seule issue sera le suicide. Ce pessimisme final n'est pas sans renvoyer à une réalité sociale que la littérature africaine contemporaine a déjà très souvent dénoncée à travers les thèmes les plus virulents: corruption, injustice, hypocrisie, tares sociales, exil, etc. Où est l'issue ? Les derniers propos de *Verre Cassé* sont à ce sujet, suffisamment explicites. Il le rappellera à deux occasions, dont l'une à la fin du roman «A-t-on jamais pu recoller un verre cassé ?».

C'est sur l'image finale de l'acte désespéré que s'achève le roman. Verre Cassé convaincu qu'il va enfin retrouver l'esprit de sa mère disparue dans les eaux de la rivière congolaise, disparaît lui aussi. Le roman revient ainsi, dans la clôture, sur le leitmotiv de la mère génitrice et consolatrice pour l'adulte désabusé qu'est le héros-narrateur, accordant à ce personnage féminin absent un rôle majeur dans la fiction. Le roman n'est-il pas dédié à la mère de l'auteur dont il nous donne le nom: «à Pauline Kengué, ma mère» ? Au niveau de l'énonciation, le nom de la mère se fixe dans le discours, pour nommer le collège de Verre Cassé, mais à contrario de la dédicace, il apparaît dans un ordre inversé, d'abord le patronyme, puis le prénom: «[...] j'avais à peine terminé ma deuxième année d'études au collège Kengué-Pauline...» Un ancrage du réel qui n'est pas anodin. Nous serions tentée de dire, en faisant nôtres les mots de Genette à propos de l'épigraphe (1987:145), que la dédicace peut être lue, elle aussi, comme une citation initiale c'est-à-dire, qu'elle enrichit la dimension intertextuelle du roman comme un geste muet dont l'interprétation resterait à la charge du lecteur³³.

Nous reviendrons donc, pour conclure, sur la fécondité des stratégies narratives qu'apporte l'intertextualité. Fort des procédés ludiques, comiques, carnavalesques, qu'il manie avec dextérité, Alain Mabanckou se joue de tout, désacralise le sérieux en le mêlant au trivial, chante et déchante par la voix de son antihéros auquel on finit par s'attacher. Un être fragile, brisé qui s'exprime à

³² Proust n'a -t-il pas parlé de la vertu purgative, exorcisante du pastiche (Milly, 1992:215 «À propos du 'style' de Flaubert»).

³³ Genette explique *dans le même ouvrage* que la dédicace a toujours deux destinataires: le dédicataire et le lecteur et que, s'agissant d'un acte public, le lecteur est toujours pris à témoin, de sorte que la dédicace de l'œuvre est aussi au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire». Il précise que «le dédicataire est toujours de quelque manière responsable de l'œuvre qui lui est dédiée, et à laquelle il apporte, *volens nolens*, un peu de son soutien, et donc de sa participation» (*ibid.*, 1987: 126-127).

travers le flux de conscience de ses monologues intérieurs et s'enferme dans un monde sans issue tout en se posant comme l'acteur par lequel s'opère une grande ouverture sur le monde et ce, à travers les œuvres de la Grande Bibliothèque Universelle.

Face au désenchantement et au suicide, cette ouverture peut s'interpréter comme un espoir dans un monde en crise, le nôtre. C'est aussi dans cette polarité où le repli (renfermement) du protagoniste versus ouverture sur un monde livresque culturellement pluriel, que se définit, à travers le portrait tout en bris de verre qui ne se recollent point, la grande originalité de ce roman. Une fiction osée, colorée, picaresque, séduisante, qui s'inscrit dans le courant d'une esthétique de la fragmentation et de l'hétérogénéité caractéristique du roman postmoderne.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERT, Christiane (sous la direction de), *Francophonie et identité culturelles*, Paris, Karthala, 1999.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, NRF, Gallimard, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, aux éditions du Seuil, coll. Poétique, 1979.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, aux Éditions du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, aux éditions du Seuil, 1987.
- MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980.
- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.
- HALL, Edward T. *La Dimension cachée*, Paris, Seuil 1959.
- HOEK, Leo, *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton, 1981.
- JOUE, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.
- KRISTEVA, Julia, *Sémiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- MATEO, Locha, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, A.C.C.T et Khartala, 1986.
- MILLY, Jean, *La poétique des textes*, Paris, Nathan, Coll. Littérature, 1992.
- MABANCKOU, Alain, (2006) *African Psycho*, Le Serpent à plumes, 2003
- RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- SAMOYAU, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, aux Éditions du Seuil, Coll. Poétique, 1981.