Yves-Abel FEZE
Université de Dschang, Cameroun
y.feze@yahoo.com

Des livres dans un livre : *Ramsès de Paris* et le pari transtextuel d'Alain Mabanckou

Résumé
Le dernier roman en date d'Alain Mabanckou, Ramsès de Paris, sous prétexte d'une fresque drôle sur l'immigration africaine à Paris, et, singulièrement du parcours du narrateur qui le conduira en prison livre une réflexion sur le processus de création romanesque en convoquant 55 titres de livres et films censés aider le narrateur à devenir écrivain. Aussi la présente étude interroge-t-elle le statut de ces livres dans ce dernier livre ainsi que la posture de l'auteur qu'ils rendent possible. Elle envisage ainsi les titres convoqués comme des signes linguistiques dotés d'un signifiant et d'un signifié.

Mots-clés : Alain Mabanckou. Transtextualité. Art romanesque. Ecrivain. Personnage. Lecteur. Livre. Métatexte. Posture d'écriture.

Abstract
Alain Mabanckou's latest novel, *Ramsès de Paris*—while ostensibly a humorous fresco depicting African immigration in Paris and, specifically, the narrator's journey leading to his imprisonment—offers a reflection on the process of novelistic creation by invoking 55 book and film titles intended to help the narrator become a writer. Consequently, this study examines the status of these works within the novel, as well as the authorial stance they facilitate. It treats the cited titles as linguistic signs possessing both a signifier and a signified.

Keywords: Alain Mabanckou. Transtextuality. Novelistic art. Writer. Character. Reader. Book. Metatext. Writing stance.

Alain Mabanckou, dans son roman, *Ramsès de Paris*, fait assurément un pari transtextuel. Il affirme ainsi dans un entretien : « Je dois tout aux livres, et c'est grâce à eux que j'ai appris à regarder le monde autrement (…). Mais *le grand pari pour moi était de faire comprendre une histoire avec le défilé de ces titres de livres* (…) » (Thibault et Perry, 2006 : 12 ; nous soulignons). L'on notera ici que l'auteur de *Verre cassé* dont il parle d'ailleurs au début de l'entretien s'exprime à l'imparfait de l'indicatif, tout se passant comme si ce parti pris du livre dans un livre et, au-delà, la correspondance des titres avec l'histoire racontée dans le récit appartenait

à un passé révolu. C'est d'ailleurs ce qu'entérine Julia Galmiche-Essue : « Nous notons une augmentation de la présence du livre qui culmine avec *Demain j'aurai vingt ans*, puis une diminution progressive au cours des romans suivants, comme si une fois l'écrivain reconnu, la surconscience littéraire de ce dernier devenait moins problématique, moins aigüe. » (2026 :18).

Ramsès de Paris et conséquemment la présente étude se situent en porte à faux de cette affirmation. Le texte de Mabanckou comporte, en effet, « 55 titres de lectures recommandées par Ramsès à Berado de Zamunda » (*Ramsès de Paris* : 258), « fictions qui (lui) parleront, peut être que grâce à elles (il) écrira un livre (…) » (257). Point n'est besoin de souligner que ce roman a 12 occurrences du substantif « livre ». Cette présence du mot mais également de l'entité lui fait ainsi acquérir un statut physique mais au-delà, elle structure le récit dans la mesure où chaque titre de fiction forme le titre d'un chapitre de récit participant ainsi au sens de ce dernier. À cet égard, le chapitre 9 « Le Magasin des curiosités », s'il renvoie dans celui-ci au bazar d'Ispahan, retrouve par son titre le récit de Jean-Daniel Dupuy où chaque objet du magasin en voie de fermeture forme en même temps le titre d'une nouvelle à l'image du roman de Mabanckou. *Le Magasin des curiosités* devient ainsi une mise en abyme de *Ramsès de Paris* où chaque titre de livre (ou film) recommandé par Ramsès constitue le titre d'un chapitre du texte. Le récit de l'écrivain français tout comme celui d'Alain Mabanckou fait de la sorte appel au lecteur qui par sa culture littéraire lui donne forme et sens. Le livre devient ainsi un objet de fiction regardant et regardé « littéraire et méta-littéraire qui permet un retour réflexif du roman sur lui-même » (Dällenbach, 1972 : 56). Le livre, dans cette dernière production de Mabanckou outre d'être méta-littéraire, devient un objet physique. À ce titre, il « présente un statut textuel et romanesque bien plus complexe que tout autre objet du roman » (Gleize, 1992 : 19). Cette présence multiple et polysémique du livre dans cette œuvre finit ainsi par faire question, sinon problème : Quelle relation *Ramsès de Paris* entretient-il avec le livre et quelle place celui-ci occupe-t-il dans la trame du récit ? Plus largement peut-on également se demander quel éclairage apporte-t-il sur la posture de l'écrivain ? Une hypothèse ténue se donne ici à partager ; c'est qu'on ne peut saisir pleinement ce texte (comme, du reste, de multiples romans antérieurs) si l'on fait abstraction du rôle qu'y joue le livre en tant qu'objet de fiction. Soulignons que les livres convoqués dans celui-ci en guise d'intertitres entretiennent une réflexion sur eux-mêmes et apparaissent à ce titre comme des métatextes ; c'est encore ce que dit Galmiche-Essue « (le) livre est, par définition, une image réfractée et réfractante, regardée et regardante, littéraire et *métalittéraire* du livre qui le contient » (Galmiche-Essue, 15. Nous soulignons). En étudiant ainsi les titres de livres convoqués en tête de chapitres et souvent à l'intérieur de ceux-ci, de manière allusive ou pas, nous les envisagerons comme des signes linguistiques dotés d'un signifiant et d'un signifié. Aussi est-il nécessaire de faire une distinction

entre le livre convoqué en intertitre parlant de lui-même, métatexte, du livre cité de manière allusive ou parodique dans le texte, intertexte. De fait, si l'auteur de *Ramsès de Paris* convoquait jusqu'ici les livres de manière ludique, dans *Verre cassé* ou *Mémoire de porc-épic* par exemple, ici il le fait dans un but autoréflexif que nous considérerons donc à la suite de Dällenbach comme métalittéraire.

1. Le livre-signifiant

Le livre est fictionnalisé comme objet physique qui peut être dénué de toute intention critique. À ce titre, il fournit des informations sur les personnages ou sur certaines situations diégétiques. Il « accède (ainsi) au statut convoité de personnage de fiction, avec ses propres caractéristiques et significations symboliques (…) » (Galmiche-Essue : 16). C'est ainsi que se donne à lire le chapitre ouvroir du roman, « 1- Les Pieds nickelés » (13-24) qui met en fiction une série de la Bande dessinée créée par Louis Fonton en 1908. Ici, les personnages Croquignol, Ribouldingue et Filouchard « bande d'aigres-fins, d'escrocs, d'arnaqueurs, de flatteurs » (13 ») ne vont pas sans rappeler Ramsès dans le roman par son aspect physique :

> Lorsque je m'étais retrouvé en face de Ramsès je m'étais murmuré aussitôt qu'il sortait tout droit des aventures des Pieds nickelés, il avait le nez de Croquignol, la barbe de Ribouldingue (…) il m'avait alors fait penser au troisième personnage, Filochard qui contemplait les prodiges de la terre à travers un unique œil (Ibid.).

Mais Ramsès se donne également comme un personnage aux activités peu licites au point où, de son propre aveu, on le confond avec son ami Hafed Benotman dont le roman noir et d'initiation, *Eboueur sur échafaud* forme le titre du chapitre 4 (27-35). Notons au passage que l'écrivain algérien devient personnage évoqué et figure tutélaire revendiquée par Ramsès : « Entre-temps, Ramsès s'était rué vers la réception et était revenu avec un exemplaire d'Eboueur sur échafaud « c'est le meilleur livre de Hafed » (…) » (34). Le livre fictionnel se double alors de son auteur pour devenir personnage de son roman et possiblement renvoyer au narrateur quand Ramsès précise que son ami Hafed est « pourtant devenu prisonnier en prison » (29) à l'image de Berado. Le roman génère ainsi sa propre glose. Dans cette optique, il nous rappelle que certains intertitres ne sont pas innocents dans la mesure où ils ont été conseillés par Ramsès à Berado. Il faut ainsi lire « L'Homme invisible » (49-50) qui fait appel à la culture littéraire et au contexte pour citer le roman de H.-G. Wells et décrire ainsi Ramsès comme un personnage discret. On le voit, le titre de chapitre peut fonctionner comme référence implicite à un texte B sans être convoqué dans le texte A tout en attirant l'attention du lecteur. C'est ainsi qu'il faut lire le titre du chapitre 14 qui, au-delà de renvoyer au roman de Tahar Ben Jelloun, renvoie implicitement au narrateur Berado que ses « compatriotes

consultaient quand ils avaient besoin d'un service nécessitant de la réflexion et de l'écriture (…) » (75).

S'il est dès lors évident que le livre dans ce dernier roman d'Alain Mabanckou a un statut informatif sur ce dont parle le roman (les thèmes, les personnages, le roman lui-même), il ne l'est pas moins qu'il instaure une relation avec le lecteur qui par sa culture littéraire et le contexte de la diégèse en sait plus sur le récit qu'il est en train de lire. Joëlle Gleize le dit, « la présence d'un livre dans la fiction semble inviter le lecteur à le mettre en relation avec le roman qu'il est en train de lire » (Gleize : 18). Il faut encore lire le chapitre 39 « L'Ivrogne dans la brousse » (179-183) qui par-delà le titre du roman d'Amos Tutuola est métonymique de Papa Ferdinand, le père du narrateur reconnu pour son ivresse notoire à Pointe-Noire qui « écrivait sa propre chronique d'une mort annoncée » (179). L'on remarquera, au passage, qu'il faut toute la compétence du lecteur pour qu'il se rende compte que le narrateur et au-delà l'auteur a innocemment et malicieusement glissé dans sa narration le titre d'un roman du Colombien Gabriel Garcia Marquez. Le titre du roman n'est de fait typologiquement pas marqué dans la phrase ; par quoi le romancier associe le lecteur à la construction du roman. Celui-ci devient (ce sur quoi il conviendra de revenir) co-auteur du roman. À tout prendre, Alain Mabanckou « attire l'attention du lecteur sur le processus de création de l'œuvre littéraire, sur ses procédés internes (…) » (Galmiche Essue : 21).

Récurrents sont à cet effet dans les romans de Mabanckou, et singulièrement dans ce dernier, les clins d'œil au lecteur appelé à décoder les métatextes afin de restituer au texte tout son sens car et jacques Dubois le dit, « La relation du roman à ses codes est toujours première, est toujours donnée (…), il est de la nécessité du texte de s'allier un métatexte, d'élaborer sa signification sur un réseau double- à l'intérieur du moins de la tradition reçue » (Dubois,1973 : 11). C'est ainsi que se donne à lire le titre du chapitre 40 « La Fille du métro » (187-192) qui par le contexte de la diégèse fait indubitablement référence à Liwenn, l'amante de Benoît « grand frère du quartier » de Berado qui l'a connue à la station de métro Châtelet les Halles. Le texte « s'allie (alors) un métatexte » quand celui-ci n'est pas repris dans le texte à l'instar du chapitre précédent quand bien même il renvoie au roman de Leila Sebbar. A un autre niveau de lecture en revanche, quand la romance de Benoît et Liwenn fait penser à ce vieux jardinier congolais ayant séduit la fille de la directrice de l'hôtel qui l'emploie, et qui au crépuscule de sa vie, pense « À la fuite utile des jours », il faut toute la dextérité et la culture littéraire du lecteur pour y reconnaître Victor Hugo. En effet il s'agit là d'un octosyllabe du poème « La Saison des semailles » issu d'un de ses recueils de poésie. Ici, en effet, le vers de Victor Hugo est inséré dans le corps du texte sans être introduit et sans typologie particulière. De la sorte, le narrateur de Mabanckou s'adresse au lecteur l'invitant à décoder son intertexte : « Mabanckou imagine ainsi qu'il doit s'établir un dialogue permanent entre l'auteur et son lecteur (…). Ce dernier doit nécessairement coopérer avec l'auteur pour donner sens et vie à son récit » (Ukize, 2013 :200). Le titre

du chapitre 45 « L'Amant » (213) semble confirmer cette lecture. Ici encore, rien n'indique dans le texte, même pas le contexte, de quel amant il s'agit. Est-ce Benoît venu diner avec Liwenn dans le restaurant de Maman Mushama, compatriote avec laquelle il était en couple jusque-là ou son petit frère Berado également amant de cette dernière ? Or, le titre du roman culte de Marguerite Duras est bien convoqué en tête de chapitre et rappelle au lecteur au fait du roman la relation sulfureuse d'une adolescente de 15 ans avec un homme mûr de 36 ans comme le serait la relation de Berado et Maman Mushama.

On l'aura constaté. De titres de livres repris en titres de chapitres aux titres de romans repris dans le récit sans que le lecteur y soit préparé, l'auteur de *Black bazar* propose une partie d'une bibliothèque idéale pour tout apprenti écrivain tel Berado de Zamunda son narrateur. Ces livres, pris au sens littéral ont pour le lecteur-sachant un sens manifeste. Or, un lecteur ignorant de ces livres n'aura pas eu accès au référent. En ce sens, et selon Jacques Lacan « le signifiant représente un sujet pour un autre signifiant » (in, Arrivé ,1985 : 107). Ainsi, de quelques façons qu'on le prenne, le livre dans le roman de Mabanckou a partie liée avec le lecteur. Cela est encore plus prégnant dès lors qu'on envisage les titres de livre comme des signifiés au sens latent.

2. Le livre signifié

Le livre dans le roman de Mabanckou est un objet regardant et regardé ; par quoi il regarde le réel, la littérature et est en même temps regardé par le roman qu'on est en train de lire. Aussi devient-il légitime de le considérer dans ses implications dans le roman, mais aussi pour le roman. À ce titre d'ailleurs, et comme on le verra, il constitue un véritable dispositif métalittéraire. Mais il peut et doit d'abord être lu dans ses rapports avec le récit qui le subsume.

2-1 Le livre fictionnel et l'imaginaire du lecteur

Le livre est pris ici pour son statut dans le roman, pour ce que le roman dit autrement en le convoquant. Il dit plus sur l'histoire qu'on lit que le roman qui la raconte. Il faut avoir recours, pour s'en convaincre, au chapitre 6 « L'Etat honteux » (45-48) où tout tourne autour du « Président à vie » (47) du Congo natal du narrateur qui n'est pas sans rappeler le roman éponyme du Congolais Sony Labou Tansi racontant la vie du chef d'Etat d'une dictature tropicale et probablement africaine. Que le titre de ce roman ou les péripéties qu'il narre ne soit repris nulle part dans le chapitre ne doit guère surprendre. De fait, « l'écrivain personnage » au sens d'Ukize « c'est-à-dire celui qui écrit et dont les traces sont repérables dans une œuvre donnée et en plus d'écrire, est aussi personnage » (Ukize : 181) a conscience que son lecteur connaît la référence à laquelle il le renvoie. Par-là l'écrivain personnage soulève un questionnement sur la manifestation de l'écrivain lui-même : par une telle invitation au lecteur fictionnel à rétablir la dictature congolaise dans les

faits, Berado ne se double-t-il pas de l'écrivain Alain Mabanckou invitant subrepticement le lecteur réel à faire de même ? Notre écrivain semble ainsi inscrire la prétérition comme procédé d'écriture dans ce chapitre. En voulant se distancer de la « littérature de commande sociale », de la « littérature de troupeau » dont il se méfie il laisse le soin au scripteur, son « écrivain personnage », d'attirer l'attention sur cette dictature :

> À vrai dire, le seul fait pour la littérature de se représenter elle-même en redoublant l'auteur, sujet de l'énonciation par un auteur, sujet de l'énoncé, n'est pas sans conséquence car les modalités même de cette représentation, *ce qu'elle souligne et ce qu'elle estompe, ce qu'elle avoue et ce qu'elle occulte*, peuvent nourrir des rapports avec le statut effectif de la littérature et du langage dans la société réelle (Belleau,1980 : 14 ; nous soulignons).

Au reste, c'est par l'histoire du jeune pianiste d'une fiction Alexei Berg faite d'une incroyable résilience et qui aura attendu toute sa vie un concert qui n'aura jamais lieu que Berado nous introduit dans l'univers de Benoît qui, à l'image d'une jeune Alexei, rêvera toute sa vie de jouer avec son idole, musicien par ailleurs bien connu et réel, Koffi Olomide. L'histoire du jeune pianiste et héros de roman devient ainsi par la connaissance qu'en a le lecteur métaphorique de celle de Benoît dans ce chapitre 16 (87-89) sans qu'il soit besoin de le dire explicitement. Les titres de livres nous en apprennent plus sur l'intrigue contenue dans le roman et sur l'imaginaire de l'auteur. À la vérité, le lien entre l'imaginaire de l'auteur et le lecteur ne peut être occulté. On comprend, dans ces conditions, que les titres des livres, en tant que titres de chapitres éclairent rétrospectivement ceux-ci. C'est par le titre du chapitre 24 « Chemin d'Europe » (119-122), au demeurant titre du troisième roman du Camerounais Ferdinand Oyono que Berado le narrateur susurre au lecteur les aventures par lesquelles il est passé avant d'arriver à Paris. Là, il faut apprendre à vivre en communauté dans un bâtiment haussmanien du 18è arrondissement (135), une vie faite de multiples contradictions et d'humeurs à gérer comme du reste cet autre bâtiment haussmanien du 17è arrondissement dans le roman de Georges Perrec dont le titre revient en tête du chapitre 27 sans que le lecteur y soit préparé. Sans la participation effective de ce dernier à la construction du sens, on ne peut pas comprendre, puisque la narration n'introduit ni ne l'explique, le chapitre 35 « L'Immeuble Yacoubian ». L'écrivain personnage compte ainsi sur la culture littéraire du lecteur pour remettre le titre dans son contexte et en faire un métatexte où le titre du roman de l'Egyptien Alaa Al-Aswany est métaphorique de celui où vivent Berado et Alphonsine. Dans l'édifice de l'hypotexte comme dans celui du roman, de fait, toutes les classes sociales (nouveaux riches comme pauvres) cohabitent. Le titre du chapitre, on le voit, quand il reprend celui d'un roman prépare le lecteur à son contenu et les titres de livres convoqués dans ce roman invitent le lecteur par la connaissance qu'il en a à compléter les chapitres qu'ils

introduisent voire à les lire autrement. Le lecteur, en ce sens, co-construit le roman de Mabanckou par le décodage qu'il fait des métatextes et des intertextes ; ce que Pierre Bourdieu appelle « le travail de production de la valeur de l'objet fabriqué » (Bourdieu, 1992 : 244) mettant ainsi l'accent sur le rôle actif de la réception dans la production de l'œuvre d'art. Par son imaginaire qui est la résultante de ses lectures il nous fait rencontrer l'imaginaire de l'écrivain et à travers cet imaginaire, un de ses thèmes favoris à savoir l'immigration africaine en France.

Le lecteur du roman peut à l'occasion trouver dans celui-ci un double fictionnel comme c'est le cas du chapitre 30 « Fragments d'un discours amoureux » (143-146) où le lecteur de l'essai éponyme de Roland Barthes est le voisin de palier de Berado et va favoriser à son insu la rencontre de ce dernier et d'Alphonsine. En effet, par le vacarme qu'il fait avec sa tronçonneuse il suscite l'ire de celle-là qui, naturellement, s'en prend au « nègre » qu'est Berado, « espèce de nègre, c'est toujours vous qui empêchez les gens de dormir » (144). Mais l'ouvrage de Barthes n'est qu'un prétexte dont se sert l'écrivain personnage et son double (avoué ?) le romancier pour reconsidérer implicitement le discours d'une certaine Droite française à propos de l'immigration africaine, « le bruit et l'odeur ». Qui en effet eût cru que l'auteur de ce bruit serait « un blond comme il n'y en avait pas dans l'immeuble » serrant « une tronçonneuse à la main droite et un exemplaire des *Fragments d'un discours amoureux* à la main gauche » (144) ? Par-là, le scripteur retourne l'énoncé contre son énonciateur réel et l'écrivain laisse le soin à l'écrivain personnage de relativiser tout le discours antérieur tenu par une certaine classe politique française sur l'immigration. On a ainsi affaire à l'auteur fictionnel d'un roman (doublé par l'auteur réel) et à un lecteur réel en co-présence dans un « acte de coopération » au sens où Justin Bisanswa l'entend, « l'œuvre (…) est surtout un acte de coopération et de création entre l'auteur et le lecteur » (Bisanswa, 2009 : 85). C'est précisément ce que donne à lire le chapitre 37 « Le Salaire de la peur » relatant ce que devaient accepter comme avanies Berado et ses compatriotes et, au-delà les immigrés africains, à Paris pour mériter un salaire à l'image des personnages du roman de Georges Arnaud. Ceux-ci acceptant de transporter une dangereuse cargaison de nitroglycérine sur les routes périlleuses du Guatemala figurent des immigrés africains à Paris contraints à l'insu de leur plein gré de faire profil bas en parlant : « c'était tout aussi risqué de parler en petit-nègre du temps des colonies, cela aurait gêné le patron blanc qui n'aurait pas voulu entendre parler de cette époque-là, on n'allait pas lui coller les actes de ses ascendants, donc nous nous faisions passer pour des demeurés (…) » (172). Ce que le texte ne dit pas le métatexte le dit implicitement poursuivant le discours de l'auteur sur l'immigré africain à Paris et ses compétences langagières *réelles* : « nous devions songer à rajouter des fautes à notre langage, laissant au patron son allégresse de nous corriger » (173). C'est que « le texte (de notre romancier) manifeste plusieurs niveaux de codage » (Dubois : 4) et le

métatexte en est visiblement un appelant l'activité de décodage du lecteur :

> On peut observer, toutefois, à l'intérieur de certaines « régions », une concurrence entre le dire et le vouloir-dire et une telle pesée de ce dernier qui à certains endroits du texte s'élude pour se transformer en ce que nous voudrions appeler un *métatexte*. Quand de la sorte se forme une rupture, l'équilibre textuel est en péril puisque le discours affichant le code producteur face au « message » avoue le caractère itératif de ce dernier, au risque de le faire passer pour superflu (Dubois : 8, souligné dans le texte).

Le métatexte « Le Salaire de la peur » envahit ici le roman au point de le « diluer (et) afficher le message » réel de l'auteur : « nous avions appris que tel patron avait viré beaucoup de sénégalais qui employaient à foison des subjonctifs imparfaits alors qu'il n'y avait pas péril en la demeure » (172-173). L'immigré devient alors dans l'imaginaire du lecteur et celui du romancier ce qu'il est réellement prenant à contrepied l'image que le public français s'en fait. Il faut, de ce point de vue, relire *Le Sanglot de l'homme noir* pour comprendre que le roman redit cet essai ainsi que l'imaginaire de son auteur. Que ce récit devienne par la rencontre des imaginaires du lecteur et de son auteur une co-écriture ne fait plus l'ombre d'un doute. Il n'en reste pas moins certain qu'à l'occasion le roman revient sur lui-même et sur la littérature faisant désormais de celle-ci un geste autoréflexif que reconnaît du reste Bisanswa : « Le roman africain s'est tourné vers lui-même, faisant un culte à la forme, s'attachant à substituer à la référence au monde une référence à soi, c'est-à-dire à la littérature. » (Bisanswa : 22). C'est notre objet à présent.

2.2. *Du Métatexte à la littérature autoréflexive*

Tout lecteur de *Ramsès de Paris*, fût-il distrait, est d'emblée frappé par sa structure externe. Dans la « Table des matières », en effet, le romancier tient à préciser « la liste authentique des lectures recommandées par Ramsès à Berado de Zamunda ». De la même manière, il mentionne les références des citations contenues dans le roman à la deuxième de couverture. Ce procédé est en effet nouveau dans le roman qui jusqu'ici ne tenait pas spécialement à préciser qui il citait. Ce faisant, Alain Mabanckou professeur de Littérature francophone à UCLA, procède comme s'il adressait un traité de Littérature générale dont chaque chapitre serait consacré à une des lectures qu'il recommande à son lecteur invitant celui-ci à ne plus seulement considérer son texte comme un roman, c'est-à-dire un texte fictionnel mais aussi peut être comme un essai sur l'art romanesque. Celui-ci s'ouvrirait alors sur un titre de (para)littérature française, *Les Pieds nickelés*, et se refermerait par un titre de Littérature américaine, *L'Arc-en-ciel de la gravité*, dont l'histoire cache, en pleine seconde guerre mondiale, un complot à fuir ou à

démasquer. Or, cela rappelle le complot ourdi par Ramsès et son ami « le camerounais » contre Berado en fin de récit (255) qui va favoriser l'arrestation de ce dernier et qu'il aurait pu éviter s'il avait déjà connaissance de ces 55 titres de fiction. Tout se passe, à la vérité, comme si le roman était déjà porteur de la vraie vie tant la frontière entre fiction et réalité, mensonge et vérité est labile. Selon Galmiche-Essue, en effet,

> La vraie littérature n'est pas déconnectée de la réalité, au contraire, elle en est le reflet (…). Dans ses romans, Mabanckou déploie un jeu complexe où la frontière entre l'imaginaire et le tangible devient floue, offrant au lecteur une réflexion sur la nature de la création littéraire et son lien avec le monde réel (Galmiche Essue : 257).

Ici, le principe d'auto-identification est au cœur de l'acte d'écriture, ce qui amène les personnages écrivains de Mabanckou (qu'il s'agisse par exemple de Verre cassé-le personnage- ou du « Fessologue » de *Black bazar)* à s'identifier aux livres qu'ils découvrent. On comprend alors que notre narrateur débute son initiation aux livres par la bande dessinée. Celle-ci nourrit son imaginaire et lui permet de faire l'expérience de l'altérité et de la fiction. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le voyage en littérature de Berado, comme par ailleurs celui de Verre cassé débute par la bande dessinée :

> Etait-ce un hasard si le voyage (en littérature) avait commencé par la bande dessinée hein, je n'en suis pas certain, en effet, je m'étais retrouvé dans un village gaulois avec Astérix et Obélix, puis dans le Far West avec Lucky Luke qui tirait plus vote que son ombre, et quelques temps je m'étonnais même des aventures de Tintin (2005 :171).

Par l'évocation de la bande dessinée en ouverture de son récit, Berado, via Ramsès qui le lui recommande, fait l'expérience sur les plans temporel (de la Gaulle au XXe siècle européen et à la colonisation) et spatial : « Et c'était grâce à cette odyssée africaine que pendant mon adolescence j'avais découvert combien les Européens étaient friands de courses automobiles entre Paris et Dakar » (14). Et cette lecture des bandes dessinées française et belge dont la dimension impérialiste et paternaliste n'aura échappé à personne, lui permet de les retourner contre son « frère africain » Ramsès dans la description physique qu'il en fait avec son « nez croquignol, (sa) barbe de Ribouldingue (…) » (13). Cela autorise alors une description auto exotisante d'un personnage africain de la part d'un narrateur congolais qui, à l'instar des siens, s'identifie aux personnages des premiers titres par lesquels il débute son initiation livresque. Toutefois, cet imaginaire venu des livres chez un enfant ne correspond pas toujours à celui de l'adulte ainsi que le reconnaît derechef l'auteur de *Le Sanglot de l'homme noir* :

> Au fond je sais que ce n'est pas cette France-là (la vraie) qui m'avait émerveillé depuis l'Afrique. Ce n'est pas cette France que j'imaginais dans mon adolescence depuis les rues de Pointe-Noire. Ce n'est pas cette France que je trouvais dans les livres. Je rêvais d'une autre France, celle que j'attends encore (2012 : 90).

On le voit, si l'écrivain personnage semble subjugué par ce qu'il découvre dans les livres de bande dessinée, l'écrivain réel, lui, semble circonspect, les ouvrages de fiction enveloppant chez lui l'écriture théorique. De la sorte, il y a des chances pour que l'on ne puisse comprendre la place et le rôle des livres convoqués dans ce dernier si l'on ne considère pas les paratextes personnels de Mabanckou. De fait, le roman au moyen de son double fictionnel nous oblige nous lecteurs réels à la prudence dans la mesure où le lecteur fictif est forcé par le texte à reconnaître le caractère fictif du monde auquel il prend part. Le romancier se situe dès lors sur deux tableaux selon le niveau de lecture : À un premier niveau, Alain Mabanckou propose une lecture auto exotique de ses congénères mais à un niveau intradiégétique, « les personnages écrivains renégocient leurs liens avec le passé colonial en réinventant les récits dominants » (Galmiche- Essue : 252). Le « personnage écrivain » Berado le dit :

> Il m'était aussi revenu à l'esprit que Croquignol, Ribouldingue et Filochard étaient une bande d'aigrefins, d'arnaqueurs, de flatteurs, et si j'avais apprécié leurs péripéties dans *Les Pieds nickelés* et *Le raid Paris-Tombouctou* c'était parce que *les trois comparses avaient débarqué sur notre continent avec leurs manies douteuses* (…) (13, nous soulignons).

« Réinventant (ainsi) les récits dominants » telle *L'Afrique fantôme*, notre écrivain personnage rappelle à son lecteur que Zamunda est une contrée imaginaire dont il ne vient pas, non plus que l'écrivain réel ne vient pas d'une certaine Afrique :

> Cette contrée qui n'existait que dans les films américains, c'était leur Afrique fantôme dont ils étaient mélancoliques matin, midi et soir, parce qu'ils avaient tellement soif de découvrir qui étaient leurs ancêtres musclés avec les péripéties de la traite négrière, il suffisait qu'on leur assure aussi (…), que leurs ancêtres noirs étaient les plus glorieux et les plus loyaux du genre humain, que c'était la paix dans notre continent (…) (Ibid.).

Il y a là un métatexte de cette Afrique des temps immémoriaux où tout ne serait que bonté, calme et volupté qui existe dans certains imaginaires et qui se situe à égale distance des prétendus bienfaits de la colonisation mais également des « indigènes » au service des coloniaux. Le chapitre 13, et son titre, n'a donc pour but ultime que de condamner l'attitude victimaire du Noir à l'égard du Blanc et de rappeler le rôle qu'il a

joué (ou qu'il continue de jouer) dans la situation qui est la sienne depuis la colonisation. Et c'est du reste, on le sait, une thèse déjà défendue avec vigueur dans *Le Sanglot de l'homme noir*. Ce retour réflexif du livre sur lui-même par quoi il « projette une lumière d'abord sur soi-même, puis sur toute la littérature antérieure » (Dällenbach :56) lui permet de réfléchir sur son lien avec le monde réel et le « sanglot de l'homme noir » mais aussi de révéler le retour du « Je » dans les récits contemporains avec un investissement de soi culminant à « une fiction de soi » selon les mots de Buata Malela désormais difficilement séparable de la fiction elle-même ou du réel et qui « fait droit à l'auto-mise en scène » (Malela, 2026 :196).

Les chapitres 32 et 33 sont à cet égard des exemples de d'intertextes autoréflexifs et autofictionels. Ainsi, si le chapitre 32, « L'Etranger » qui rappelle le roman d'Albert Camus intervient dans le récit, c'est surtout pour son incipit, considéré comme l'un des plus célèbres passages de la Littérature française, « Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier. Je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » ». (151) En effet au-delà du télégramme qui en est la réplique reçu par Berado (151), et lui annonçant le décès de sa mère, l'on ne peut s'empêcher de penser à « LA NOUVELLE », le poème mais aussi l'annonce du trépas de la mère de l'écrivain. Alain Mabanckou écrit ainsi dans ce poème issu de *La Légende de l'errance 2* : « J'apprends aujourd'hui/Que maman est morte dans les montagnes/Que demain c'est l'enterrement » (1995). Cette similarité dans l'annonce de la mort laisse subodorer que le chapitre 32, et notamment sa page 151, reprenant l'incipit de Camus, a pour but de faire résonner en écho cet autre poème de notre écrivain. Cette écriture du sujet dont se réclame la littérature du XXIe siècle et qu'illustre bien l'auteur de *Demain j'aurai vingt ans* rend poreuse toute démarcation entre sphère publique et sphère privée, fiction et intimité et cède à une « injonction à devenir soi (…), exposition permanente de l'intime ; autant de traits qui pèsent sur les écritures francophones et que celles-ci redistribuent en interrogeant la frontière entre témoignage, fiction de soi et enquête mémorielle » (Malela : 196). Or Berado à l'annonce de ce décès tout comme Alain Mabanckou ne peut faire le déplacement pour Pointe-Noire. Il organise en conséquence une veillée dans un studio que sous-loue son « grand du quartier » Benoît. C'est cette veillée que le chapitre suivant, « Le Livre de ma mère », relate. Celui-ci dont le titre fait signe au roman autobiographique d'Albert Cohen a la particularité de placer le personnage maternel au cœur de l'autobiographie. En convoquant à ce moment précis du récit de Berado le roman de Cohen, l'écrivain Mabanckou nous enseigne peut être que tout roman a toujours/déjà une dimension autofictionnelle et que de roman en roman, il n'a jamais écrit que « le livre de (s)a mère ». Il n'a de fait échappé à personne que *Ramsès de Paris* comme la totalité de son œuvre romanesque jusqu'ici est dédiée à sa mère Pauline Kengué dont des établissements scolaires portent le nom dans plusieurs romans antérieurs

outre le lycée technique Pauline Kengué dans celui-ci. Par ailleurs, la mère de l'écrivain personnage Berado, Maman Martine, rappelle par la finale de son prénom celle de l'écrivain, Maman Pauline et ce dernier à l'image de son double fictionnel est le seul enfant à sa mère. On aboutit ainsi au terme de la lecture de ce texte autoréflexif/fictionnel à une surexposition du « Je » à laquelle nous convie le roman et qui est « au cœur des littératures de langue française, un déplacement massif vers les écritures de soi et des dispositifs confessionnels qui conjuguent recherche d'authenticité et visibilité médiatique » Maléla : 195). Cela n'empêche d'y lire, en filigrane, par un procédé autolégitimant, un titre bien connu de notre écrivain, *L'Enterrement de ma mère* (2000). Le récit de Berado et son double, le roman de Mabanckou, confine ainsi à une écriture auto-légitimante sans doute dans un souci de « visibilité médiatique ».

2.3. Ecriture auto-légitimante et posture d'écriture

Celle-ci naît, en effet, d'une réception de 55 titres de livres et film faisant autorité. Cette manière pour l'auteur de *Ramsès de Paris* de faire en sorte que son roman se nourrisse de plusieurs autres livres antérieurs déjà consacrés montre qu'il s'en revendique plaçant le sien dans le sillage de ceux-là. Or, « la référence à des textes existants peut être une façon, pour le roman (…), à la recherche de ses propres lois, de se situer, de se définir, de s'affirmer » (Gleize : 97). Lue sous cet angle, la référence du chapitre 22 à « à l'ombre des jeunes filles en fleur » n'est pas anodine. Outre le fait que Benoît préférait de loin la compagnie de ses multiples adoratrices que papa Maboko Pamba surnommait « les jeunes filles en fleur »(111) aux livres scolaires, cette référence peut aussi être lue comme un hommage qui pourrait avoir un effet « consacrant » sur le roman qui s'en réclame. Le célèbre roman de Marcel Proust a, de fait, remporté la première édition du Prix Goncourt le 1er Décembre 1919. C'est que selon Jérôme Meizoz, « le champ littéraire regorge de récits fondateurs, de biographies exemplaires, et tout auteur le devient par la référence à de grands ancêtres auxquels il emprunte des croyances, des motifs, mais aussi des postures. C'est une forme de socialisation à la pratique littéraire » (Meizoz, 2007 :25). Partant de quoi, il y aurait de la part de l'auteur de *Mémoires de porc-épic*, une « posture (d') écriture (…) post-renaudot » (De Meyer, 2015 :189-200) dont le capital symbolique post-Renaudot (par l'obtention du prix Goncourt par exemple) est toujours ouvert. Ce sont autant de « représentations proposées par l'auteur de *Mémoires de porc-épic*, à un moment où il a atteint le sommet de la gloire et cherche à se repositionner dans le champ littéraire » (De Meyer : 189-190). On ne rappellera pas ici que la notion de posture (littéraire) est définie comme « la manière singulière d'occuper une position dans le champ » (Meizoz : 18), mais on relèvera, pour le souligner, que Meizoz lui attribue une double « dimension rhétorique et actionnelle » (Meizoz : 17). Intéressons-nous pour l'instant à la dimension rhétorique de la posture d'Alain Mabanckou. Celle-ci passe par un bref rappel : S'il est déjà visible dans un champ de consommation restreinte (par le genre littéraire de ses

débuts, la poésie, et ses premiers éditeurs de roman) et lauréat du Grand Prix littéraire d'Afrique noire avec *Bleu-Blanc-Rouge* (1998), l'année 2005 marque une date charnière dans la trajectoire de notre écrivain. Il gagne en visibilité avec son accès à un champ de large consommation à l'occasion de son passage chez le Seuil où il va publier *Verre cassé*. Ce roman va remporter, cette même année, le Prix du roman Ouest-France Etonnants voyageurs, le Prix des cinq continents de la francophonie, et enfin le Prix RFO du livre. L'année suivante la parution de *Mémoires de porc-épic* (toujours au Seuil) lui vaudra l'obtention du Prix Aliénor d'Aquitaine, le Prix « Créateurs sans frontières » du ministère des affaires étrangères et surtout le prestigieux (mais moins que le Goncourt tout de même…) Prix Renaudot (qu'il avait raté l'année précédente à une voix). Par la suite avec *Demain j'aurai vingt ans* (2010), il va recevoir le Prix Georges Brassens avant d'être couronné deux fois pour l'ensemble de son œuvre du Grand Prix littéraire Henri-Gal (2010) et du Prix Prince-Pierre de Monaco en 2013. Or, on observe la présence continue et répétée des livres qui, d'une certaine manière, structure le récit dans ces trois derniers succès littéraires, tout se passant comme si « le destin des livres réels de Mabanckou (est) lié à celui de leurs doubles fictionnels et, plus largement à la relation que le romancier entretient avec le livre en général » (Galmiche-Essue : 17). De ce point de vue, qu'Alain Mabanckou ait choisi vingt ans après *Verre cassé*, de renouer avec l'esthétique qui lui a valu son succès n'est pas un hasard. C'est une esthétique faite d'un récit en une phrase, ponctué uniquement de virgules sans majuscule, ni point et où prédomine une poétique intertextuelle (comportant en son sein transtextualité et métatextualité) avec une « présence d'un texte dans un autre texte » (Genette : 8). Il y a sans doute là un capital symbolique à maintenir et/ou à réactiver qui a motivé une telle posture d'écriture.

Que conclure alors qu'on est en présence d'une écriture plurielle et dynamique ainsi que d'une œuvre ouverte dont témoigne une telle profusion de livres dans ce livre et qu'on a à peine feuilleté ? Qu'on se contente de rappeler que des livres repris sous quelque forme que ce soit dans un autre livre sont des intertextes envisagés ici comme autant de signes linguistiques dont certains (signifiants) ont des sens manifestes qu'ils ne doivent pourtant qu'à la présence active d'un lecteur fictionnel et qui peuvent cacher d'autres signifiés. À la vérité, cette mise en fiction des livres dans ce dernier roman de Mabanckou permet à ce dernier d'articuler au cœur de ses procédés d'écriture une logique du double selon Anthony Mangeon et « nous révèle ainsi une vérité fondamentale : même s'ils sont semblables, signifiants et signifiés ne sauraient conserver selon leurs contextes d'usage (…), l'invention reste donc toujours possible qui confère de nouveaux signifiés à d'ancien signifiants » (2011 :63). Le titre du livre de bande dessinée qui ouvre ce roman et autorise une double lecture, comme on l'a vu, le montre à suffisance. Les livres acquièrent ainsi, grâce à l'activité de décodage du lecteur, une fonction significative dans ce roman et lui assurent une certaine cohérence tout en lui conférant du

sens. Mais outre le sens qu'ils donnent au récit, les livres dont se sert l'écrivain- personnage parlent d'eux-mêmes et pour eux-mêmes en associant dans une seule technique narrative, écriture de soi et « visibilité médiatique ». « Les livres dans un livre » deviennent alors, et on l'aura compris au terme de cette étude, « les livres du livre ».

Bibliographie

AL-ASWANY, A. (2006) *L'Immeuble Yacoubian*, Paris, Actes Sud. (Traduction française)
ARNAUD, G. (1949), *Le Salaire de la peur*, Paris, Julliard.
ARRIVE, M. (1985), « Signifiant saussurien et signifiant lacanien », *Langages*, N° 77, P. 105-116.
BARTHES, R. (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
BELLEAU, A. (1980), *Le Roman fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, ¨Presses de l'Université du Québec.
BEN JELLOUN, T. (1997), *L'Ecrivain public*, Paris, Seuil.
BISANSWA, J. (2009), *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion.
BOURDIEU, P. (1992), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
CAMUS, A. (1942), *l'Etranger*, Paris, Gallimard.
COHEN, A. (1954), *Le Livre de ma mère*, Paris, Gallimard.
DALLENBACH, L. (1972), *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris, Minard.
DUBOIS, J. (1973), « Code, texte, métatexte », *Littérature*, N°12, P.3-11.
DUPUY, J-D. (2012), *Le Magasin des curiosités*, Paris, Ancrage.
DURAS, M. (1984), *L'Amant*, Paris, Ed. de Minuit.
FONTON, L. (1908), « Les Pieds nickelés », *L'Epatant*, Paris, SPE.
GALMICHE-ESSUE, J. (2026), *La Littérature et son double. La mise en fiction du livre dans les romans d'Alain Mabanckou*, Montréal, Presses universitaires.
GARCIA MARQUEZ, G. (1987), *Chronique d'une mort annoncée*, Paris, Gallimard. (Traduction française)
GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes. La Littérature au second degré au second degré*. Paris, Seuil.
GLEIZE, J. (1972), *Le Double miroir. Le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, paris, Hachette.
HAMON, P. (1980), « La Bibliothèque dans le livre », *Interférences*, vol. 11, p.9-13.
LABOU TANSI, S. (1981), *L'Etat honteux*, Paris, Seuil.
LEIRIS, M. (1934), *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard.
MABANCKOU, A. (2025), *Ramsès de Paris*, Paris, Seuil.
-- (2012), *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard.
-- (2010), *Demain j'aurai vingt ans*, Paris, Gallimard.

-- (2009), *Black bazar*, Paris, Seuil.
-- (2007, *Lettre à Jimmy*, Paris, fayard.
-- (2006), *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil.
-- (2005), *Verre cassé*, Paris, Seuil.
-- (2000), *L'Enterrement de ma mère*, Danemark, Kaléidoscope.
-- (1995), *La Légende de l'errance*, Paris, L'Harmattan.

MAKINE, A. (2004), *La Musique d'une vie*, Paris, Gallimard.

MALELA, B. (2026), *Le Fait littéraire francophone*, Paris, hermann.

MANGEON, A. (2011), « La Construction du fait social dans les romans d'Alain Mabanckou », *Revue de l'Université de Moncton*, Vol.42, N°1-2, P.51-64.

MEIZOZ, J. (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition.

MEYER, B. de (2015), « Posture et écriture. Le Mabanckou post-Renaudot », *Tydskrif vir Letterkunde*, Vol.51, N°1, P.189-2000.

OYONO, F. (1960), *Chemin d'Europe*, Paris, Julliard.

PERREC, G. (1978), *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette.

PYNCHON, T. (2007), *L'Arc-en-ciel de la gravité*, Paris, Seuil. (Traduction française).

SEBBAR, L. (2014), *La Fille du métro*, Al Manar.

THIBAULT, B. et PERRY, C. (2006), « Senghor était en avance sur nous. Entretien avec Alain Mabanckou », *Nouvelles Etudes Francophones*, Vol.21, N°2, P.9-13.

TUTUOLA, A. (2006), *L'Ivrogne dans la brousse*, Paris, Gallimard. (Traduction française)

UKIZE, S. (2013), *La Pratique intertextuelle d'Alain Mabanckou*. PhD, University of Western Ontario.

WELLS, H-G. (1912), *L'Homme invisible*, Paris, Calmann-Lévy. (Traduction française)