

Jean-Blaise Samou
Department of French, Italian and Spanish
University of Calgary

**De l'image au texte : musellement et résistance dans
Le Perroquet d'Afrique de Lottin Wékapé**

Résumé

Le perroquet d'Afrique (Wékapé, 2005) expose des variations sur le thème du combat politique, permettant d'évaluer l'efficacité du rapport de complicité entre l'illustration de couverture et le texte romanesque. Inspirée par la notion des *seuils* de G. Genette et celle des *confluences du texte et de l'image* de D. Bergez, cette étude examine d'abord le statut et le fonctionnement de l'image en situation paratextuelle ainsi que ses rapports au texte qu'il précède, et ensuite montre comment l'illustration de jaquette résume et annonce à la fois la thématique libertaire et les conflits politiques traités dans le roman de Wékapé.

L'image sur le texte

Le livre est un des espaces privilégiés où l'on voit s'élaborer des dialogues et des complicités entre le texte visuel et le texte verbal. Dans le cas d'une œuvre littéraire, l'étude de ces lieux d'échange est intéressante du fait que l'image d'un frontispice fonctionne toujours « *in praesentia* [...], en regard du texte qui l'a suscité » (Bergez 126), ce qui est indiscutable dans un roman tel que Le Perroquet d'Afrique (Wékapé, 2005) où l'illustration de couverture met en avant non seulement la thématique développée dans l'œuvre, mais aussi l'histoire racontée par le narrateur. En tant que texte visuel, la couverture de ce roman révèle un entrelacs de correspondances entre les éléments picturaux et verbaux, correspondances repérables au moins sur les trois paradigmes — sémiotique, esthétique et pathétique — décrits par Didi-Huberman (9), auxquels on pourrait ajouter le paradigme thématique pour une appréciation globale de sa dimension iconique.

Le Perroquet d'Afrique illustre donc parfaitement la problématique toujours actuelle du rapport entre la littérature et la peinture, et plus précisément du rapport entre illustration de couverture et texte romanesque. Des chercheurs se sont déjà penchés sur cette question dans la perspective de l'analyse paratextuelle (Genette, 1987 ; Calle-Gruber et Sawisza, 2000, pour ne citer que quelques-uns). Tout en restant dans cette perspective, la présente étude porte plus spécifiquement sur le statut et le fonctionnement de l'image dans le cadre d'une illustration de couverture. Elle s'intéresse à la double question de savoir, d'une part, comment s'élaborent, dans Le Perroquet d'Afrique, les divers axes de dialogue — interne et externe — entre les énoncés verbaux et les énoncés iconiques, et entre l'illustration de

couverture et le texte romanesque ; et d'autre part, à celle de comprendre comment ces axes de dialogue mettent en relief la tradition de musellement inhérente à la gestion du pouvoir politique en Afrique noire, ainsi que la pratique de résistance qui en découle.

Notre analyse s'inscrit pour ainsi dire dans la perspective barthésienne de la rhétorique de l'image, considérant l'illustration de couverture du roman de Wékapé dans sa double dimension picturale et paratextuelle. Cela va sans dire qu'avant d'être une illustration de couverture, l'image de frontispice du Perroquet d'Afrique est avant tout un texte iconique¹. En tant que tel, elle marque à la fois la « présence d'une chose absente », et « l'absence d'une imagination présente » (Ropars-Vuilleumier 9), d'où sa capacité à susciter spéculation et exploration. De là aussi sa subjectivité, comme l'atteste dans le contexte paratextuel, toute addition ou altération d'ordre éditoriale. Il en découle que cette image n'est pas le reflet d'une certaine réalité, elle n'est qu'un langage, un mode d'expression, de description, de figuration et de narration du réel, posé qu'elle est en parallèle à un autre texte, voire en abîme par rapport à celui-ci. Tant au regard de la société référentielle que par rapport au roman qu'il précède, son propre est « d'être comme, c'est-à-dire d'annexer ce qu'elle représente, de la mimer tout en masquant, dans l'acte même de la représentation, le pouvoir de son propre arbitraire, sa propre puissance d'opacité, de simulacre et d'altération » (Mbembe 143-70). Elle n'est donc à proprement parler qu'une illusion. Cependant, le rapport de correspondance et de complémentarité entre cette image de jaquette et le texte romanesque est fécond, d'une part pour ce qui est des techniques d'approche, de reproduction et de figuration du réel, d'autre part pour ce qui est de l'effet

pragmatique « perlocutoire » exercé sur le « consommateur », ce qui suppose de la part de ce dernier une attention diversement orientée.

Par où commencer ?

La plupart des textes littéraires présentent un frontispice qui juxtapose deux modes de communication parallèles. Ce sont habituellement des énoncés verbaux et des énoncés picturaux. Pour Le perroquet d'Afrique, la disposition de ces énoncés sur la page de couverture révèle à la fois une superposition et une fusion des deux modes de communication, consacrant ainsi le frontispice comme un « lieu éminemment interdisciplinaire » (Calle-Gruber et Sawisza 10) où la littérature, la philosophie, la mythologie, les arts plastiques, la mise en scène théâtrale — l'intertextualité tout court — interagissent pour conférer au paratexte un statut sémiotique pluridimensionnel. Empiriquement, le paratexte se compose ainsi « d'un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes et de tous âges » (Genette, Seuils 8). Cette considération permet d'entrevoir le frontispice, ou plus précisément l'image de couverture, comme un des éléments les plus importants du contexte et même du co-texte de l'œuvre. En réponse à Barthes — « Par où commencer ? » (145) — il est plausible d'avancer que la lecture de l'œuvre littéraire devrait aborder l'image de couverture en première analyse, ce d'autant plus que « l'activité paratextuelle [...] pose les conditions de lisibilité de l'œuvre » (Calle-Gruber et Sawisza 17). Pour Daniel Bergez,

Indépendamment de ses composantes techniques de base comme le format, le support et la matière picturale, la signification du tableau [disons de l'oeuvre] se construit d'abord — du moins dans l'art figuratif — à partir de la scène représentée

et de l'ensemble des connotations dont elle s'accompagne à l'époque où l'œuvre est produite. Le tableau peut naturellement emprunter aux systèmes symboliques structurant la culture dont il participe (61)



Figure 1

L'image de couverture du Perroquet d'Afrique (figure 1) représente un homme en guenilles portant l'Afrique sur le dos. Et sur le dessin de l'Afrique, on peut remarquer un réseau de mots et de symboles les plus divers, tels par exemple un marteau (au dessus de la nuque du 'personnage perroquet' [Figure 2]), un homme derrière les barreaux et, ricanant face à lui, un autre en tenue d'officier de police (Figure 3).



Figure 2



Figure 3

Ces indices rappellent en effet le contexte socio-politique dans lequel baigne l'Afrique et dont on doit tenir compte pour une meilleure compréhension de cette illustration: depuis la première décennie des indépendances, l'Afrique est gangrenée par des crises politiques qui se perçoivent à travers la répétition des coups d'État, la permanence des régimes d'oppression, la misère, les endémies chroniques, l'absence des libertés — et principalement la liberté d'expression², etc. Le roman de Wékapé étale cette situation car l'auteur y met en scène l'entêtement d'un journaliste à traquer le mensonge institué comme mode de gestion publique par le régime de Son Honorable Vénérable Excellence Monsieur le Président. L'engagement du journaliste à révéler le flou dans la gestion des affaires de

l'État lui attire de gros ennuis, dont des bastonnades répétées, la prison, le viol de sa femme et de ses filles et la transmission du VIH à ces dernières.

Cette situation — l'engagement du narrateur à dévoiler la vérité, la misère rampante dans le pays, la gestion politique obscure du Président, ainsi que les ennuis que le journaliste encourt — peut être perçue en prémices sur le frontispice du livre, et plus précisément sur les textes verbaux et iconiques qui constituent l'image de couverture.

Du verbal à l'iconique

Les messages qui entourent l'image de couverture sont constitués principalement du nom de l'auteur, du titre de l'œuvre, le genre, l'éditeur et la collection. L'auteur a choisi de publier sous son vrai nom, ce qui, dans un contexte d'oppression et de privation des libertés comme celui de l'Afrique, « n'est pas toujours un geste innocent » (Genette, Seuils 41). C'est la preuve qu'il est tout à fait conscient du rôle de « diseur de vérités » (A. Kourouma, 1974) qu'il s'est donné, et qu'il assume en toute responsabilité. Cela est d'autant plus significatif que, traduit de sa langue maternelle, son nom « wékapé » signifie « je proteste », « je refuse ». Il s'agit donc d'un homme qui ne recule devant aucune instance quand il s'agit de dévoiler la vérité. On perçoit ici une première correspondance entre la signification du nom de l'auteur et l'image de couverture, dans la mesure où, malgré le poids de l'Afrique trop lourde pour ses frêles épaules, le perroquet semble déterminé à aller de l'avant, dénonçant tout ce qui, à ses yeux, semble ne pas marcher convenablement. D'où les déjections qui s'échappent de sa bouche. On semble ainsi entendre ce proverbe bazou qui revient dans le roman comme un leitmotiv : « si tu veux la vérité, fais la guerre au

mensonge ». Le narrateur lui-même a fait sienne cette philosophie qui est devenue le slogan de son journal « Le perroquet d’Afrique ».

Le titre même du roman, Le perroquet d’Afrique, est un lieu de concentration des signifiants, un « empire des signes » comme dirait Barthes. Réputé pour ses capacités mimétiques, le perroquet peut être considéré lui aussi comme un « diseur de vérité », dans la mesure où, son propre étant de répéter les paroles entendues, il lui est difficile de les taire ou de les tronquer. Le perroquet devient ainsi l’emblème métaphorique de l’auteur et du roman ; car si un titre permet d’identifier un ouvrage, d’en désigner le contenu et le mettre en valeur (Genette, Seuils 73), il va plus loin dans le cas du Perroquet d’Afrique en ce sens qu’il sert de lien emblématique entre l’auteur, le livre et le narrateur. L’auteur écrivain peut être perçu comme ayant souhaité prendre l’apparence du perroquet pour dévoiler les mensonges des gouvernants de l’Afrique, ce que fait son narrateur pour qui, « en journalisme, ce qui compte après tout c’est la paix intérieure. Et cette sacrée paix, [il] la retrouvai[t] dans la vérité qu’ [il] distillai[t] à tout vent. » (Wekape 126).

Il s’agit-là d’une mise en abîme d’une part entre le nom de l’auteur *Wékapé* (= « je proteste », sous entendu « je rétablis la vérité »), le titre de l’œuvre Le perroquet (= oiseau qui dévoile la vérité), l’image de couverture (le personnage crie à tout vent ce qu’il sait / voit), et le narrateur (qui « trouve la paix dans la vérité qu’il distille »), et d’autre part entre le titre de l’œuvre (Le perroquet d’Afrique) et le titre du journal dans l’œuvre « Le perroquet d’Afrique ».

Dès lors, le roman révèle ces vérités en lieu et place de l'auteur. Il est significatif à ce sujet que le roman ait été publié dans la collection « Écrire l'Afrique » (tout un programme) chez l'Harmattan. L'Harmattan est la métaphore d'un vent sec qui souffle en Afrique du Nord-Ouest vers le Sud-Est, un vent si violent qu'il balaie tout sur son passage. Le mot « Harmattan » figure sur le frontispice avec la lettre « H » altérée comme sous l'effet du vent qui, dirait-on, l'« effeuille ». La révélation de la vérité est-elle si violente qu'elle balaye tout sur le passage du personnage ? Est-ce une volonté cachée d'instaurer une ère nouvelle, un nouveau climat politique plus transparent ? C'est du moins ce que suggère une fois de plus l'image de couverture, à travers la violence des déjections qui s'échappent de la bouche du 'personnage-perroquet' (Figure 2).



La particularité de l'illustration de couverture de ce roman est qu'elle donne à voir un espace pluridimensionnel où fusionnent, tout en se superposant, des indices relevant des domaines d'analyse variés, du verbal comme de l'iconique.

Le verbal sur l'iconique



Une lecture attentive de l'image de couverture peut relever des inscriptions sur le dessin de l'Afrique. On peut lire de part et d'autre : « danger », « corruption », « magie », « racisme », « démagogie », « gâchis », « viol », « sida », « sectes », « exil », « trahison », « folie » ; et au centre du dessin du continent, des inscriptions plus frappantes : « présidence à vie », « coups d'État », « dictature » ; tous indices révélateurs de la dégradation du tissu social, politique et économique d'un continent plongé dans la misère et la dérive autocratique. À ce propos, les trois inscriptions « coups d'État », « présidence à vie », et « dictature » occupent une place pour ainsi dire centrale, c'est-à-dire au cœur du continent. Découpée au détail (Figure 4), une lecture rapprochée de cette partie du « pré-texte

iconique » révèle, devant le mot « coup d'État », un impact de balle de fusil³: l'instabilité socio-politique serait donc au cœur du quotidien africain.

Le roman est le reflet de cette atmosphère de coups d'État, de dictature et de privation des libertés. Ainsi, l'auteur a voulu écrire l'Afrique comme le suggère déjà le nom de la collection dans laquelle le roman est publié. D'un point de vue esthétique, on pourrait noter qu'il a révélé les maux de l'Afrique en les inscrivant *directement sur* le dessin du continent. Voilà qui fait de cette composition un véritable palimpseste au sens genettien du terme :

Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence. Cet état des choses montre, au figuré, qu'un texte peut toujours en cacher un autre, mais qu'il le dissimule rarement tout à fait, et qu'il se prête le plus souvent à une double lecture où se superposent, au moins, un hypertexte et son hypotexte (Genette, 1982 : 4^{ème} de couverture)

On remarque aisément que l'auteur de cette image a d'abord dessiné l'Afrique, y a ensuite peint les rayures, avant d'y porter les inscriptions et tous les autres symboles tels le marteau, la chaîne, les barreaux, etc. L'auteur est donc revenu plusieurs fois sur son œuvre pour repréciser sa pensée et peaufiner son art.

L'image en présente des caractéristiques toutes particulières, relevant à la fois de techniques dessinistes et coloristes. Il en ressort que le 'personnage-perroquet' et l'Afrique ne forment qu'une seule et même entité, d'où l'idée d'une communauté de destin entre les deux, ou plus précisément que le personnage a fait du devenir de l'Afrique son destin personnel. D'un autre point de vue, cette image associe à la fois peinture et caricature. On sait que la peinture classique relève du genre sérieux, alors que la caricature baigne dans le burlesque. Cela se perçoit sur cette image à travers l'accoutrement du personnage-perroquet dont les chaussures et les haillons le rapprochent plus d'un clown que d'un combattant de la liberté. Cette apparence peut susciter le rire à bien des égards, mais c'est justement ce qui fait sa force en ce sens que, n'étant jamais pris au sérieux, le clown, comme le fou du roi, peut se permettre de dire toutes les vérités sur la république. À travers ce déguisement clownesque, l'auteur a ainsi trouvé le moyen d'aborder sur le mode burlesque la question très sensible de la dictature, de l'oppression et des privations diverses au cœur de la politique africaine. D'où l'humour qui émaille toute son œuvre malgré les souffrances endurées par le narrateur Xavier Tikida.

Cependant, l'humour et le burlesque ne l'emportent pas sur le sentiment du tragique qui se dégage de cette image, sentiment qui naît d'abord de l'accumulation du champ lexical de la misère, de la souffrance et de la mort : « danger », « coup d'État », « sida », la prison, le « marteau de Damoclès » en suspens sur la nuque du personnage... Le tragique se révèle aussi à travers les couleurs dominantes de cette image. « Avec la couleur, comme l'écrit Bergez, le tableau s'émancipe du dessin. Il gagne [...] en épaisseur de signification, puisque les codes sociaux attribuent presque toujours une valeur sémantique aux couleurs »

(65). « Couleur et dessin se combinent dans le tableau selon un ordre de composition qui contribue aussi à en faire un ensemble significatif, [si bien qu'on peut parler d'une véritable] "syntaxe" picturale, qui ordonne les différents éléments constitutifs de l'œuvre plastique comme des mots dans une phrase » (68). Les couleurs dominantes de cette illustration sont le rouge, le noir et le gris. Elles ne contribuent qu'à renforcer l'impression générale de deuil. Certes le jaune, qui est une couleur éclatante, apparaît sur le personnage, mais elle est rayée de noir et complètement noyée dans les autres couleurs 'funestes', de même que le personnage est lui-même écrasé sous le poids de l'Afrique malade. Le jaune de ses vêtements laisse ainsi percevoir comme une infime lueur d'espoir portée par un personnage emblématique qui se définit lui-même comme « la proie privilégiée de la machine infernale du malheur qui broyait nerveusement tous [ses] espoirs de joie. Les yeux baignant dans un océan de larmes, [il] comprenai[t] pourquoi il était difficile d'être un bon journaliste en Afrique » (Wékapé 48).

La résistance du personnage sous le poids du continent, de même que ses efforts pour s'exprimer, permettent de poser la double problématique du mouvement et de la parole dans cette image. Si, comme nous l'avons déjà dit, le personnage est un « diseur de vérités » ; il le montre par son allure, autant qu'il semble le dire explicitement. On croit comprendre, à sa posture, et à la manière dont il crie, qu'il ne peut reculer en aucun cas devant l'urgence de dévoiler les vérités sur la vie sociale et politique de son pays. Sa fougue est également perceptible dans ses mouvements. Malgré le poids de son fardeau, ses mouvements traduisent sa détermination à aller de l'avant ; ce à quoi répond le personnage principal du roman :

Ce n'était pas le temps de jeter l'éponge après avoir éclairé l'opinion nationale et internationale au sujet de la vérité que les autres essayaient de dissimuler [...] En Afrique, être journaliste impartial, c'est accepter de souffrir le martyre, c'est renoncer à la liberté de mener une vie paisible. Je le savais très bien et je savais aussi ce qui m'attendait au bout de ma fabuleuse aventure. La vie est un choix, j'avais fait le mien et je l'assumais sans regrets [...] et je voyais bien que rien ou personne ne pouvait arrêter ma fougue...(Wékapé 140-41).



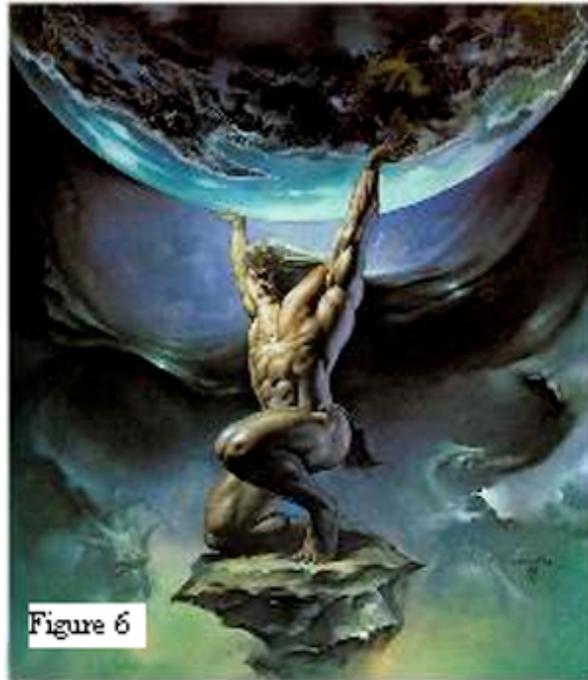
Cette correspondance avec le roman confirme les « langages fondés sur le mouvement » dont parle Anthony Wall : « Le corps arrive ainsi [...] à dire en secret ce que le langage explicite des mots a couvert de ses multiples bruits » (27). Les paroles du perroquet, sont

imaginables à partir de tous les symboles représentés devant sa bouche: des projectiles de toutes sortes, des larmes, un pistolet, etc., tous symboles de violence qui donnent une version visuelle aux souffrances qu'il a subies. La violence de sa déjection traduit ainsi sa détermination (Figure 2). Il y a là de quoi faire penser qu'il transporte l'Afrique vers des horizons nouveaux.

L'horizon en perspective

La disposition des symboles en forme de cadran horaire devant la bouche du perroquet suggère la notion de temps, donc celle de la responsabilité urgente qu'il s'est donnée de conduire/construire le destin de l'Afrique. Il semble dire : « malgré toutes vos menaces — le "marteau de Damoclès", la prison, le pistolet, etc., je poursuivrai mon destin *hic et nunc*, et pour l'éternité ». De là l'autre source d'espoir qui émane de cette image, confirmée par le paysage que délimite le cadre de l'image. Il y a en effet dans cette image « une dialectique du paysage », pour parler comme Bergez : « En tant qu'il [le paysage] se donne globalement et par opposition aux sujets nettement délimités, il suppose une large amplitude de la vision [...] L'ouverture qu'il permet sur le lointain est en même temps un appel vers un au-delà » (105). Et puis, citant Michel Collot, Bergez ajoute : « le paysage se présente [...] comme unité perspective et esthétique, mais aussi comme unité ouverte de sens » (Bergez 105). Dans cette image, le paysage est essentiellement céleste. Un ciel bleu du bleu de l'été. L'apparition du "Perroquet d'Afrique" dans un tel paysage fait de lui un personnage épique, voire simplement divin, qui accepte de subir le martyre pour délivrer le continent de ses souffrances et aussi pour la transporter vers des horizons nouveaux qui, espère-t-on, seront plus favorables. On pourrait parler dans une certaine mesure du mythe

du Christ, qui lui-même suggère en filigrane d'autres figures mythologiques liées à la lecture de cette image.



Tout ce réseau d'association permet d'évoquer des relations intertextuelles, ou plus précisément "inter-picturales" que cette image entretient avec la mythologie grecque, doublement représentée ici à travers les mythes de Sisyphe (Figure 5) et d'Atlas (Figure 6).

Sisyphe rappelle un dieu grec qui avait été condamné à rouler un rocher jusqu'au sommet d'une colline, mais chaque fois qu'il y parvenait, la pierre retombait dans la vallée (Figure 5).



Dans le roman, le narrateur se compare à ce dieu au destin tragique: « J'avais l'impression que la vie recommençait pour moi et comme Sisyphe, j'étais armé d'une soif de vivre qui me poussait dès lors à dompter chaque minute de mon existence au risque de disparaître de la surface de la terre ». (Wékapé 112). L'idée de communauté de destin entre le personnage et l'Afrique se trouve ainsi confirmée. Mais il semble bien que ce soit une palingénésie, un éternel recommencement. Atlas quant à lui est un autre dieu qui avait été condamné à porter le monde entier sur ses épaules (Figures 6 et 7). Ces deux mythes se trouvent ici contextualisés⁴, puisque l'auteur leur donne une forte connotation africaine. En lieu et place du monde, c'est bien l'Afrique que le perroquet porte.

Le visuel et le verbal : regards croisés

L'exemple du Perroquet d'Afrique montre bien la réciprocité d'une riche correspondance entre une illustration de couverture et le livre qu'elle précède. L'histoire de la peinture révèle des situations similaires dans lesquelles l'œuvre littéraire a inspiré l'œuvre picturale et inversement. On pense ici entre autres à Picasso et à Éluard composant ensemble des «manuscrits-dessins». Ce qui est d'une importance primordiale dans Le perroquet d'Afrique c'est la manière dont l'auteur fait en sorte que le roman et l'image qui l'illustre se trouvent face à face, et cela dans un dialogue croisé qui confirme « les confluences du texte et de l'image » dont parle Bergez :

La pratique de l'illustration fait voisiner dans un même volume, sur un même espace, un texte et sa transposition graphique. Il s'agit d'une situation dialectique par excellence, d'un dialogue dans lequel, par un jeu de chassé-croisé, peinture et littérature avivent leurs séductions réciproques, ou rêvent de s'inclure mutuellement. (Bergez 117)

Cette vision donne des possibilités d'analyse illimitées à l'illustration de couverture d'un roman, de nombreuses pistes dans lesquelles les limites imposées par le temps ne nous permettent pas de nous engager dans le cadre cette étude. Toutefois, nous espérons avoir mis en évidence les degrés de fusion et de superposition entre le discours littéraire et le texte pictural. En cela, l'illustration de couverture du Perroquet d'Afrique s'avère une projection, une mise en abîme picturale du roman.

Notes :

- ¹ Suivant la conception et les suggestions du romancier, cette image avait été réalisée initialement sous forme de tableau par le plasticien Sylvestre Mekem. Je remercie Willie Chan de l'Information Technologies Support Center, University of Calgary, qui a réalisé l'insertion des images dans le présent article.
- ² On peut citer à propos des cas d'assassinat de journalistes comme Norbert Zongo au Burkina Faso et Jean Hélène en Côte d'Ivoire à qui le roman fut en partie dédié.
- ³ Je partage cette opinion de Daniel Arasse (1992), pour qui « l'approche de la peinture par ses détails ferait [...] affleurer ce qui ne saurait, sinon, voir le jour [...] Le détail constitue, pour l'historien, le lieu d'une "expérience" qui n'est secondaire qu'en apparence » (p.6). C'est « un instrument décisif pour les analyses, les découvertes et les progrès de l'histoire de la peinture » (p.9).
- ⁴ Pour une version originale de ces mythes, voir J.E. Zimmerman, *Dictionary of Classical Mythology*, New York/Toronto, Batam Books, 1964 ; et aussi Michael Stapleton, *A Dictionary of Greek and Roman Mythology*, London/New York, Hamly, 1978.

Bibliographie

- Arasse, Daniel. Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris : Flammarion, 1996.
- Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques. Paris : Seuil, 1972.
- Bergez, Daniel. Littérature et peinture. Paris : Armand Colin, 2004.
- Calle-Gruber, Mireille et Elisabeth Zawisza. Paratextes, études autour du texte. Paris : L'Harmattan, 2000.
- Didi-Huberman, Georges. La peinture incarnée. Paris : Éditions de minuit, 1985.
- Genette, Gérard. Palimpsestes, la littérature au second degré. Paris : Seuil, 1982.
- . Seuils. Paris: Seuil, 1980.
- Goodrich, Norma-Lorre. The Ancient Myths. New York: New American Library, 1960.
- Groupe. Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image. Paris : Seuil, 1992.
- Kourouma, Ahmado. Le diseur de vérités. Paris : Accoria éditions, 1999.
- Mbembe, Achille. « La chose et ses doubles dans la caricature camerounaise. » Cahiers d'études africaines 36.1-2 (1996) : 143-70.
- Ropars-Vuillemier, Marie-Claire. L'idée d'image. Paris : PUV, 1995.

Stapleton, Michael. A Dictionary of Greek and Roman Mythology. New York : Hamly, 1978.

Wall, Anthony. Ce corps qui parle. Pour une lecture dialogique de Denis Diderot. Montréal : XYZ, 2005.

Wékapé, Lottin. Le Perroquet d'Afrique. Paris : L'Harmattan, 2005.

Zimmerman, J.E. *Dictionary of Classical Mythology*. Toronto: Bantam Books, 1964.

Jean-Blaise Samou est candidat au Ph.D. au Département des études françaises, italiennes et espagnoles de l'Université de Calgary, Alberta, Canada. Son domaine d'étude s'étend à la littérature, au cinéma et à la peinture d'Afrique francophone. Jean-Blaise Samou est auteur de « Intertextualité et transcendance : un exemple sud-africain », dans *Patrimoine*, No 0056, Yaoundé, février 2005, pp.3-4.