

# **NTELA**

**N° 01, Janvier-Juin 2021**



**ISSN : 2789-3588**

**Revue du Centre Universitaire de Recherche  
sur l'Afrique (CURA)**

---

Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines/Université Marien  
Ngouabi, Brazzaville (République du Congo)  
BP : 2642, E-mail : [cura.congobrazza@gmail.com](mailto:cura.congobrazza@gmail.com)  
Tél. : + 242 066690087 / 055769593 / 044108897



**Couverture :** Figure de chasseur bantou de l'Afrique centrale. Statuette collectée par le Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire (actuelle Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de l'Université Marien Ngouabi), entre les années 1975 et 1980. Dans les langues kongo de cette sous-région, le bon chasseur est justement appelé « *NTELA* ». Par métonymie, ce nom symbolise l'homme constamment animé par la quête des savoirs et des connaissances ; un scientifique qui cherche, qui trouve et qui partage ses trouvailles avec les autres au moyen de la publication.

Les opinions exprimées dans les différents textes publiés ici sont celles de leurs auteurs. Elles n'engagent nullement la Revue *NTELA*

---

Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines/Université Marien  
Ngouabi, Brazzaville (République du Congo)  
E-mail : [cura.congobrazza@gmail.com](mailto:cura.congobrazza@gmail.com)

**NTELA**

**\_\_\_\_\_ N° 01, Janvier-Juin 2021 \_\_\_\_\_**

**ISSN : 2789-3588**

**Revue du Centre Universitaire de Recherche  
sur l'Afrique (CURA)**

---

Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines/Université Marien  
Ngouabi, Brazzaville (République du Congo)  
BP : 2642, E-mail : [cura.congobrazza@gmail.com](mailto:cura.congobrazza@gmail.com)  
Tél. : + 242 066690087 / 055769593 / 044108897



## **Publications semestrielles de la Revue NTELA**

### **Directeur de publication**

Yvon-Norbert GAMBEG

### **Rédacteur en chef**

Jean Félix YEKOKA

### **Comité de rédaction**

Jacques Nkeoua Oumba, Paul Kibangou, Régina Patience Ikemou, Rony Dévyllers Yala Kouanzi, Samuel Kidiba, Dieudonné Mouakouamou Mouendo, Didace Kevin Kouloungou Boungou, Jean-Bruno Bayette.

### **Comité scientifique**

Jean-François Owaye, Professeur, Université Omar Bongo (Gabon), Miche-Alain Mombo, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Georges-Claude Tshund'Olela, Professeur, Université de Kinshasa (RD. Congo), Omer Massoumou, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Françoise Blum, Professeur, Université Paris 1, Panthéon Sorbonne (France), Bienvenu Boudimbou, Maître de Conférences, Université Marien Ngouabi (Congo), Joachim Emmanuel Goma-Thethet, Professeur, Adon Simon Affessi, Maître de Conférences, Université Peleforo Gon Coulibaly Korhogo (Côte d'Ivoire), Université Marien Ngouabi (Congo), Dieudonné Tsokini, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Pierre Yvon Ndongo Ibara, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Joseph Zidi, Maître de Conférences, Université Marien Ngouabi (Congo), Henri Yambené Bomono, Professeur, Université Yaoundé 1 (Cameroun), Rogacien Tossou, Maître de Conférences, Université d'Abomey-Calavi (Bénin), Université Marien Ngouabi (Congo), Yvon-Norbert Gambeg, Professeur, Université Marien Ngouabi (Congo), Sophie Pulchérie Tape, Maître de Conférences, Université Peleforo Gon Coulibaly Korhogo (Côte d'Ivoire), Amuri Mpala Lutébélé, Professeur, Université de Lubumbashi (RD. Congo), Didier Ngalebaye, Maître de Conférences, Université Marien Ngouabi (Congo).

**Infographie :** Dreid Miché KODIA MANCKESSI





## SOMMAIRE

<b>Éditorial</b>	11
------------------	----

### Articles

#### *I. Histoire*

Ressentiment et fronde contre l'Occident dans les musiques africaines urbaines

*Jean Félix YEKOKA* 17

Mobilités, identités et gestion intégrée des patrimoines en Afrique centrale

*Stévio Ulrich BARAL-ANGUI* 39

L'OIHP, l'OHSDN et l'internationalisation des problèmes de santé des territoires dominés d'Afrique centrale (1923-1939)

*Simplice AYANGMA BONOHO* 57

Le paludisme en milieu indigène et européen en Afrique Équatoriale Française (1931-1938)

*Dreid Miché KODIA MANCKESSI* 77

#### *II. Psychologie-Sociologie*

Autoreprésentation de la maladie chez les personnes atteintes du diabète vivant à de Korhogo (Côte d'Ivoire)

*Taïba Germaine AINYAKOU, Bernadette BLA, Assamoi Benibego Edouardo Dekantus AMAN* 95

La fistule obstétricale en république du Congo : défis et perspectives psychologiques

*Nicaise Léandre Mesmin GHIMBI, Cyr Justus ZOLA DANY SAMBA* 109

### ***III. Langues-Littérature***

Mythes et « sentiment de fantastique » dans les littératures postcoloniales : Sony Labou Tansi, Maryse Condé  
**Analyse KIMPOLO** 127

L'intertextualité dans la construction du discours poétique de Maxime N'Debeka  
**Dieudonné MOUKOUAMOU MOUENDO** 147

L'esthétique de la recomposition des textes dans *verre cassé* d'Alain Mabanckou  
**Ghislain Méliodore MVOULA-MASSAMBA** 169

L'esthétique de l'absurde dans *La parenthèse de sang* de Sony Labou Tansi  
**Didace Kevin KOULOOUNGOU BOUNGOU** 191

Espace et représentations identitaires dans *L'Impasse* de Daniel Biyaoula  
**Ourbano MBOU-MAKITA** 207

Yoruba Mythology in Wole Soyinka's *A Dance of the Forests and The Road*  
**Anicet Odilon MATONGO NKOUKA, Herlyn Juverly ALONGANA** 221

## **L'esthétique de la recomposition des textes dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou**

Ghislain Méliodore Mvoula-Massamba\*

### **Résumé**

Cet article analyse le jeu intertextuel tel qu'il se réalise dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou. Il s'agit de voir comment le romancier déstructure, décompose et recompose les titres des textes littéraires ainsi que les noms des écrivains et des personnages empruntés à d'autres textes. L'objectif est d'apprécier tout le *re-travail* d'écriture qui s'opère à l'intérieur du roman, mais aussi de montrer que l'effort de création que fournit Alain Mabanckou pour aboutir à une unité textuelle cohérente laisse entrevoir *Verre Cassé*, dans le champ littéraire africain, comme un véritable roman recomposé, à l'image d'une famille recomposée. La violence symbolique appliquée aux textes y fait émerger l'image d'une écriture-digestion ou du moins une écriture-dévoration, mieux une écriture en liberté qui s'approprie des emprunts intertextuels aux fins de les transformer en objets d'esthétique verbale pour susciter chez le lecteur un plaisir inépuisé du texte littéraire.

### **Mots clés**

Esthétique, roman recomposé, réécriture, intertextualité, paratextualité.

### **Abstract**

This article analyses the intertextual game as it is played out in Alain Mabanckou's *Verre Cassé*. The aim is to see how the novelist deconstructs, breaks down and recomposes the titles of literary texts as well as the names of writers and characters borrowed from other texts. The aim is to appreciate all the reworking of writing that takes place within the novel, but also to show that the creative effort made by Alain Mabanckou to achieve a coherent textual unity allows *Verre Cassé* to be seen, in the African literary field, as a truly recomposed novel, like a recomposed family. The symbolic violence applied to the texts gives rise to the image of a writing-digestion or at least a writing-devouring,

---

\* Université Marien Ngouabi (Congo) et Membre du Laboratoire du CIEF, Sorbonne Université, E-mail : [mvoulaghis@gmail.com](mailto:mvoulaghis@gmail.com)

or rather a writing in freedom that appropriates intertextual borrowings in order to transform them into objects of verbal aesthetics to arouse in the reader an inexhaustible pleasure of the literary text.

### **Keywords**

Aesthetics, recomposed novel, rewriting, intertextuality, paratextuality.

### **Introduction**

Le jeu intertextuel est au cœur de la création littéraire et positionne le texte dans la république des lettres. Toute écriture intertextuelle porte en elle une esthétique de la violence, car elle émerge dans un univers saturé de signes, de sons et d'images. Le texte naît de cette violence. Il est bâti sur d'anciennes fondations composées de matériau d'esthétique verbale qui mêle « du déjà créé et du non encore créé » (M. Bertrand, 1987, p.141). Le travail de l'écrivain, dont l'essence se traduit parfois par l'absorption et la transformation subtiles des énoncés pris ailleurs, permet au texte littéraire de briser les frontières génériques et de se promener dans le temps et dans l'espace, à la recherche, non du geste créatif original et de la transcendance de l'œuvre, mais des composantes hétérogènes qui vont irriguer son acte d'écrire : la littérature naît de la littérature et des arts. Pour Alioune Badara Diané « (...) le roman (se) tend un miroir dans lequel il contemple son propre procès et parvient à cette affirmation fondamentale : le référent de l'art ce n'est pas le réel, le référent de l'art c'est l'art et la tradition de l'art » (A.B. Diané, 2011, p.15). De même, l'esthétique de la recomposition des textes incite l'écrivain à opérer des choix sur les plans linguistique (unité lexicale, syntagme, syntaxe), littéraire, stylistique et culturel. *Verre Cassé* (2005), roman d'Alain Mabanckou, illustre cette situation de violence portée sur les textes antérieurs et les noms des écrivains et des artistes. Ce texte polyphonique est marqué par une mise en abyme, un renouveau esthétique, une ponctuation hérétique, des techniques narratives et un refus de toute clôture<sup>1</sup>. Au lieu de se refermer sur lui-

---

<sup>1</sup> Selon les structuralistes le texte est clos : il revêt le sens de l'unité dans le temps et dans l'espace. Il est fermé entre l'incipit (phrase inaugurale) et le desinit (phrase terminale). En d'autres termes, le texte n'a pas de relation avec l'extérieur. Critiquant cette conception du texte, Mikhaïl Bakhtine forge le concept de dialogisme, ancêtre de l'intertextualité de Julia Kristeva, pour souligner le rapport du texte avec son extériorité : tout énoncé renvoie à d'autres énoncés qui l'ont précédé pour s'inscrire dans un réseau d'interactions. C'est dire qu'un discours rencontre toujours, sur son chemin, des discours antérieurs ayant en commun le même sujet.

même, *Verre Cassé*, anthologie jubilatoire de la littérature mondiale, cite, transforme, déforme, phagocyte et manipule la structure des textes antérieurs en leur faisant subir une violence symbolique. La thématique principale de *Verre Cassé* est, sans conteste, l'écriture.

Dans la conclusion de l'ouvrage *La pratique intertextuelle d'Alain Mabanckou. Le mythe du créateur libre* (2015), Servilien Ukize souligne que l'esthétique scripturale de l'écrivain congolais se caractérise, dans la mise en forme textuelle ou l'agencement de matériau verbal et des emprunts littéraires et extralittéraires, par une quête de liberté dans l'écriture. « L'effet palimpseste dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou »<sup>2</sup>, article de Marie-Claire Durand Guizieu (p. 31-48), met en évidence la question de l'intertextualité en répertoriant des occurrences des textes convoqués. L'article « La pratique postmoderne dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou et *Le Jeune homme de sable* de William Sassine »<sup>3</sup> de Philippe Amagoua Atcha oriente sa réflexion vers l'identification des traits doctrinaux du Postmodernisme contenus dans ces deux textes. L'analyse de *Verre Cassé* se fait sous l'angle de la fragmentation diégétique, de l'écriture du jeu et de la question intertextuelle et intergénérique. Dans l'article « *Verre Cassé* ou les figures de la transgression : de l'inspiration musicale à la production littéraire », Abel Kouvouama (2008, p. 119-131) analyse, à travers les personnages mis en scène, des vies défaites, des rêves et vies amoureuses brisés et les méfaits de l'alcool dans la chanson « *Verre cassé* » de Simaro Lutumba et dans le roman *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou. Aussi montre-t-il la filiation thématique qui lie les deux textes (musical et littéraire). Dans *Roman congolais Tendances thématiques et esthétiques*, Alpha Noël Malonga présente le résumé de *Verre Cassé* sur deux plans : la forme et le fond. Sur le plan de la forme, il souligne que la lecture du roman polyphonique d'Alain Mabanckou est facilitée par la langue rythmée et le talent d'ironiste de l'auteur. Aussi *Verre Cassé* est-il une « réflexion sur l'écriture, sur l'écrivain et sur le rapport de l'écrivain à son écriture » (A.N. Malonga, 2013, p. 124). Cette écriture est marquée par le jeu d'intertextualité. Sur le plan du contenu, il indique que *Verre Cassé* est une description des déboires des clients qui fréquentent Le Crédit a voyagé, un bar crasseux de Pointe-Noire. De son côté, Sim Kilosho Kabale dans « *Verre Cassé*, un

---

<sup>2</sup> *Ecrire au-delà des limites*, 2, p. 31-48.

<sup>3</sup> *Meridian Critic* XV, 1, 2009, p. 93-102.

véritable puzzle de l'écriture et de la société africaine »<sup>4</sup> présente *Verre Cassé* comme un exercice de style et de mémoire intertextuelle. Ces différents articles et livres n'analysent pas la question de la décomposition des titres d'œuvres littéraires, des noms d'auteur et des personnages. C'est pourquoi, nous fondons notre réflexion sur la déstructuration des emprunts textuels et paratextuels afin de mettre en évidence l'esthétique qui sous-tend cette stratégie scripturale. Par elle, *Verre Cassé* se structure et prend une forme littéraire qui procure du plaisir textuel.

La problématique de cette étude se construit autour de la question de savoir : comment se manifeste l'écriture de la recomposition dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou ? À cette question centrale se greffent deux questions secondaires. La première consiste à savoir comment se fait le transfert des énoncés textuels et paratextuels dans le discours d'Alain Mabanckou. La seconde est celle de cerner le rapport que *Verre Cassé* construit avec ses intertextes.

En réalité, cet article pose le problème de l'écriture de la recomposition en mettant en scène la violence symbolique que le roman *Verre Cassé* fait subir aux textes antérieurs, sélectionnés par l'écrivain, découpés à sa guise pour intégrer la trame narrative. *Verre Cassé* revêt, ici, le statut littéraire de roman recomposé et dessine à la manière d'une synecdoque la configuration esthétique de l'écriture d'Alain Mabanckou. Les énoncés déstructurés conservent, perdent et métamorphosent leur sémantisme. Le romancier met en évidence « la pratique de l'intertextualité onymale » (A.-P. Bokiba, 2006, p.160) qui déstructure les anthroponymes des écrivains pour en faire un système de nomination des personnages qui jouent un rôle dans le développement de l'action romanesque de *Verre Cassé*.

De la problématique de cet article découlent trois hypothèses. D'abord, dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou, la lecture et l'écriture s'avèrent deux actes interreliés. En d'autres termes, *Verre Cassé* est perçu comme un réceptacle des œuvres littéraires et extralittéraires lues par le romancier et dont les souvenirs de lecture s'insèrent dans la trame narrative sous forme de citation, de parodie, d'allusion ou de référence. Ensuite, en réécrivant ou en recyclant ces énoncés textuels et paratextuels empruntés à d'autres auteurs, Alain Mabanckou leur fait subir une violence symbolique, car dans ce processus de recyclage, le romancier désagrège anthroponymes et identités pour en faire un

---

<sup>4</sup> *Cahiers du Ceruki*, 37, p. 109-130.

système de nomination de personnages et de lieux. Enfin, ces emprunts, qui ornent le récit, participent de l'esthétique scripturale chez Alain Mabanckou.

Pour traiter le thème de l'esthétique de la recomposition des textes dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou, nous nous servons de l'approche de la transtextualité (intertextualité et paratextualité) développée dans *Palimpseste. La littérature au second degré* (1982) et *Seuils* (1987) de Gérard Genette.

Cette étude est structurée en trois parties. La première porte sur le cadre conceptuel et méthodologique. Ici, le travail consiste à théoriser sur les concepts clés de notre étude et de présenter, non seulement les éléments théoriques sur l'approche, mais aussi la démarche pratique suivie dans le processus d'élucidation du sens. La deuxième partie traite de l'esthétique de la recomposition des emprunts et de l'appareil titulaire. Elle illustre les rapports entre lecture et écriture, écriture et réécriture des énoncés textuels provenant des textes antérieurs. La troisième partie, quant à elle, porte sur l'esthétique de la recomposition onymale.

### **1. Cadre conceptuel et méthodologique**

Forgée par Julia Kristeva, en 1967, dans l'article « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », l'intertextualité adapte la théorie du dialogisme de Mikhaïl Bakhtine. Au sujet du dialogisme, Mikhaïl Bakhtine (1978, p.102) affirme : « L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C'est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes ses voies vers l'objet, dans toutes ses directions, le discours en rencontre un autre, "étranger", et ne peut éviter une action vive et intense avec lui ». Dans cette perspective, Julia Kristeva (1969, p.53) considère le texte comme une productivité : « (...) il est une permutation de texte, une intertextualité : dans l'espace d'un texte, plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent ». Dans *Palimpseste. La littérature au second degré*, Gérard Genette (1982, p.7) procède, à travers la transtextualité, c'est-à-dire « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes », à une classification claire et complète des pratiques transtextuelles : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. Des cinq pratiques transtextuelles, nous retenons deux (l'intertextualité et la paratextualité) dans le cadre de l'analyse de notre sujet. Concept critique et opératoire, l'intertextualité est perçue par Gérard Genette (1982, p.8) comme « une

relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre ». De la paratextualité, il donne la définition suivante :

(...) le texte littéraire proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres, préface ; postfaces, avertissements, avant-propos., etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire (G. Genette, 1982, p. 10).

Ces deux types de relation de transtextualité sont des outils efficaces qui permettent d'analyser les aspects de l'esthétique de la recomposition des textes dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou. La littérature étant incluse dans une théorie générale du beau, cet article se propose d'appréhender le travail d'absorption, de transformation et de déstructuration des énoncés textuels dans *Verre Cassé*, mieux le *re-travail* des points stratégiques du texte (titres des textes) et anthroponymes des écrivains.

Forgeant une définition de l'unité significative violence, dans l'article « Réflexions pour nourrir la réflexion », Françoise Héritier (1996, p.17) souligne sa nature physique et psychique :

Appelons violence toute contrainte de nature physique ou psychique susceptible d'entraîner la terreur, le déplacement, le malheur, la souffrance ou la mort d'un être animé ; tout acte d'intrusion qui a pour effet volontaire ou involontaire la dépossession d'autrui [...]. Des violences se veulent légitimes : ce sont celles de la loi, et des peines appliquées à ceux qui l'enfreignent. Selon leur nature et leur diversité, elles posent la question des conditions de légitimité de la révolte et de l'insoumission.

Étudiant les différents types de violence, Véronique Bonnet, dans « Villes africaines et écritures de la violence », élargit le champ lexical de la violence en proposant d'autres :

Toutefois, les structures historiques, sociologiques et anthropologiques des villes africaines font apparaître des invariants, invariants dont la typologie proposée est la suivante :



violences du déracinement, violence d'État, violences faites aux femmes et violences symboliques, ces dernières étant inscrites dans des fictions qui, dans une proportion croissante, sont des retours à la ville natale avec toutes les déchirures et recompositions mémorielles que cela entraîne (V. Bonnet, 2002, p. 20).

Dans le cadre de notre étude, nous retenons la "violence symbolique". Élément central de la sociologie de Pierre Bourdieu, la violence symbolique (peu visible et non physique) correspond au pouvoir d'imposer un système de pensée comme légitime à une population dominée, par le canal de l'éducation et des médias. Cependant, la conception du sociologue français ne s'impose pas à cette recherche.

Dans la perspective de cette recherche, la violence symbolique s'exerce par l'intermédiaire des objets culturels ou des objets concrets (textes, livres, écrits, peintures, images, films, architectures, sculptures, etc.) destinés à produire chez le destinataire (lecteur intertextuel) un effet symbolique mieux une contemplation esthétique, car ils résultent d'une opération formelle, d'une littérarité. Donc, la violence symbolique se loge dans les interactions textuelles qui se produisent dans la trame narrative de *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou. Elle est manifeste dans l'écriture hybride de l'écrivain congolais par le mécanisme de la déstructuration des titres des textes littéraires et des noms d'écrivains. C'est elle qui définit son acte de création et assure l'esthétique de *Verre Cassé*.

La notion de « Famille recomposée » est intégrée à la littérature pour évoquer les textes recomposés. En effet, la famille recomposée est selon les sociologues un nouveau type de famille où les conjoints ont déjà vécu une expérience de famille nucléaire classique. Elle est née des pertes relationnelles (rupture conjugale et rêve brisé de ce que le mariage aurait pu être) et tend à devenir un modèle de vie et à supplanter la famille nucléaire traditionnelle. Elle est dans la plupart des cas confrontée à la gestion complexe des relations entre les différents membres : l'ombre de la fonction paternelle (ingérences éventuelles), le désir de l'enfant de trouver une stabilité ; le comportement instable des enfants, le cortège de tension, d'émotions, de conflits, de connotations péjoratives, de réticences, d'inquiétude ; l'ingérence des beaux-parents et le caractère inaltérable de la filiation.

Au-delà de ces perceptions, la famille recomposée tend à recréer une unité entre ses membres, une nouvelle configuration familiale à l'instar

des familles classiques. Elle ne dissimule pas ses particularités qu'elle les considère comme des atouts qui augurent la stabilité, la satisfaction conjugale et le bonheur de vivre une nouvelle réalité familiale. En définitive, la famille recomposée conjugue des efforts pour faire régner l'harmonie au sein de son micro environnement social.

Ces efforts d'harmonisation gouvernent le travail de l'écrivain qui doit engendrer un texte dans un environnement saturé de signes, d'images, de sons et d'iconographies. Ses allers et retours dans ces univers lui permettent de renoncer à l'idée de la littérature comme création originale. Aussi, la relation que l'écrivain crée avec les textes antérieurs est teintée d'une volonté manifeste de *re-travailler* l'existant littéraire afin qu'il revête de nouveaux habits palimpsestes correspondant à l'univers de la mode dans lequel baigne le public de lecteurs. Dans toutes les pratiques de recomposition surgit l'idée de violence. Le fait d'écrire implique, chez l'écrivain, une violence symbolique qui se manifeste par la déstructuration du signe. C'est ce que l'on observe chez Alain Mabanckou. Il recompose l'existant à partir de matériau textuel, des bribes de textes, des titres littéraires qu'il met ensemble pour produire *Verre Cassé* à l'image d'une famille qui renaît d'un passé douloureux. Le texte d'Alain Mabanckou promène le récit qu'il raconte à travers la société pour refléter, dans ses effets d'interaction textuelle, le nouveau type de famille (la famille recomposée) dont l'histoire dissimule les effets de violence que les gens ignorent parfois.

À l'image d'un verre cassé dont l'on ne peut recoller les morceaux, Alain Mabanckou applique une violence symbolique sur les titres des œuvres et les patronymes des écrivains pour les casser et les recomposer, au gré de son inspiration. Il démembre l'appareil titulaire des textes, le dissimule dans le récit et le détourne parfois de sa signification originelle. L'écrivain congolais le réécrit en le revêtant de nouveaux habits littéraires dont la signification épouse littéralement le sens général de *Verre Cassé* pour former une unité textuelle cohérente. Alain Mabanckou considère le texte littéraire « comme une structuration et non comme une structure, comme un ensemble de signes indéfiniment construit, détruit et reconstruit par des pulsions, et non comme un système verbal achevé et clos » (R. Fayolle, 1978, p. 219). En revanche, à l'image d'une famille recomposée, le roman *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou procède d'une écriture de la recomposition de l'appareil titulaire.

## **2. L'esthétique de la recomposition des emprunts de l'appareil titulaire**

Résultat d'une opération de lecture ou d'une sélection seconde, le titre, en tant qu'objet paratextuel, est l'un des points stratégiques du texte. Il suscite un regain d'attention des théoriciens du texte littéraire, parmi lesquels Léo H. Hoek, l'un des fondateurs de la titrologie, Claude Duchet, Gérard Genette et autres. Pierre-Marc de Biasi (1990, p. 26) rappelle brièvement ses fonctions : « Mais il existe aussi un champ liminaire : celui du titre de l'œuvre et de son incipit qui ont stratégiquement la charge d'attirer le lecteur, de le séduire et de le capturer (...) ». Pour Gérard Genette (1987, p.83) : « Le titre, c'est bien connu, est le nom du livre, et comme tel, il sert à nommer, c'est-à-dire à désigner aussi précisément que possible et sans trop de risques de confusion ». L'habileté du narrateur homodiégétique de *Verre Cassé* à égrener une pléiade de textes brise la lecture horizontale au profit du dialogisme textuel qui mobilise une masse critique de savoirs et exige une analyse textuelle. Ce texte recomposé à partir de plusieurs morceaux (titres des œuvres littéraires, personnages et espaces intertextuels, bribes de récit intertextuel, etc.) qu'Alain Mabanckou met ensemble pour créer l'unité textuelle, caractérisée par une littéralité certaine, trouve son point d'orgue dans la réutilisation des emprunts qui forment l'intertexte : « L'intertextuel des titres. Bien entendu, le titre, enchaîné à son texte, est également corrélé aux autres titres de la même époque avec lesquels il constitue un paradigme plus ou moins extensif. La composition du paradigme surdétermine chacun de ses composantes. » (H. Mitterrand, 1979, p. 92).

Le mouvement de déconstruction et de reconstruction des textes justifie la stratégie d'écriture d'Alain Mabanckou. Il consiste à étoffer son récit d'autres textes. *Verre Cassé* décompose le titre *Les Raisins de la colère* (1940) de John Steinbeck en l'incorporant dans une grande unité syntaxique afin de vilipender les faiblesses intellectuelles et psychologiques du président Adrien Lokouta Eleki Mingi, personnage caractérisé par le complexe d'infériorité : « le lendemain de l'intervention du ministre Zou Loukia, le président en personne Adrien Lockouta Eleki Mingi a piqué une colère en écrasant les raisins qu'il aimait pourtant manger comme un dessert tous les jours » (VC, p. 18).

La rupture et la violence symbolique portées sur le titre *Les raisins de la colère* entraînent forcément sa désagrégation formelle, son morcellement structurel, son effritement textuel et la réorganisation ou

la réécriture de son appareil titulaire, selon les visées littéraires et esthétiques de l'écrivain. Sa stabilité, ses variations sémantiques, son statut, sa pérennité et sa transformation par la poétique de l'intertextualité sont assurés, dans le texte d'arrivée, par sa filiation au champ textuel et au genre qui le définissent. Ainsi, la coresponsabilité de l'emprunt créatif, transformé, métamorphosé, recodifié et placé dans le processus de recomposition textuelle et sémantique est assumée par les deux écrivains, séparés dans le temps et dans l'espace. Dans ce contexte, la littérature cesse d'être pratiquée en vase clos et marquée par l'absence de référent. Par ses multiples connexions textuelles, elle est perçue comme le passé recomposé dans les textes présents, la totalité d'un objet complexe par lequel les écrivains forment une seule entité. Son produit culturel, le livre, est alors considéré comme un bien universel susceptible d'être placé dans un jeu de miroirs ou de réécriture : « (...) – que, plus ou moins, tous les livres contiennent la fusion de quelques redites comptées : même il n'en serait qu'un (...) » (S. Mallarmé, 1945, p. 367). Dans le texte *Verre Cassé, Les raisins de la colère* acquiert une seconde vie et une nouvelle audience par un jeu de manipulation paratextuelle : démembrement, déconstruction, recomposition par adjonction et retranchement des unités linguistiques qui viennent orner et définir son esthétisme moderniste. C'est pourquoi Marc Eigeldinger (1987, p. 16-17), analysant les fonctions intertextuelles, écrit : « La principale fonction de l'intertextualité est transformatrice et sémantique. Il ne s'agit pas de reproduire à l'état brut le matériau d'emprunt, mais de le métamorphoser et de le transposer ».

La présence de la trace intertextuelle à l'intérieur de l'œuvre ouverte d'Alain Mabanckou est le signe d'une littérature en miroir, car l'écriture de *Verre Cassé* demeure, dans sa considération spécifique, un acte de création, de liberté, d'ouverture aux signes et aux paroles de l'autre, de partage de connaissance lucide comme legs universel. Dans ce contexte, le dialogue entre Verre Cassé et Holden invite le destinataire du roman d'Alain Mabanckou à repérer et à identifier la nature, la provenance et la désignation du titre de l'œuvre de J. D. Salinger. L'élément paratextuel *L'attrape-cœur* (2010) est décomposé et recomposé par le mécanisme de réécriture des emprunts textuels. L'intertextualité y ajoute une dimension supplémentaire par une opération intellectuelle de sémantisation et met en exergue des rapports entre textes relevant d'une complexité plus grande. Les propos narratifs de Verre Cassé explicitent cette pratique scripturale : « et je lui dis ne te fatigue pas mon gars, tu n'attraperas pas mon cœur à ce jeu-là » (VC,

p. 187) ; « mais j'ai plus envie qu'on m'attrape le cœur par ce genre d'histoires bouleversantes » (VC, p. 186). Ici, la violence symbolique s'exerce de manière subtile et devient l'élément différentiel de l'écriture romanesque d'Alain Mabanckou.

Les effets de jouissances esthétiques qui se manifestent dans l'esprit du lecteur intertextuel résultent d'un fait de violence symbolique, car *Verre Cassé* brise la structure énonciative du titre originel de J. D. Salinger. Ce titre surgit dans le roman d'Alain Mabanckou sous la forme d'un énoncé réécrit, détourné et retourné sur le plan sémantique. Il est enchevêtré dans les signes linguistiques qui forment l'axe combinatoire de la trame narrative de *Verre Cassé*. Aussi, dans ces deux énoncés, l'on relève deux faits. D'une part, *Verre Cassé* transforme le groupe nominal *L'attrape* en un verbe du premier groupe qu'il conjugue au futur simple du mode indicatif. D'autre part, le second énoncé est la résultante d'un jeu de substitution verbal. Il emploie le verbe "attaquer" en lieu et place "d'attraper". Les deux verbes, n'ayant pas la même signification, deviennent interchangeables sans que soit altérée l'image du personnage de Holden transposée dans *Verre Cassé*. Aussi, comme l'affirme Raphaël Baroni (2007, p. 237) : « La mise en relation explicite ou implicite d'un texte avec un autre texte (intertexte ou hypotexte) est une condition nécessaire à la production de nombreux effets poétiques : jeux parodiques ou sérieux, reprises ou détournements plus ou moins surprenant, etc. ».

Chemin faisant, *Verre Cassé* recourt au titre authentique, écrit en anglais, du texte de J.D. Salinger : « je ne peux pas lire d'ici tout le titre du livre, y a que les mots *in the rye* que je lis, le reste est caché par les grosses mains du type » (A. Mabanckou, 2006, p.185). Mais il s'agit d'un titre inachevé, car *Verre Cassé*, dans son jeu intertextuel, l'ampute de deux premières unités lexicales (*The Catcher*). *L'Attrape-cœurs* est la traduction française de *The Catcher in the rye* « que l'on traduit littéralement par un "attrapeur dans un champ de seigle" » (P. Labro et O. Barrot, 2001, p.122-123). La fragmentation et l'absorption de l'appareil titulaire de J.D. Salinger dans la narrativité de *Verre Cassé* brisent la chaîne sans fin des sentiers battus du mythe de la création littéraire comme geste authentique, de la clôture évoquée par les formalistes qui considèrent le texte comme un énoncé isolé de ses contextes socio-historiques et de l'apport des écrivains dans le processus d'engendrement d'un texte. Dans ces conditions, *Verre Cassé* cesse d'être une simple structure linguistique fermée ou repliée sur elle-même. Il est en perpétuel dialogue avec les autres productions textuelles

qui viennent irriguer sa narration, ses unités phrastiques et sémantiques. Cette situation d'intertextualité confère au texte une esthétique et couronne un *re-travail* d'orfèvre des mots et des idées. Dans ce contexte, Michel Bertrand écrit dans *Langue romanesque et parole scripturale. Essai sur Claude Simon* :

Considérant l'activité lecturale comme l'une des composantes essentielles de l'acte d'écriture, elle copie, recopie, modèle, remodèle, déforme, transgresse les discours d'autrui. Ce faisant, elle découvre son essence, sa propriété spécifique. Ce faisant, elle retrouve aussi l'essence, la propre spécificité de ces écritures qui, à l'origine, lui étaient étrangères (1987, p.141-142).

En somme, le texte d'Alain Mabanckou surgit, dans le champ littéraire africain, comme un océan qui reçoit ses eaux des fleuves qui, à leur tour, sont arrosés par les rivières et les ruisseaux charriant les noms des écrivains (leurs programmes ou doctrines littéraires, leur biographie et leurs œuvres complètes), les mots de l'Autre, les titres textuels et musicaux, les fragments de chansons, les faits historiques et les discours socio-historiques.

Dans *Les Caractères*, La Bruyère (1965, p.82) remarque : « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent ». Dans cette perspective, le roman d'Alain Mabanckou se situe à la jonction de plusieurs textes à hiérarchie variable. Il devient le lieu de résurgence, d'intégration, de transgression des normes établies, de transformation et de transfiguration des emprunts textuels qui renvoient le lecteur à un champ symbolique de création littéraire. Cette trouvaille ou ouverture au monde par les textes crée une tension interne dans l'œuvre que l'écrivain, par l'alchimie des mots, apaise et transforme en objet esthétique. Dans l'optique de l'intertextualité, le lecteur n'est pas assis tranquillement dans un fauteuil ; il est invité à relever et à analyser l'intérêt de cette tension créative qui donne du relief à *Verre Cassé*. De même, les effets violents, de nature symbolique, qu'engendre cette tension interne à l'œuvre issue d'une interaction textuelle, permettent d'évaluer le travail d'écriture ou de re-création qui se produit à l'intérieur de *Verre Cassé* : l'effet de la déstructuration d'une totalité signifiante littéraire. Les multiples réseaux de connexion de *Verre Cassé* concourent à un plan symbolique qui donne au texte une visée esthétique, une richesse infinie et le « conduit à l'infini de l'art vers lequel s'ouvre chaque texte » (M. Symington et B. Franco, 2016, p. 3).

L'activité de déconstruction et de reconstruction des textes, empreinte de violence symbolique, dans *Verre Cassé* se signale par la recomposition esthétique des textes de Gabriel Garcia Marquez. Comme Sony Labou Tansi, Alain Mabanckou est émerveillé par la qualité de l'œuvre littéraire de l'écrivain colombien. Il la déstructure pour en faire la chose du monde la mieux partagée : « en ce jour mémorable, il était endimanché, paré de ses lourdes médailles en or, il ressemblait désormais à un patriarche à l'automne de son règne » (VC, p. 26-27). L'insertion de *L'Automne du patriarche* (1976), subit un bouleversement de l'ordre de disposition des signes linguistiques. Cette écriture de la violence exerce une force seconde, de nature intellectuelle, sur les énoncés des autres écrivains, réactualise la mémoire littéraire du destinataire de *Verre Cassé* qui se voit propulsé vers le monde des textes. Elle l'invite à reconstituer le puzzle de l'appareil titulaire de Gabriel Garcia Marquez : « un patriarche à l'automne de son règne ». Parlant des procédés d'insertion d'un énoncé dans un texte d'accueil, Mikhaïl Bakhtine (1978, p.159) écrit :

« Ceux-ci sont très divers, tant pour ce qui est de l'élaboration verbale stylistique du discours d'autrui, que pour ce qui concerne les procédés de son enchâssement interprétatif, de sa reconsidération et de sa réaccentuation, depuis la transmission directe mot à mot, jusqu'à la déformation parodique, préméditée, intentionnelle, des paroles d'autrui et leur déformation ».

*L'Automne du patriarche* fait de nouveau l'objet d'une dissociation des éléments de son appareil titulaire : « 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 » (VC, p. 190).

Alain Mabanckou ne s'intéresse guère au pôle référentiel de *L'Automne du patriarche*. Il se sert de cet espace paratextuel pour souligner l'âge mûr et l'ancienneté de Verre Cassé, personnage éponyme, chargé d'écrire l'histoire de Le Crédit a voyagé, un bar crasseux de Pointe-Noire. Il fait usage de deux éléments linguistiques significatifs au second degré : *automne* et *patriarche*. Si la première lexie symbolise le temps de la chute des feuilles, Verre Cassé est alors la métaphore d'une feuille flétrie. La perte de sa force physique renforce l'idée du déclin existentiel et de la raillerie car son âge précède la vieillesse. Le second signe graphique connote le héros de *Verre Cassé*

comme personnage le plus âgé de la troupe d'éclopés qui fréquente Le Crédit a voyagé. Alain Mabanckou adapte le titre *L'Automne du patriarche* au récit de *Verre Cassé* qui revêt de beaux oripeaux intertextuels. Ayant subi une violente mutilation paratextuelle, le titre de Gabriel Garcia Marquez recouvre une sémantisation nouvelle. La beauté de l'acte de création romanesque est alors ressentie à travers un savoir bibliophilique. Pour Sophie Rabau (2002, p. 25) : « Tout texte étant susceptible d'être repris, il n'est pas limité à ce qu'a effectivement écrit son auteur, mais continue d'être écrit par ceux qui le citent où le réécrivent ».

Dans le souci d'esthétique verbale, l'écriture de *Verre Cassé* transforme, décontextualise et transcende tout, même les formes vacillantes de certains emprunts textuels afin de produire de nouvelles significations qui ne sont appréhendées qu'à travers les catégories textuelles de *Verre Cassé*. La dynamique intertextuelle détermine la performance scripturale de l'écrivain congolais qui insinue subrepticement le titre d'un texte de Victor Hugo : « et c'est pour ça que les formules qui entrent dans l'histoire sont courtes, brèves et incisives, et comme ces formules traversent les légendes, les siècles et les millénaires » (VC, p.23). Dans cette séquence narrative, les groupes nominaux 'les légendes, les siècles' reconstitués renvoient au recueil de poèmes *La Légende des siècles* de Victor Hugo (2002). Alain Mabanckou brouille la trace de repérage et d'identification de cet espace titulaire. Il décompose le titre en changeant le nombre du premier élément constitutif : le pluriel se substitue au singulier. L'insertion de la virgule, signe de mutilation et d'appropriation du titre de l'écrivain français, renforce l'intertextualité créative, la cohérence et l'esthétique verbale de *Verre Cassé*. Prenant appui sur ce postulat, Michel Bertrand (1987, p. 144) écrit :

(...) le roman simonien se présente comme un immense réservoir où sans cesse l'œuvre future puise aux sources de l'œuvre passée. Opérant de la sorte, successivement le nouveau réévalue, mutile et détruit l'ancien. Réévaluation d'une forme figée, morte, soudain rendue à la vie, au mouvement. Mutilation d'un texte solidaire dont on extrait un fragment solitaire.

La reconstitution de l'intertexte du roman d'Alain Mabanckou nécessite la connaissance des textes antérieurs, car *Verre Cassé* illustre parfaitement le mécanisme intertextuel de la flagellation d'un texte : « qu'est-ce que tu fais, vieux, tu ne vas pas quand même ramasser ton



caca à mains nues, tu peux le faire à l'aide d'un bout de bois, bordel de dieu » (VC, p.112). La relation d'inclusion qui unit le texte de départ et le texte d'arrivée se définit par la réutilisation des énoncés antérieurs. Dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou, le titre *Les bouts de bois de Dieu* (1960) cesse de désigner les grévistes du chemin de fer Dakar-Niger. Le syntagme nominal « bout de bois » revêt une signification littérale ou dénotative. Il prend la valeur d'un support susceptible d'être utilisé par Verre Cassé pour ramasser ses excréments. Le glissement sémantique est perceptible : l'on passe du genre humain au règne végétal. Pour y arriver, Alain Mabanckou utilise une tmèse. Cette figure de rhétorique « consiste en la séparation, par une suite intercalée, des deux éléments d'un mot composé ou d'une locution ; il s'agit souvent de la coupure d'un mot-outil » (G. Moliné, 1992, p. 325). Le roman *Verre Cassé* décompose et réécrit, en produisant un effet esthétique, le syntagme nominal « bois de Dieu ». Ce groupe nominal se rapproche d'une locution interjective familière : « Nom de Dieu ». Alain Mabanckou utilise cette exclamation pour créer une parodie : bordel de dieu. Il procède à l'association de « bois de Dieu » et de « bordel de dieu » pour réécrire le titre de Sembene Ousmane : *Les bouts de bois de Dieu*. Cet appareil titulaire, déconstruit et reconstruit dans *Verre Cassé*, prend la forme scripturale suivante : *un bout de bois, bordel de dieu*. Il exprime la puissance d'écriture, l'enjeu esthétique et la réminiscence des textes. Le jeu de détournement scriptural et sémantique des titres littéraires illustre la quête de liberté dans l'écriture d'Alain Mabanckou. C'est dans cette perspective que s'inscrit la pensée de Mikhaïl Bakhtine (1978, p.159) lorsqu'il écrit : « (...) la parole d'autrui comprise dans un contexte, si exactement transmise soit-elle, subit toujours certaines modifications de sens. Le contexte qui englobe la parole d'autrui crée un fond dialogique dont l'influence peut être fort importante ».

L'intertextualité créative, clé de l'écriture littéraire par le mécanisme de la réutilisation de matériau textuel, permet à Alain Mabanckou, écrivain-abeille, de butiner et de transformer en miel pur (texte en tant qu'objet esthétique) le pollen ou le nectar pris dans d'autres textes : « qu'il ait la peau noire et porte un masque blanc » (VC, p. 63). La transposition du titre de Frantz Fanon (1952), *Peau noire, masques blancs*, dans *Verre Cassé*, se signale par l'adjonction des unités linguistiques qui le transforment en une unité phrastique. Ces unités lexicales mettent à nu le drame érotique de L'Imprimeur. Ce personnage veut conquérir l'amour d'une Blanche, mais il doit renoncer à la couleur sombre de sa peau.

Pour traduire une scène de conjuration de Verre Cassé par Zéro Faute, Alain Mabanckou met en œuvre la technique de la dévoration comme mode d'écriture. Il phagocyte l'espace paratextuel de *Le Diable au corps* de Raymond Radiguet (1995) tout en créant une complicité entre l'écrivain et les lecteurs cultivés :

Et Zéro Faute qui faisait semblant de méditer a enfin parlé, il a soupiré en ces termes 'madame, je vous remercie d'avoir ces paroles de sagesse, 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 (VC, p.137).

Alain Mabanckou recrée le titre du roman de Raymond Radiguet pour dissimuler sa trace dans la texture de *Verre Cassé*. En lui conférant une forme phrastique composée, l'écrivain congolais donne au lecteur du grain à moudre pour identifier la trace dialogique qui s'établit entre *Verre Cassé* et *Le Diable au corps*. Cet énoncé perd sa signification originelle relative à la violation du sermon de fidélité conjugale. Il revêt une nouvelle identité textuelle qui confère à Verre Cassé le statut de personnage dont l'esprit est possédé par un esprit maléfique. Par ailleurs l'insertion du titre *Le Diable au corps*, détourné et interprété différemment, ne brise pas le fil de la narration des événements de *Verre Cassé*. Au contraire, les mots des Autres, altérité constitutive, séduisent et aident Alain Mabanckou à mieux exprimer sa pensée et à structurer son texte. Par le biais de l'esthétique de la recomposition des textes, l'écrivain congolais campe la psychologie de ses personnages, à l'instar de Verre Cassé. Comme le rappelle, ici, Michael Bernsen (1998, p.73) :

Fondée sur une philosophie qui s'est proposée de mettre un terme à la tradition de la métaphysique européenne du 'logocentrisme' (Jacques Derrida), l'intertextualité déconstructiviste s'intéresse au texte comme une surface sur laquelle 'se croisent et se neutralisent les énoncés'. Le texte devient aussi une texture, lieu de travail d'une déconstruction de discours antérieurs, de pré-textes.

En somme, les pratiques littéraires d'Alain Mabanckou, relatives à l'écriture de dévoration, d'absorption, de détournement scriptural et sémantique, de transformation et de transgression, ne concernent pas seulement les appareils titulaires des textes. Aussi élargissent-elles leur champ d'application aux noms des écrivains et des personnages.

### 3. L'esthétique de la recomposition anthroponymique

À propos de noms des personnages de Romain Garry, Julien Bisson (2014, p.33) affirme :

Un écrivain choisit rarement le nom de ses personnages au hasard, et Romain Kacew n'échappe pas à la règle. Ses deux plus célèbres avatars, il les nomma Garry, qui signifie "brûle !" en russe, et Ajar, qui désigne la braise dans la même langue. Deux patronymes idoines pour lui qui, toute sa vie, n'a cessé de brûler la chandelle par les deux bouts.

Dans le roman polyphonique d'Alain Mabanckou, la caractérisation permet de comprendre le système de dénomination des personnages, en répondant à la question suivante : comment le romancier congolais fabrique-t-il l'identité anthroponymique des personnages ? Pour désigner un personnage, Alain Mabanckou explore sa « bibliothèque infinie où les textes passés, présents et futurs coexistent en vertu de leurs relations intertextuelles » (I. M. Martinez, 2010, p. 234), sa discographie et les faits de société. Il se sert moins de son imagination créative que des procédés intertextuels et intermédiatiques. Dans *Verre Cassé*, seize personnages ont pour patronymes les titres des œuvres littéraires et des chansons ; les noms des écrivains, des philosophes, des artistes peintres et les faits sociaux. Cette technique d'altérité constitutive de l'identité des personnages consiste à déposséder l'identité des personnages connus pour en faire autre chose : nommer les personnages. Elle met en évidence le rôle essentiel de la pratique de réécriture (absorption et transformation) des noms dans le processus d'engendrement d'un texte littéraire. Les textes antérieurs nourrissent l'imagination et la créativité des écrivains. A ce sujet, Jean-Philippe Ury-Petersch (2010, p.162) rapporte les paroles de Steve Harris : « Steve Harris, *leader* et principal parolier du groupe, a d'ailleurs expliqué qu'utiliser des titres d'œuvres permettait de bénéficier de toute charge portée par ces derniers, donnant plus de poids aux chansons ». Dans le cadre de cet article, nous retenons trois cas de figure qui illustrent l'esthétique de la recomposition onymale des personnages.

Le processus de transfert de matériau textuel à l'intérieur de *Verre Cassé* met en évidence le rôle de l'intertexte dans l'engendrement de cet énoncé. Alain Mabanckou appréhende la création littéraire comme une opération de recyclage des textes précédents. Ainsi, il décompose le nom de l'écrivain Louis-Ferdinand Céline en deux entités anthroponymiques distinctes pour en attribuer à ses personnages : « et

je buvais du café comme de l'eau, j'ai même pris une demi-bouteille de gin parce qu'il fallait que je sois dans un autre monde au moment où je surprendrais Céline avec ce Ferdinand si hardi qu'il venait troubler mon breuvage » (VC, p.68).

La fabrication des identités chez Alain Mabanckou résulte d'une greffe intertextuelle. La biographie de Louis-Ferdinand Céline constitue le point d'orgue pour nommer deux personnages épisodiques : Céline et Ferdinand. Le caractère donjuanesque de l'écrivain français refait surface dans *Verre Cassé*. Pour évoquer une scène de relations extraconjugales où L'Imprimeur est cocufié par son épouse, Alain Mabanckou confère à Ferdinand le rôle de l'amant de Céline. Le personnage de Ferdinand tisse un lien intertextuel dépositaire de sens avec le héros-narrateur Ferdinand Bardamu de *Voyage au bout de la nuit* (1952). Alain Mabanckou transpose le personnage de Ferdinand Bardamu dans *Verre Cassé* pour vilipender les relations orageuses entre le père et le fils vivant ensemble dans une famille reconstituée qui panse ses plaies de divorce et ses conséquences sociales. Le fils se venge en couchant avec la femme de son père : « j'ai vu Céline et mon fils dans le lit, ils étaient enlacés dans la position du pauvre Christ de Bamba, mais c'est Céline qui était sur mon fils et elle tenait la cravache, et ils suaient, les draps par terre, mais je te jure, Verre Cassé, j'ai poussé sur-le-champ le cri des oiseaux fous » (VC, p. 69-70).

L'analyse intertextuelle révèle que le travail d'engendrement de texte convie le lecteur à lire un roman dans un autre roman. Ferdinand est le calque anthroponymique de Ferdinand Bardamu qui, à son tour, dévoile l'identité de Louis-Ferdinand Céline.

Le phénomène de transformation, d'appropriation, de neutralisation et de transgression identitaire des emprunts dans le roman d'Alain Mabanckou se traduit par la décomposition du titre d'une œuvre littéraire aux fins d'attribution anthroponymique d'un personnage : « on m'appelle Alice parce que pour les merveilles c'est à moi qu'il faut s'adresser, pas à ces petites jeunettes qui têtent encore leur maman, allez, viens près de moi chéri » (VC, p. 108). Dans sa stratégie d'écriture palimpseste, Alain Mabanckou fabrique un personnage féminin qu'il nomme Alice. Il procède, de façon allusive, à la déstructuration du titre *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll (2010). Curieuse, autoritaire et orgueilleuse, Alice est une petite fille, âgée de sept ou huit ans, qui s'interroge sur tout, parle aux animaux et aux fleurs. Dans *Verre Cassé*, Alain Mabanckou casse cette image. Il dépouille la psychologie et l'identité du personnage de Lewis Carroll. Il remodèle

négativement le personnage d'Alice en lui attribuant une nouvelle identité : « une prostituée au seuil de la retraite » (VC, p. 107). Ce travail d'intertextualité, considéré comme un élan de création, annule consciemment la trace de toute ressemblance physiologique et psychologique. Alice de *Verre Cassé* enfile les caractéristiques d'une personne âgée : « cette vieille bique au visage mitraillé de rides » (VC, p. 107). Alain Mabanckou campe son personnage hideux en l'éloignant de l'image d'une enfance particulière :

Et vu ses traits de fée Carabosse, les clients ne devaient pas se bousculer sur le trottoir, au contraire ils devaient changer de trottoir en l'apercevant avec sa perruque qui ne couvrait que le tiers de son crâne, son maquillage exagéré, son odeur de grand-mère, son dentier qui tenait à peine dans sa bouche comme un vampire (VC, p. 109).

Si Alice de Carroll Lewis exprime une logique enfantine, Alice d'Alain Mabanckou est le prototype d'un monstre physique. Par cette image contrastée, l'intertextualité sert de prétexte à Alain Mabanckou pour dénoncer la prostitution tout azimut. Ce procédé par lequel est construit *Verre Cassé* met en situation un autre personnage dont la création relève d'une violence intertextuelle.

Vincent Van Gogh, peintre néerlandais, est le précurseur des fauves et des expressionnistes. Il connaît une résurgence explicite dans le texte d'Alain Mabanckou sous la forme d'un emprunt patronymique qui sert à caractériser l'identité d'un personnage. Par cette insertion, l'intertextualité comme tissage de matériau textuel, illustre l'image d'une écriture qui dévore des énoncés patronymiques pris ailleurs pour constituer un nœud de significations d'ensemble et auréoler l'esthétique verbale du texte : « et pendant que je tente de finir la lecture de cet article émouvant sur Joseph Van Gogh nègre, L'Imprimeur me secoue, me menace et tente de m'arracher le magazine » (VC, p. 119). La pratique onymale se décline dans *Verre Cassé* par le procédé de la mutilation, l'agglutination et l'adjonction des noms. Le désir de créer une identité à partir d'une structure onymale existante amène Alain Mabanckou à procéder à une suppression-substitution et substitution-adjonction en position initiale et finale sur l'emprunt qu'il a choisi. Du patronyme de Vincent Van Gogh, Alain Mabanckou fabrique Joseph le Van Gogh nègre. Cette mutilation-adjonction patronymique est l'expression d'une douleur d'enfantement ou de création intertextuelle, car l'on ne fait pas la littérature sans casser les mots, les patronymes et les énoncés provenant d'autres textes. Par un jeu de l'intertextualité

comme construction symbolique des identités, Alain Mabanckou rapproche le génie de Joseph le Van Gogh nègre à celui de Vincent Van Gogh. Dans cette optique, le recyclage littéraire opéré par *Verre Cassé* réside dans la pathologie (douleur physique et psychologique) et l'hospitalisation des deux personnages. Parfois, la démence et le génie se côtoient pour faire bon ménage dans la création artistique. Toute œuvre, quelle qu'elle soit, est l'émanation d'une douleur créatrice, d'un travail ou *re-travail* d'engendrement.

En définitive, l'on s'interroge : pourquoi Alain Mabanckou déstructure-t-il les emprunts en les faisant subir une tension créative ? Il convient de souligner que toute l'œuvre littéraire d'Alain Mabanckou, de l'incipit (destruction partielle du Crédit à voyagé) à l'excipit (noyade de Verre Cassé dans les eaux grises de la Tchinouka) en passant par l'écriture, a pour fondement la violence : violence physique, verbale, conjugale et symbolique. L'écrivain congolais casse tout, par le mécanisme de la réminiscence des textes, des pensées séculaires, des noms d'auteur et des titres des textes pour donner une forme esthétique à son écriture qui se déploie dans un univers saturé de littérature. Il s'écarte des sentiers battus de la littérature africaine pour forger sa propre esthétique : déstructurer tous le matériau récolté pour lui donner une forme dans *Verre Cassé*.

### Conclusion

En somme, l'esthétique de la recomposition des textes dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou est l'expression d'une quête permanente de liberté dans l'écriture. Elle montre le travail ou le *re-travail* d'Alain Mabanckou sur les énoncés antérieurs. Par sa pratique de l'écriture intertextuelle (retouchant sans cesse les textes), l'écrivain congolais applique une violence symbolique sur les titres des œuvres littéraires et les noms d'auteur qu'il dissimule dans la trame narrative de *Verre Cassé*, roman considéré comme un texte recomposé sur des vestiges littéraires, à l'image d'une famille recomposée dont le passé cache une douleur atroce : violence, maltraitance, divorce, etc. Le travail de transgression des textes brise la lecture linéaire et entraîne le lecteur dans un élan de reconstruction des énoncés.

Analyser *Verre Cassé*, sous l'angle de la décomposition des textes, c'est dévoiler tout le *re-travail* d'écriture dans ce roman : le jeu et l'enjeu onomastique et titulaire. Ce roman cache en lui une violence intertextuelle qui préside à la création littéraire d'Alain Mabanckou. Tout écrivain crée toujours à partir des écrits de l'Autre, qu'il butine et

transforme pour susciter chez le lecteur intertextuel une sensation esthétique et un plaisir inépuisé du texte. Le texte d'Alain Mabanckou est, comme l'écrit Mukala Kadima-Nzuji (1997, p. 94) à propos de Sylvain Bemba, « le lieu d'ancrage et de réactivation d'une double activité essentielle : la lecture et l'écriture ».

### **Bibliographie**

- MABANCKOU Alain, 2005, *Verre Cassé*, Paris, Le Seuil.
- AMAGOUA ATCHA Philip, 2009, « La pratique postmoderne dans Verre Cassé d'Alain Mabanckou et Le Jeune homme de sable de William Sassine », in *Meridian Critic* XV,1, p.93-102.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BARONI Raphaël, 2007, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Le Seuil.
- BERNSEN Michael, 1998, « L'intertextualité comme "quête" de l'origine perdue : les Réflexions sur la Révolution de Burke », *Littérature*, n°69, Intertextualité et révolution, p.72-86.
- BERTRAND Michel, 1987, *Langue romanesque et parole scripturale. Essai sur Claude Simon*, Paris, PUF.
- BIASI Pierre-Marc, 1990, « Les points stratégiques du texte », in *Les Grands Atlas Universalis La Littérature*, Paris.
- BISSON Julien, 2014, « Romain Garry l'incandescent », *Lire*, n°425, mai, p. 32-33.
- BOKIBA André-Patient, 2006, *Le Paratexte dans la littérature africaine francophone. Léopold Sédar Senghor et Henri Lopes*, Paris, L'Harmattan.
- BONNET Véronique, 2002, « Villes africaines et écritures de la violence », *Notre Librairie*, 148, Juillet-Septembre, p. 20-25.
- ECO Umberto, 1983, *Le nom de la rose*, Paris, Grasset.
- DIANÉ Alioune Badara, 2011, « Préface », in DIÈNE Babou, *Henri Lopes et Sony Labou Tansi : immersion culturelle et écriture romanesque*, Paris, L'Harmattan, p. 11-16.
- DURAND GUIZIOU Marie-Claire, 2006, « L'effet palimpseste dans Verre Cassé d'Alain Mabanckou », in *Ecrire au-delà des limites*, n°2, p.31-48.
- FAYOLLE Roger, 1978, *La critique*, Paris, PUF.
- GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil.
- GENETTE Gérard, 1987, *Seuils*, Paris, Seuil.

- HÉRITIER Françoise, 1996, « Réflexions pour nourrir la réflexion », *De la violence*, tome 1, Paris, Edition Odile Jacob, cité par BONNET Véronique, 2002, « Villes africaines et écritures de la violence », *Notre Librairie*, n° 148-juillet-septembre 2002, p. 20-25.
- KADIMA-NZUJI Mukala, 1997, « Sylvain Bemba et la seconde main », in KADIMA-NZUJI Mukala et BOKIBA André-Patient (sous la direction), *Sylvain Bemba l'Ecrivain le Journaliste et le Musicien*, Paris, L'Harmattan, p.91-98.
- KRISTEVA Julia, 1969, *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- LABRO Philippe et BARROT Olivier, 2001, *Lettres d'Amérique. Un voyage en littérature*, Paris, Gallimard.
- LA BRUYERE, 1665, *Les Caractères précédés des caractères de Théophraste*, Paris, Garnier Flammarion.
- MALLARME Stéphane, 1945, « Crise de vers », in *Œuvres complètes*, Ed. par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).
- MALONGA Alpha Noël, 2013, *Roman congolais Tendances thématiques et esthétiques*, Paris, L'Harmattan.
- MARTINEZ Isabelle Marc, 2010, « Le cinéma comme intertexte privilégié du rap français *old school* », in URY-PETESH Jean-Philippe (sous la direction), *L'intertextualité lyrique. Recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson*, Paris, Camion Blanc.
- MITTERAND Henri, 1979, « Les titres des romans de Guy des Cars », in DUCHET Claude, *Sociocritique*, Paris, Seuil, p. 89-97.
- RABAU Sophie, 2002, *L'intertextualité*, Paris, GF Flammarion.
- SYMINGTON Micéala et FRANCO Bernard, 2016, « Intertextualité et symbolisation : la poétique d'Arthur Symons », *Cahier de narratologie* "Nouvelle approche de l'intertextualité", n°13, p. 1-8.
- UKIZE Servilien, 2015, *La pratique intertextuelle d'Alain Mabankou. Le mythe du créateur libre*, Paris, L'Harmattan.
- URY-PETESH Jean-Philippe, 2010, « "Le fil des ténèbres" : Apocalypse Now revisité par le groupe de heavy metal Iron Maiden », in URY-PETESH Jean-Philippe (sous la direction), *L'intertextualité lyrique. Recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson*, Paris, Camion Blanc, p. 161-171.



## **NTELA, N° 01, Janvier – Juin 2021**

Cette première livraison de la Revue NTELA rassemble des textes originaux analysés dans une perspective multidisciplinaire. L'homme est placé au cœur de l'action pour qu'il demeure à jamais un rejeton capable de donner sens à la vie. Là où la musique et la littérature accusent la violence sous ses formes diverses, les questions de santé interfèrent avec les mobilités et les identités humaines, les discours savants se construisent dans la vallée de l'imaginaire, de l'absurdité, du fantastique, et où les mythes sont expression d'une vision du monde. Ainsi, dans tous les textes publiés dans ce numéro, il apparaît une évidence : la vie est une complexité, comme dans un jeu de puzzle.

**Contributeurs :** Assamoi Benibego Edouardo Dekantus Aman, Stévio Ulrich Baral-Angui, Analyse Kimpolo, Taïba Germaine Ainyakou, Simplicie Ayangma Bonoho, Bernadette Bla, Anicet Odilon Matongo Nkouka, Herlyn Juverly Balongana, Didace Kevin Kouloungou Bounbou, Dreid Miché Kodja Manckessi, Dieudonné Moukouamou Mouendo, Ghislain Méliodore Mvoula-Massamba, Nicaise Léandre Mesmin Ghimbi, Ourbano Mbou-Makita, Jean Félix Yekoka, Cyr Justus Zola Dany Samba.

**Infographie :** Dreid Miché Kodja Manckessi

**ISSN : 2789-3588**