
Electronic Thesis and Dissertation Repository

1-25-2013 12:00 AM

De la pratique intertextuelle dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou

Servilien Ukize
The University of Western Ontario

Supervisor
Dr. Anthony Purdy
The University of Western Ontario Joint Supervisor
Dr. Daniel Vaillancourt
The University of Western Ontario

Graduate Program in French
A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree in Doctor of Philosophy
© Servilien Ukize 2013

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Recommended Citation

Ukize, Servilien, "De la pratique intertextuelle dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou" (2013). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 1116.
<https://ir.lib.uwo.ca/etd/1116>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact wlsadmin@uwo.ca.

**DE LA PRATIQUE INTERTEXTUELLE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE
D'ALAIN MABANCKOU**

(Spine title: La pratique intertextuelle d'Alain Mabanckou)

(Thesis format: Monograph)

by

Servilien Ukize

Graduate Program in French Studies

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

The School of Graduate and Postdoctoral Studies
The University of Western Ontario
London, Ontario, Canada
January 2013

© Servilien Ukize, 2013

CERTIFICATE OF EXAMINATION

Supervisor

Dr. Anthony Purdy

Co-Supervisor

Dr. Daniel Vaillancourt

Examiners

Dr. Marilyn Randall

Dr. Karin Schwerdtner

Dr. Taiwo Adetunji Osinubi

Dr. Josias Semujanga

The thesis by

Servilien Ukize

entitled:

**DE LA PRATIQUE INTERTEXTUELLE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE
D'ALAIN MABANCKOU**

is accepted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

Date: January 25, 2013

Chair of the Thesis Examination Board

ABSTRACT

Studies on the contemporary African novel reveal the emergence of new themes in a narrative which, by breaking with the model of the pioneers of African literature, stands out by hybridization. Thus, orality and intertextuality are used to better express the realities of a socio-psychological world. This has led, on one hand, to an increased presence of the fantastic element and the mixture of different literary genres and, on the other hand, to the deconstruction of the traditional logic of fiction.

This work discusses the way in which the literary revival of a story and the repetition, conveyed through such various textual practices as quotation or allusion, parody or pastiche, constitute the basic tools for the readability of a modern novel. Based on an intertextual reading of Alain Mabanckou's novels, this work shows how this author's fiction, just like other modern African texts, participates in the aesthetics of a contemporary novel.

Drawing on the Bakhtinian dialogic principle at the heart of the polyphonic theory of enunciation as well as on Genette's transtextuality, we can conclude that Mabanckou, through playful, comical and carnivalesque processes, plays with everything, desecrating the serious by mixing it with the trivial, thus placing his work in the postmodernist aesthetics of fragmentation and heterogeneity.

Key words: Alain Mabanckou, African literature, contemporary novel, hybridization, orality, polyphony, dialogism, postmodernism, intergenericity, autotextuality, intratextuality, intertextuality.

RÉSUMÉ

Des études sur le roman africain contemporain dévoilent l'apparition de nouveaux thèmes dans une narration qui, marquant la rupture avec le modèle des pionniers de la littérature africaine, se distingue par l'hybridation. Ainsi l'oralité et l'intertextualité sont-elles convoquées, pour mieux exprimer les réalités d'un univers socio-psychologique. D'où la présence accrue du merveilleux et du mélange des genres, ainsi que la déconstruction de la logique romanesque traditionnelle.

Ce travail rend compte de la façon dont la reprise en littérature et la répétition, au moyen de diverses pratiques textuelles dont la citation ou l'allusion, la parodie ou le pastiche, constituent des outils de base pour la lisibilité du roman moderne. Par une lecture intertextuelle de l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou, nous montrons en quoi la fiction de cet auteur, comme les textes africains modernes dans leur ensemble, participe de l'esthétique du roman contemporain.

En nous inspirant, entre autres, du principe dialogique bakhtinien au cœur de la théorie polyphonique de l'énonciation autant que de la transtextualité genettienne, nous aboutissons à l'idée que Mabanckou, par des procédés ludiques, comiques et carnavalesques, se joue de tout, désacralise le sérieux en le mêlant au trivial, inscrivant ainsi son œuvre dans le courant d'une esthétique de la fragmentation et de l'hétérogénéité qu'est le postmodernisme.

Mots-clés: Alain Mabanckou, littérature africaine, roman contemporain, hybridation, oralité, polyphonie, dialogisme, postmodernisme, intergénéricité, autotextualité, intratextualité, intertextualité.

À Jeannette,
Et à nos enfants.

REMERCIEMENTS

Nous adressons nos vifs remerciements à Tony Purdy et Daniel Vaillancourt qui, en leur qualité de directeurs de thèse, ont fort contribué, par leurs observations, à l'achèvement de cette étude. C'est leur précieuse collaboration, animée du sens critique des œuvres, qui nous a permis de présenter ce travail dans les meilleurs délais.

Qu'il nous soit permis aussi de rendre hommage à tous ceux qui, se joignant à nous, ont immensément aidé, par des conseils divers, à la rédaction de ce texte.

Nous devons une pensée particulière pour toute notre famille, et principalement pour Jeannette, Hortense Destiny, Fanny Christelle, René Prince, Ange Paulette et Laura Sylvette. Avec patience vous avez supporté notre absence; malgré la distance vous êtes toujours demeurés présents dans notre cœur.

Que tous ceux qui ont collaboré, de diverses façons, à l'aboutissement de cette thèse trouvent ici la marque de notre profonde et très sincère gratitude.

Servilien Ukize

TABLE DES MATIÈRES

CERTIFICATE OF EXAMINATION.....	ii
Abstract.....	iii
Résumé.....	iv
Dédicace.....	v
Remerciements.....	vi
Table des matières.....	vii
CHAPITRE PREMIER	
CONTEXTUALISATION DU SUJET ET PERSPECTIVES MÉTHODOLOGIQUES... 1	
1.1. De l'écriture africaine contraversée des frontières.....	2
1.2. Sur les traces du postmodernisme.....	6
1.3. Pour un nouveau regard critique sur le roman africain.....	11
1.4. Alain Mabanckou dans l'univers de la pensée littéraire universelle.....	20
1.5. Méthodologie et subdivision du travail.....	27
CHAPITRE DEUXIÈME	
DE L'INTERTEXTUALITÉ AU CŒUR DE LA LECTURE, L'ÉCRITURE ET LA CRITIQUE LITTÉRAIRE.....	37
2.1. Aux origines de l'intertextualité: polyphonie et dialogisme.....	38
2.2. Un concept au cœur de la poétique.....	43
2.3. De l'intertextualité au principe de lecture et d'écriture.....	45
2.4. Intertextualité et intratextualité.....	63
2.5. De l'intertextualité à l'interdiscursivité.....	66
2.6. L'intertextualité et l'intergénéricité.....	67

2.7. L'intertextualité dans l'univers littéraire francophone africain.....	70
CHAPITRE TROISIÈME	
AUTOUR DE L'ŒUVRE DE MABANCKOU: TEXTES ET INTERTEXTES.....	78
3.1. Hypertextualité et intertextualité.....	79
3.2. Le calebrou intertextuel.....	114
CHAPITRE QUATRIÈME	
HISTOIRE ET INTERTEXTUALITÉ.....	119
4.1. De l'histoire individuelle à l'histoire collective.....	120
4.2. Des histoires à l'Histoire.....	123
CHAPITRE CINQUIÈME	
INTERTEXTE ET TRADITION ORALE.....	145
5.1. Une esthétique de la énarphose.....	146
5.2. Du roan au conte.....	149
5.3. De l'univers fantastique et arveilleux au réalismngique.....	158
5.4. Le proverbe comintertexte.....	167
5.5. L'intertextualité msicale.....	169
CHAPITRE SIXIÈME	
AUTOTEXTUALITÉ ET INTRATEXTUALITÉ.....	180
6.1. De l'écrivain personnage au personnage de l'écrivain.....	181
6.2. De la circularité du récit à la reproduction des scènes.....	191
6.3. Réflexion sur ce qu'est l'écriture et l'écrivain.....	200
EN GUISE DE CONCLUSION.....	205
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	211
CURRICULUM VITAE.....	229

CHAPITRE PREMIER

CONTEXTUALISATION DU SUJET ET PERSPECTIVES

MÉTHODOLOGIQUES

1.1. De l'écriture africaine comme traversée des frontières

La présente étude sur la poétique de l'intertextualité dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou vise à emboîter le pas au discours critique, soucieux d'inscrire les textes africains dans le sillage de la littérature universelle, en établissant les liens qui se tissent entre les œuvres, et cela à travers l'écriture¹. Et dans le vaste champ de la littérature, elle se focalise sur la littérature francophone d'Afrique subsaharienne.

Immergé dans un bain d'événements sociaux, l'homme demeure un acteur incontournable d'une littérature ancrée dans une sorte d'imaginaire réaliste. Car, en effet, rappelle Kristeva, l'histoire et la société sont «envisagées elles-mêmes comme textes que l'écrivain lit et dans lesquels il s'insère en les récrivant» (*Séméiotikè*, 83). L'auteur s'attèle ainsi à peindre le destin de l'individu dans une société en perpétuelle mutation. D'où le fait que les thèmes soulevés dans le roman francophone africain de l'extrême contemporain débordent les frontières africaines pour tenter de s'inscrire dans l'universel, et pour cause, car «la littérature d'un pays particulier ne peut pas seulement se limiter historiquement et esthétiquement à celui-ci. L'écrivain est un homme de son époque» (*Littérature et politique*, 12). Ce propos de Koffi Anyinefa, qui se résume en une véritable quête de décroisement et de désenclavement du texte littéraire, rencontre pleinement celui d'Alain Mabanckou, pour qui le livre de l'écrivain africain ne devrait pas être appréhendé comme une simple photographie de l'Afrique. Car, confie-t-il dans une interview, on ne peut pas être écrivain sans être curieux du monde. Cette posture, qui

¹ Lire, entre autres, sur ce propos: Bisanswa, *Roman africain contemporain*; Semujanga, *Dynamiques des genres*; *Notre Librairie*: «La critique littéraire»; *Tangence*: «Les formes transculturelles du roman francophone»; *Présence francophone*: «La réception critique des littératures francophones»; *Études françaises*: «La littérature africaine et ses discours critiques».

consiste aussi en un plaidoyer pour l'ouverture vers d'autres horizons culturels, est si proche en tant de points de celui de Kossi Efoui, qui semble définir l'attitude de l'artiste africain dans le monde littéraire actuel: «Il s'agit de ne plus être présent là où on est attendu, mais systématiquement donner rendez-vous ailleurs, déplacer les questions ailleurs. En fait c'est [l'écrivain] qui invite à d'autres rendez-vous, sur d'autres terrains, où [il] peu[t] proposer d'autres masques». (cité par Albert, 79)

Ainsi envisagée, l'écriture africaine contemporaine se perçoit alors comme une traversée des frontières: ce que note Guy Scarpetta, lorsqu'il remarque que l'écriture fait dériver des continents, survole des territoires, ne cesse de partir, de migrer, de s'exiler. Et il va sans dire que Mabanckou s'inscrit dans cette lignée des écrivains sans frontières. Il «fait déjà partie de ces jeunes écrivains [...] qui œuvrent au renouveau de la littérature africaine et dont les écrits ont jeté les prémices d'une nouvelle tendance poétique et romanesque: la littérature de mouvement» (Moukoko, 204). Ses récits constituent en effet un incontestable renouvellement des thématiques, des personnages et des lieux.

Afin d'analyser la pratique intertextuelle à laquelle se prête Alain Mabanckou, nous avons opté pour la focalisation de notre étude sur son œuvre romanesque. Un choix qui se justifie avec le propos de Pierre N'Da selon lequel, le roman, par sa souplesse, sa capacité d'adaptation et d'absorption d'autres genres, se veut le champ par excellence d'expérimentations formelles diverses et le lieu d'une écriture plurielle qui se prête bien au jeu de l'intertextualité.

Huit romans dont l'écriture se démarque par sa profondeur intertextuelle constituent ainsi le corpus principal de notre étude. Nous citons par ordre de parution: *Bleu-Blanc-*

*Rouge, Et Dieu seul sait comment je dors, Les Petits-fils nègres de Vercingétorix, African Psycho, Verre Cassé, Mémoires de porc-épic, Black Bazar et Demain j'aurai vingt ans*².

Le propos est d'analyser la façon dont le mélange des genres, la reprise et la répétition au moyen de la citation ou l'allusion, la parodie ou le pastiche, pour ne citer que ces quelques pratiques textuelles au côté de l'humour, constituent des éléments privilégiés pour la lisibilité de la fiction africaine contemporaine. Ce travail, qui s'inscrit dans le cadre plus large des études postmodernes, analyse les enjeux de cette écriture.

Notre intitulé, *De la pratique intertextuelle dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou*, tient de la complexité et la diversité de la pratique intertextuelle de cet auteur. Écriture hybride, mélange des genres, personnages cocasses, idées loufoques, récit en arabesque, construction en abyme, tels sont quelques-uns des éléments constitutifs de l'art créatif de Mabanckou, pour faire procès du monde moderne passé au crible. Mais aussi, tout un laci intertextuel, ou simplement des clins d'œil à ses pairs en littérature qu'il évoque, invoque et convoque à tout bout de champ, font «de son texte une caisse de résonance où les voix des morts et des vivants se joignent en une élégie [vivante]» (Coussy, 163). Souvent, seul le titre suffit à marquer, de façon explicite, ce lien avec la littérature antérieure. Pour ne citer que deux exemples: *Verre Cassé* et *Demain j'aurai vingt ans*, ces titres d'Alain Mabanckou affichent au premier coup d'œil leur caractère intertextuel. Bien sûr, pour qui n'ignore respectivement la chanson de l'artiste congolais Lutumba Simaro dont l'auteur de *Verre Cassé* parodie le titre, ou encore *Le Mauvais*

² Dans les citations, ces œuvres seront respectivement désignées par les sigles *BBR*, *EDS*, *PFN*, *AP*, *VC*, *MPE*, *BB* et *DJV*, suivis du folio entre parenthèses. Nous excluons de notre analyse *Tais-toi et meurs* et *Lumières de Pointe-Noire*, dont la parution est annoncée pendant que nous sommes au terme de rédaction de notre travail.

Sang, poème de Tchicaya U Tam'si qui prête son vers à l'intitulé du livre d'Alain Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*.

De plus, certains des textes à l'étude, notamment *Verre Cassé*, *Mémoires de porc-épic* et *Black Bazar*, se construisent sur un même schéma narratif, laissant ainsi croire au lecteur non averti qu'il s'agit d'une suite de l'un dans l'autre. Par exemple, outre certaines scènes qui réapparaissent vivantes ici et là, Verre Cassé, héros-narrateur du roman éponyme, se révèle être l'auteur de *Mémoires de porc-épic*, si nous nous en tenons du moins à la seule dédicace formulée dans le paratexte auctorial: «*Je dédie ces passages à mon ami et protecteur L'Escargot entêté, aux clients du bar Le Crédit a voyagé*» (MPE, 7). «Le Crédit a voyagé», n'est-il pas ce bar qui constitue tout le décor spatial de *Verre Cassé*? Monsieur L'Escargot entêté, n'est-il pas le patron qui charge Verre Cassé de cette mission d'immortaliser son bar, en consignait dans un cahier les exploits de ses clients? Il ne serait pas ici erroné de conclure que *Mémoires de porc-épic* fait suite à *Verre Cassé*. Toutefois, la réponse dépouillée de tout doute se lirait plus loin en annexe de ce roman, avec L'Escargot entêté, dans une lettre aux Éditions du Seuil, après la mort de Verre Cassé. Ci-contre l'objet de ladite lettre: «*Envoi du manuscrit Mémoires de porc-épic, texte posthume de mon ami Verre Cassé*» (MPE, 225). Une indication qui, dans les deux récits, n'est certes pas sans susciter des interrogations au sujet de la personne du narrateur, lorsque nous savons bien que dans *Verre Cassé*, les faits sont relatés par un "je" omniscient (au nom de Verre Cassé, bien sûr), alors que dans *Mémoires de porc-épic*, le "je" est effectivement un porc-épic qui se confesse. Disons qu'il est ici question d'une écriture ludique à laquelle se livre Mabanckou, habitué à promener son lecteur dans les méandres des intertextes.

Tous les romans qui constituent notre corpus obéissent scrupuleusement à ce genre de jeu intertextuel. Ainsi placée dans le contexte de la postmodernité, l'étude des œuvres choisies, lues à la lumière des textes littéraires préexistants et des discours antérieurs, permettrait de mieux appréhender les stratégies par lesquelles la nouvelle génération littéraire d'écrivains africains, dont fait indiscutablement partie Mabanckou, tente de s'évader de l'africanité réductrice, cheminant ainsi vers «une littérature transnationale en mouvement» (Toro, 8).

1.2. Sur les traces du postmodernisme

Des études sur le roman africain contemporain dévoilent, en effet, l'apparition de nouveaux thèmes dans une narration qui, marquant la rupture avec le modèle des pionniers de la littérature africaine, se distingue par l'hybridation. Ainsi l'oralité et l'intertextualité sont-elles convoquées, pour mieux exprimer les réalités d'un univers socio-psychologique. D'où la présence accrue du merveilleux et du mélange des genres, ainsi que la déconstruction de la logique romanesque traditionnelle. Pareille esthétique en quête d'une écriture novatrice trouve certes son fondement dans le postmodernisme, un courant qui, par sa complexité, se prête à des interprétations multiples.

Parue en France autour des années soixante-dix «avec cette volonté de revoir notre manière de penser le monde à partir d'un schéma imprégné de la réalité contemporaine qui nous entoure» (Boisvert, 70), la notion de postmodernisme révèle, pour ce qui concerne la critique et la théorie littéraire, «un retour critique sur la modernité dont les dévoiements, précoces [...] et cumulés, ont fait de l'idéal philosophique des Lumières un

rêve utopique» (Gontard, 66). Pour François Harvey, «la postmodernité se définit grossièrement comme la fin des grands récits d'émancipation et de l'idéologie progressiste et évolutionniste, et par le "retour" aux formes conventionnelles de représentation selon un point de vue soit pastichiel, soit critique» (11). Cette conception doit beaucoup à celle de Jean-François Lyotard, pour qui le postmodernisme est une remise en question des métarécits³, où chaque auteur s'arroge le droit de définir ses critères de vérité, récusant ainsi les normes modernistes, telle la nouveauté ou l'originalité. Pour l'auteur de *La Condition postmoderne*, «[l]e grand récit a perdu sa crédibilité, quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné: récit spéculatif, récit de l'émancipation» (63). Une telle crise, faut-il le rappeler, avait été prédite par Nathalie Sarraute dans sa défense des nouveaux romanciers. Ainsi émettait-elle, dans *L'Ère du soupçon*, le constat selon lequel «leurs œuvres, qui cherchent à se dégager de tout ce qui est imposé, conventionnel et mort, pour se tourner vers ce qui est libre, sincère et vivant, seront forcément tôt ou tard des levains d'émancipation et de progrès» (154). De ce propos ressort indéniablement une forte volonté de peindre un nouveau paysage littéraire, qui récuse l'ignorance et l'obscurantisme dans lesquels se sont engouffrés les gens, des siècles durant, et leur intérêt pour des œuvres littéraires dépourvues de toute vitalité, conçues sur base de vieux procédés d'un formalisme sclérosé. De cela, nous postulons que l'esthétique postmoderne incorpore simultanément ce qu'il conteste et ce dont il dérive. Étant à la fois une rupture avec le moderne et sa continuation, comme le note Linda Hutcheon, le postmoderne rompt avec l'esthétique moderne de l'œuvre d'art, son

³ Il s'agirait des textes issus de la civilisation occidentale et qui ont été longtemps considérés comme les seuls détenteurs de vérité; «des formes narrativisées de savoir, des mythes conceptuels, qui assurent la cohérence idéologique du système-monde» (Gontard, 19). Citons, entre autres exemples, «histoire judéo-chrétienne, hégélianisme, positivisme, progressisme des Lumières, socialisme et marxisme, évolutionnisme... qui tous prétendaient conduire l'humanité vers un salut unique et assuré» (Hottois, 465).

élitisme et, concomitamment, il continue sa réflexivité, sa parodie, son ironie. Ceci est valable pour le postmoderne en tant que style et en tant que dominant culturel.

Entourée d'une certaine ambiguïté sémantique, cette notion ne se passe pas certes de contradictions tout en étant polysémique. Pour certains théoriciens et critiques telle Ginette Michaud, «le postmodernisme sert le plus souvent à designer l'émergence d'une nouvelle sensibilité» (67). Ainsi, remarque Lyotard, «[l]e savoir postmoderne raffine notre sensibilité aux différences et renforce notre capacité de supporter l'incommensurable» (*La Condition*, 8-9); une incommensurabilité «où l'archipel des phrases est dispersée, mais celle aussi qui laisse ouverte la possibilité de passages des unes aux autres, incertaines certes, et dont les traces s'effacent au point qu'il faut les retracer toujours à nouveau» (*L'Enthousiasme*, 111). Pour ce penseur, le postmodernisme est un savoir hétérogène, un savoir lié non plus à une autorité antérieure mais à une nouvelle légitimation, qui serait fondée sur la reconnaissance de l'hétéromorphie des jeux du langage. C'est de ce propos de Lyotard que ressort manifestement l'idée de Lucie-Marie Magnan et Christian Morin, qui soutiennent que

les textes postmodernes sont des textes qu'on peut lire et saisir en plusieurs dimensions. Ils ont certes une existence propre [...], mais ils appellent aussi une lecture beaucoup plus riche. En eux se retrouvent constamment, par leurs multiples références à d'autres textes et à d'autres réalités artistiques ce qu'on appelle l'intertextualité, des notions de lecture et d'écriture, des appels à la connaissance du lecteur, des allusions aux mondes qui l'ont précédé, voire à ceux qui lui survivront. (12)

Dans un dossier de la revue *Études littéraires*, André Lamontagne relève aussi bon nombre des caractéristiques de la pensée postmoderne:

Malgré les divergences évoquées, il existe une relative unanimité autour d'une poétique postmoderne, qui s'articulerait autour des éléments suivants: autoréflexivité, intertextualité, mélange des genres, carnavalisation, polyphonie, présence de l'hétérogène, impureté des codes, ironie métaphysique, déréalisation, destruction de l'illusion mimétique, indétermination, déconstruction, remise en question de l'Histoire et des grandes utopies émancipatrices, retour de la référentialité et du sujet de l'énonciation (sous une forme fragmentée et avec une subjectivité exacerbée), refus de la scission entre le sujet et l'objet, participation du lecteur au sens de l'œuvre, retour de l'éthique, discours narratif plus «lisible», réactualisation des genres anciens et des contenus du passé, hybridation de la culture savante et de la culture de masse. («Métatextualité postmoderne», 63)

Il faudrait remarquer ici que l'observation de Lamontagne rejoint foncièrement le propos de Mignan et Morin que nous récapitulons avec Marie-Lyne Piccione qui, dans son étude sur les *Littératures francophones*, souligne que les éléments caractéristiques du roman postmoderne sont, entre autres, la pluralité des voix narratives, une thématique centrée sur l'auto-représentation, la métafiction et, surtout, l'écriture où se remarque grandement l'importance allouée à l'intertextualité. C'est ainsi que les pratiques telles que la citation, l'ironie, la parodie, le pastiche et l'imitation deviennent des procédés artistiques en vogue pour les artistes postmodernes.

Dans les *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Janet M. Paterson énonce aussi quelques traits distinctifs de l'esthétique postmoderne que l'on pourrait facilement appliquer à la fiction mabanckouienne. Parmi ceux-ci, la rupture des codes d'écriture, l'importance des jeux de langage et de l'intertextualité bien sûr. Au sujet de la narration, remarque Paterson, le narrateur du roman postmoderne s'exprime généralement par la voie d'un "je" narratif, contrairement au roman traditionnel où on a un narrateur impersonnel et omniscient. Ainsi dans la plupart des romans de Mabanckou, le "je" du narrateur permet à celui-ci d'incarner le rôle de l'auteur. C'est, en un mot, un "je" auctorial qui interpelle sans cesse son lecteur.

La mise en scène d'un personnage écrivain constitue également, selon Paterson, l'une des caractéristiques majeures du récit postmoderne, et cette pratique demeure des plus récurrentes dans la création mabanckouienne. Pour preuve: Verre Cassé, narrateur, est le «véritable» auteur du récit qu'il rapporte. Non seulement il raconte et se raconte, mais aussi il écrit, se lit et porte un jugement sur son écriture. Ce même procédé se manifeste d'une certaine manière dans *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*, où l'héroïne-narratrice, Hortense Iloki, écrit son récit-témoignage. Aussi dans *Black Bazar*, le narrateur Fessologue se définit, à son tour, comme écrivain, prétendument inspiré des auteurs connus de la littérature moderne, tels les Haïtiens Louis-Philippe Dalembert et Dany Laferrière dont la convocation n'est pas sans produire un effet de réel. De cette manière, le narrateur-écrivain parle inlassablement de l'art, discute de la lecture, s'interroge sur le travail critique et l'écriture en général. Ainsi débouche-t-il inéluctablement sur une mise en relation des textes, à un acte intertextuel.

Cette brève digression, certes nécessaire, dans les galeries du postmodernisme nous permet de mieux saisir toute l'esthétique littéraire d'Alain Mabanckou. Il nous serait loisible de conclure que la fiction de cet auteur s'inscrit immanquablement dans le mouvement postmoderne, étant donné que son écriture se questionne non seulement sur elle-même, mais aussi sur le monde qui l'environne. Dans ses romans, en effet, Mabanckou semble vouloir se libérer des sentiers battus de la littérature africaine des générations antérieures. Le vagabondage transgénérique ou le mélange des genres, les transformations linguistiques et lexicales, la prolifération des citations ou l'incorporation des textes préexistants, la diversité des thèmes ou l'entrecroisement des intrigues, bref,

toute une pratique intertextuelle qui gouverne son écriture permettrait de situer son œuvre dans le vaste champ des littératures postmodernes.

Nous proposons, dans le présent travail, d'étudier le rapport de l'écrivain au monde par le biais du signe. Comment Mabanckou inscrit-il son œuvre dans cette littérature de mouvement? Comment contribue-t-il au renouvellement de l'art romanesque? En quoi le mélange des genres et l'intertextualité constituent-ils des éléments privilégiés pour la lisibilité du roman africain de l'extrême contemporain? Autant de préoccupations auxquelles nous tentons d'apporter des éléments de réponse dans la suite de notre exposé. Ainsi espérons-nous pouvoir démontrer, avec Janet Paterson, que «lire un roman à la lumière du phénomène postmoderne, c'est implicitement le situer au sein d'une production artistique internationale. C'est aussi y reconnaître un phénomène temporel qui est soumis à la culture ambiante» (5). Tel paraît d'ailleurs être le slogan en vogue parmi les spécialistes de la littérature francophone contemporaine.

1.3. Pour un nouveau regard critique sur le roman africain

En effet, la question de méthodes dans l'analyse des textes africains, en l'occurrence le roman, n'a cessé de faire couler l'encre de la critique. Ainsi Josias Semujanga discute-t-il largement de cette problématique. Partant de l'hypothèse que l'écriture littéraire est un phénomène transnational, et donc transculturel, cet auteur allègue que pour comprendre le roman africain, «il importe de le mettre en relation, non seulement avec le roman européen et les récits oraux du champ culturel africain précolonial en général, dans leur évolution, mais aussi avec les autres genres [...] et les autres espaces culturels»

(*Dynamique*, 191-192). Dès l'*incipit* de son essai, Semujanga déplore le fait que la critique persiste à considérer les œuvres littéraires sur base de postulats idéologiques et propose une lecture transculturelle et transgénérique du roman, une approche qu'il estime la plus efficace pour rendre compte du caractère universel des œuvres africaines. Trois éléments concourent, selon lui, à justifier le choix de sa méthode. D'une part, la transculturalité, par sa capacité indéniable de mettre en rapport des œuvres littéraires ou artistiques différentes, s'érige en véritable interprète des cultures d'horizons divers. D'autre part, l'approche transculturelle se prête bien à une analyse minutieuse des œuvres issues de la littérature dite traditionnelle, aussi bien qu'à toute cette production hybride et hétéroclite de la postmodernité en perpétuelle mutation. Enfin, une telle poétique contribuerait à mieux percevoir l'organisation narrative du texte, par une mise en relation des thèmes et motifs traditionnellement reconnus pour un genre donné.

En guise d'illustration de sa théorie, Semujanga s'appuie sur l'analyse d'un corpus représentatif aussi disparate sur le plan formel que sur le plan chronologique de quelques titres de la littérature africaine publiés entre les années trente et quatre-vingt-dix. Dans cette étude transculturelle, le constat s'établit: tout roman se nourrit du patrimoine littéraire mondial et de l'imaginaire, «toute création artistique ou littéraire fonctionne selon ce principe de la transformation constante des modèles disponibles dont se saisit l'écrivain» («Liminaire», 9).

Dans une tentative de mieux situer le sujet, Semujanga rappelle au départ l'existence de trois principales tendances dans le discours critique africain. Le premier mouvement, qui rassemble la critique afrocentriste, cherche à démontrer l'africanité des œuvres et l'originalité de la littérature africaine. Celle-ci se présente, en effet, comme

«une vision téléologique et essentialiste dont l'aspect pratique est la valorisation des cultures et civilisations du monde noir» (*Dynamique*, 15). Le deuxième courant se définit comme une critique eurocentriste. Celle-ci apprécie le roman africain en regard des œuvres européennes. Cette tendance va à l'encontre de toute idée de l'africanité des œuvres et, surtout, de l'originalité des textes africains, en cela qu'elle vante l'existence des canons littéraires, disons des règles ou prescriptions immuables, qui régissent l'art romanesque. Par conséquent, tout auteur devrait s'y conformer pour hisser son nom au panthéon de la littérature mondiale. Les deux courants, remarque Semujanga, contribuent ainsi à fragiliser toute liberté créatrice de l'écrivain. Car, celui-ci se retrouve dans une sorte d'embrigadement littéraire, «dans une africanité ou une européenité dont les formes sont répertoriées et fixées à l'avance» (21). Une entrave certes de taille au projet ambitieux de la critique, qui milite sans cesse pour l'inscription des œuvres africaines dans le contexte culturel du monde moderne, univers aux aspects génériques et transculturels hétéromorphes.

La critique scientifique, troisième courant de la pensée africaine dans laquelle Semujanga inscrit bien entendu la poétique de la transculturalité, se veut la plus appréciée dans l'étude du roman. Pour ce chercheur, le propre de cette tendance réside dans son intérêt à l'application aux textes des méthodes littéraires, entre autres l'intertextualité et l'interdiscursivité, auxquelles il préfère la transculturalité et la transgénéricité⁴. Celles-ci, estime l'auteur, seraient des outils efficaces pour démontrer la façon par laquelle «une

⁴ Semujanga justifie ainsi sa préférence du préfixe *trans* (transculturalité, transgénéricité, transtextualité, transdiscursivité) au profit de celui d'*inter* (interculturalité, intergénéricité, intertextualité, interdiscursivité) par le fait que les termes en *trans* font ressortir, entre autres, «le caractère transversal des productions artistiques» (*Dynamique*, 28). Quant aux termes en *inter*, ils renvoient à «l'idée de deux ensembles unis par une relation d'intersection, de partage et de cohabitation» (28). Sans aller à l'encontre de la position de Semujanga, nous parlons d'intertextualité comme relation transtextuelle, telle que la définit Genette dans toutes ses formes d'expression: coprésence, hypertexte, métatexte, paratexte, etc.

œuvre artistique dévoile la culture de "Soi" et de l'"Autre" par des coupes transversales sur les genres artistiques et littéraires» (29). Et de cette façon, la poétique transculturelle que prône Semujanga s'inscrirait dans le sillage de ceux qui privilégient le texte comme une galaxie de signifiants, ou simplement comme un système ouvert.

Sur cette lancée, la revue *Études françaises* consacre un dossier à une réflexion sur le travail de la critique dont maints auteurs prônent sans cesse le renouvellement des modèles. Sous le titre «La littérature africaine et ses discours critiques», les chercheurs se questionnent essentiellement sur le rôle de la critique au sein d'une institution littéraire telle que la littérature africaine. Josias Semujanga, dans une note de présentation de ce numéro, paraît revenir sur les grands courants de la critique africaine, dont il a déjà résumé la teneur dans *Dynamique des genres*. En opposant la critique traditionnelle à la nouvelle critique du roman africain, l'auteur remarque que cette dernière, plutôt que de chercher la vérité objective des œuvres, «privilégie le texte, qu'il faut analyser, décrire, explorer en tous sens sans prétendre décider de sa valeur littéraire» («Présentation», 8). L'article intitulé «De l'africanité à la transculturalité» prolonge sa réflexion, proposant ainsi «une critique littéraire dépolitisée du roman» (133). Semujanga examine tour à tour les bases du discours afrocentriste et eurocentriste qu'il rejette en bloc, en faveur d'une poétique susceptible de définir le roman africain comme lieu de «manifestations du processus transculturel de l'écriture, dont les manifestations vont de la simple intertextualité à l'adaptation, en passant par la reprise de fragments d'autres textes» («De l'africanité», 143).

Dans sa contribution au dossier, Pierre Halen, lui, souligne le rôle de la critique littéraire, arguant ainsi que le critique n'est là que pour consacrer l'existence à l'œuvre:

«ce qu'il dit de l'objet, écrit-il, oriente la lecture: en plus de faire exister l'objet, il en configure la représentation» (13). De là, l'auteur soulève la question du fondement de l'existence des littératures francophones comme objet scientifique, se demandant si réellement elles constitueraient un donné objectif sans le concours du critique. Mais de tout cela, la question fondamentale pour Halen reste de savoir ce qui, en dehors de l'œuvre critique, contribue à l'existence d'un tel donné.

Tout au départ, Pierre Halen souligne le phénomène de la désignation identitaire, qui invite déjà le critique à accorder son intérêt à telle ou telle œuvre, selon la catégorie où elle est rangée: «Il s'agit là, bien entendu, d'une opération fondamentale, puisqu'elle détermine la première orientation de la lecture et, souvent même, des méthodologies ainsi que des systèmes de valorisation spécifiques» (14). Partant de l'hypothèse que la réception participe de l'existence sociale des œuvres francophones comme de toute œuvre culturelle, et même à leur création, l'auteur propose une analyse des limites de la valorisation identitaire, en tant que condition de possibilité dans l'expansion des littératures francophones. Regrettant l'absence d'une approche véritablement critique œuvrant indépendamment du centre, il rappelle que cette dépendance à l'égard de la superstructure politique de la francophonie a été longtemps perçue comme étant l'une des conditions de possibilité d'émergence du système littéraire francophone. Cependant, note Halen, avec une analyse institutionnelle, le critique se garderait toujours de chercher à découvrir ce qui est caché derrière les œuvres, comme l'histoire qu'elles véhiculent ou leurs sources d'influence. Car, en effet, cela constituerait le rejet du caractère de la diversité qui est reconnue aux textes littéraires. Aussi devrait-il mettre de côté des dualismes identitaires, qui n'ont plus de valeur dans notre appréhension et compréhension

actuelles du monde, sans quoi le discours du dialogue interculturel en vogue dans le monde francophone ne serait qu'une illusion.

Cette démarche de Halen, faudrait-il le remarquer, rejoint en quelque sorte celle des tenants du *New Criticism*. Ce groupe de critiques, lisons-nous sous la plume des auteurs du *Dictionnaire du littéraire*, prône «une lecture détachée de tout ancrage historique» (412). Ainsi décline-t-il des approches traditionnelles de l'analyse littéraire basées notamment sur la curiosité historico-biographique. Au fait, pour le *New Criticism*, comme il en est autant pour le structuralisme d'ailleurs, «l'œuvre doit être perçue dans sa globalité et elle est conçue comme une structure qui prescrit une réaction juste» (412).

Quant aux dualismes identitaires, rappelons-le avec Pierre Halen, le phénomène reste un enjeu des débats littéraires à la périphérie. Au fait, le rejet de la norme littéraire française par la valorisation des différences culturelles n'a d'autre intérêt que la quête de la simple reconnaissance de légitimité des littératures francophones, au même titre que la littérature hexagonale. Une légitimité qui, néanmoins, ne devrait jamais conduire à la marginalisation.

En somme, le raisonnement de Halen invite le critique à repenser la littérature comme plurielle. Il faudrait une critique littéraire qui, comme le propose Semujanga, se préoccupe «du caractère universaliste de l'acte d'écrire» (*Dynamique*, 8). Ne serait-il pas ici une invitation ouverte à porter un regard neuf sur les relations, combien complexes, pérennes et durables reliant la critique littéraire et la lecture des textes? Voilà une des interrogations majeures que soulève *Fictions africaines et postcolonialisme*.

Dans cet ouvrage collectif sous la direction de Samba Diop, différents auteurs mènent, chacun à leur manière, une réflexion critique sur le postcolonialisme à l'aune de la littérature africaine. Eloïse A. Brière, parmi tant d'autres, passe au crible la réception critique de l'œuvre de Mongo Beti et constate: «Les écrits de [cet auteur], qu'ils soient du domaine de la fiction ou non, devraient trouver un meilleur accueil dans le domaine des études postcoloniales, approche littéraire polycentrique, aux antipodes de l'universalisme centralisateur européen» (124). De ce propos de Brière se lit en filigrane la problématique centre-périphérie, précédemment évoquée avec Pierre Halen au sujet de l'institution littéraire francophone.

En effet, parlant de la critique du roman africain, Brière fustige «l'incapacité des théories littéraires européennes de prendre en compte les particularités de littératures qui se sont développées dans des situations de domination coloniale» (125). L'idée qu'elle souligne ici, c'est que toute analyse de l'œuvre devrait tenir en considération sa perspective contextuelle⁵. D'où, selon elle, l'approche postcoloniale serait mieux pour rendre compte du roman africain qui, peu à peu, se revendique du postmodernisme. En cela, la posture de Brière recoupe celle de Déa Drndarska-Réty dans un article consacré à l'œuvre de l'écrivain angolais Arthur Pestana, dit Pepetela. Dans son essai, Drndarska, s'appuyant sur l'ouvrage de Jean-Marc Moura, interroge entre autres la notion de postmodernité en parallèle avec la postcolonialité. Et de constater avec Moura: «Postmodernisme et postcolonialisme se rejoignent en ce qu'ils s'intéressent aux formes de la marginalité, de l'ambiguïté, aux stratégies de refus du binaire, à toutes les formes de

⁵ À ce sujet, Antoine Compagnon précise que «[l]e contexte pertinent pour l'étude littéraire d'un texte littéraire, ce n'est pas le contexte d'origine de ce texte, mais la société qui en fait un usage littéraire en le séparant de son contexte d'origine» (*Le démon*, 45).

pastiche, de parodie et de redoublement» (cité par Drndarska, 280). De ce propos de Moura, Drndarska-Réty signale ainsi la difficulté qu'il y a à envisager, dans une perspective postcoloniale, une étude sans «s'efforcer de rendre justice aux conditions de production et aux contextes socioculturels dans lesquels s'ancrent ces littératures» (283).

Dans la foulée de l'analyse du discours critique du roman africain, la revue *Présence francophone* ouvre largement ses colonnes à un vif débat autour de ce sujet. En effet, Justin Bisanswa, entre autres, reproche aux chercheurs d'avoir souvent interprété les littératures africaines sur base d'un discours identitaire. De cela résulte que les littératures africaines ont été longtemps perçues comme le reflet des cultures africaines. Une telle démarche, constate l'auteur, est dénuée de tout sens. Car, le texte romanesque ne fait jamais partie des signes et des formes de la vérité⁶. Ce que semblait noter d'ailleurs Todorov en soutenant que «ce qui existe, d'abord, c'est le texte, et rien que lui; ce n'est qu'en le soumettant à un type particulier de lecture que nous construisons, à partir de lui, un univers imaginaire. Le roman n'imité pas la réalité, il la crée» («La lecture comme construction», 417). De plus, le concept d'identité sur lequel se basent certaines études n'est qu'un leurre, d'autant plus que les Africains baignent actuellement dans un univers mouvant, un monde polymorphe, en proie à de mutations complexes. Ainsi le roman africain contemporain se veut-il transculturel et transgénérique. Certes, il englobe plusieurs genres littéraires, mais aussi l'histoire et les personnages transcendent les frontières africaines.

⁶ Cette formule qui veut défendre la polyvalence des valeurs de vérité de la fiction demeure contestable, au sens où le texte fictionnel peut s'inscrire dans un rapport à des régimes de vérité.

Beaucoup plus intéressant alors, dans l'analyse de Bisanswa, serait une nuance de différence qu'il relève au sujet de la pratique de l'intertextualité, dans les littératures africaines et d'autres littératures, notamment occidentales. Pour ces dernières, l'intertextualité renvoie à la fois à l'absorption et la transformation des éléments externes. Autrement dit, «tout texte puise à d'autres, mais il se réalise à chaque reprise un travail d'intégration transformationnelle tel que la reprise devient corps intégré à la nouvelle cohérence significative» («L'aventure du discours», 26). Dans le cas du roman africain, précise le critique, la particularité réside essentiellement dans la création de nouveaux vocables ou dans le jeu sur les mots. De cette façon, les écrivains réussissent à s'approprier aisément le langage qu'ils manipulent à souhait. Bref, «ils détournent et subvertissent à travers leurs langages la prétendue certitude des savoirs qu'ils convoquent et révoquent du même geste» (26). Comme l'art d'écrire consiste généralement en une pratique d'appropriation du discours d'autrui — cela sur le mode de différenciation et de distinction —, le romancier africain oriente son esthétique vers la rupture⁷, voire la reprise des modèles ou des éléments divers ouvrant ainsi à une esthétique de l'intertextualité, qui se manifeste entre autres par un jeu citatif. Et Bisanswa de souligner encore:

Comme le peintre ou le musicien, l'écrivain africain travaille, par et dans le langage, un matériau hybride qui n'est autre que son Moi (biologique, psychologique, langagier social et autres). L'écriture, probablement, constitue pour lui la seule utopie grâce à laquelle il peut raccommoier son existence à elle, fût-ce dans le désenchantement moqueur. (30)

De cela, Bisanswa conclut que le texte africain mérite un nouveau regard de la part de la critique. Celle-ci, plutôt que de se contenter des classifications désuètes, devrait s'appuyer

⁷ Le mot serait entendu au sens de Georges Ngal, pour qui «rupture indique que le maniement du langage en littérature procède non par "révolution formelle" mais par "évolution"» (7).

sur le concept de généricité en tant que fonction textuelle. En allant ainsi du texte au genre, l'on pourrait «saisir comment s'articulent fiction et critique pour parvenir à l'établissement de nouvelles valeurs en matière de texte littéraire et de théorie de la littérature, et analyser comment des formes nouvelles se sont imposées» (31).

En définitive, nous dirons, au regard de tout ce qui précède, que la réflexion de Bisanswa rejoint à bien des égards celle de ses pairs Brière, Drndarska-Réty, Halen et Semujanga, entre autres, en ce sens que le débat de ces auteurs tourne, en général, sur la notion même de discours critique. Aussi, pour eux, l'important dans l'analyse des textes est-il de démontrer de quelle manière les conditions de production — africaines par exemple — sont inscrites dans le texte et quel rôle ces conditions jouent dans son fonctionnement. Telle est notre préoccupation majeure dans la lecture intertextuelle de l'œuvre mabanckouienne qui, comme dirait Kristeva, se veut «un dialogue constant avec le corpus littéraire précédent, une contestation perpétuelle de l'écriture précédente» (*Séméiotikè*,89).

1.4. Alain Mabanckou dans l'univers de la pensée littéraire universelle

Mabanckou est né le 24 février 1966 dans la ville de Pointe-Noire, en République du Congo. Après l'école primaire de Voungou dans sa ville natale, il poursuit son parcours scolaire au Collège Les Trois-Glorieuses et au Lycée Karl Marx de Pointe-Noire de 1979 à 1986. Après son baccalauréat en Lettres et Philosophie, il entreprend des études de Droit à l'Université Marien-Ngouabi de Brazzaville. L'année 1989 voit son départ en France pour ses études supérieures d'abord à Nantes, puis à l'Université de Paris-

Dauphine d'où il sort, en 1993, titulaire d'un Diplôme d'Études Approfondies (DEA) en Droit des Affaires. Cette année même, il publie son premier recueil, *Au jour le jour*. Celui-ci est un ouvrage de jeunesse qui regroupe la plupart des poèmes conçus à l'époque où il fréquentait le lycée.

Sans pour autant se détourner de sa carrière d'écrivain, Mabanckou travaille, après son DEA, au Groupe Suez-Lyonnaise des Eaux à Paris, en qualité de conseiller juridique, étant en même temps producteur et animateur des émissions culturelles à la radio Média Tropical. Paraissent, en 1995, deux nouveaux recueils de ses poèmes. *L'usure des lendemains*, couronné du Prix Jean Christophe de la Société des Poètes Français, est un recueil dont l'écriture fait place à l'inspiration personnelle de l'auteur. Quant à *La légende de l'errance*, il est un hommage à sa mère disparue la même année.

Outre la poésie, Mabanckou s'essaie aussi à la nouvelle et à l'essai. La *Lettre à Jimmy* est un essai épistolaire, publié chez Fayard en 2007, en hommage à James Baldwin, auteur noir américain devenu figure emblématique des droits civiques aux États-Unis. Oscillant entre l'essai et l'autobiographie, *Le Sanglot de l'homme noir*, paru chez le même éditeur en janvier 2012, dénonce, pour sa part, l'attitude de certains Africains qui se complaisent «dans les méandres d'un passé cerné sous l'angle de la légende, du mythe, et surtout de la "nostalgie"» (14), attribuant ainsi tous les malheurs du continent au phénomène de la colonisation. Dans une nouvelle *Ma Sœur-Étoile* parue en 2010 aux Éditions Seuil-Jeunesse, Mabanckou retrace ses souvenirs d'enfance. Poète avant d'être romancier, cet auteur a publié chez Seuil, en 2007, l'ensemble de ses textes de poésie narrative sous le titre *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre*. En l'honneur des pionniers de la poésie africaine moderne, il a réalisé aussi, en 2010, une anthologie

intitulée *Six poètes d'Afrique francophone*. Les auteurs présentés dans ce bref volume se rangent tous parmi les fervents défenseurs de la négritude. Il s'agit de Léopold Sédar Senghor, Birago Diop, Jacques Rabemananjara, Bernard Dadié, Tchicaya U Tam'si et Jean-Baptiste Tati Loutard.

Mabanckou explore aussi les voies du genre romanesque. En 1998, il fait sortir *Bleu-Blanc-Rouge*. Celui-ci est salué par la critique comme un roman de formation. Ce livre, dira Alpha Malonga, est une peinture des immigrés africains pris au piège par le mirage de Paris où ils vivent, dans une précarité et une promiscuité souvent indescriptibles, de besoins avilissants qui masquent à peine la déliquescence de l'Africain. Quant à Lydie Moudileno,

Bleu-Blanc-Rouge dénonce non seulement les actes et discours qui participent du mythe parisien, mais également le silence complice des migrants sur certains aspects de leur expérience. [...] La fiction qu'il propose raconte la misère des conditions de logement, les délits, la forgerie d'identités: elle dit, publiquement, ce «tout» que le narrateur hésite à dévoiler. (129)

Ce premier roman de Mabanckou est donc une invitation à la jeunesse africaine à penser un meilleur monde pour le continent noir, plutôt que d'étaler sa déchéance en Occident. Ainsi défini, *Bleu-Blanc-Rouge* rejoint le rang de romans africains qui s'emploient à démystifier des illusions sur l'Eldorado des métropoles occidentales, et à dénoncer le traitement dégradant infligé aux immigrés. Édité aux Éditions Présence Africaine, ce livre, dont l'intrigue repose effectivement sur les difficultés de l'immigration, a été auréolé, en 1999, du Grand Prix Littéraire d'Afrique Noire.

Ce thème de l'immigration constitue l'une des préoccupations majeures de l'écriture mabanckouienne. En effet, en 2001, l'auteur revient sur cette question dans un autre récit

Et Dieu seul sait comment je dors, publié aussi chez Présence Africaine. D'après Désiré-Clitandre Dzonteu, ce roman, présenté dans un humour corrosif et sous une forme caricaturale, est un appel implicite à la jeunesse africaine à s'assumer pleinement. Car, sous la fascination de l'Occident, les jeunes Africains cherchent à s'évader de leur continent espérant obtenir le salut ailleurs. Chose que récuse catégoriquement l'auteur. Pour lui, l'Occident ne saurait constituer une thérapie face aux maux qui les guettent.

Poursuivant son activité littéraire, Mabanckou publie, en 2002, chez Le Serpent à Plumes, *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*. Ce roman situe son intrigue dans un pays fictif qu'est le Viétongo, dont la description géographique et politique, en liminaire du récit, dans une note de l'éditeur (certes aussi fictif), laisse entendre qu'il s'agit bien du Congo-Brazzaville. L'auteur revient sur les guerres civiles déclenchées par les protagonistes politiques, qui déchirent le Congo des années quatre-vingt-dix. Hortense Iloki, une des victimes de ces tragédies à qui Mabanckou prête sa parole, décrit avec minutie dans son journal les événements macabres de cette guerre entre Sudistes sous la houlette de Pascal Lissouba celui qu'on découvre dans le roman sous le nom de Son Excellence Lebou Kabouya, et Nordistes sous le commandement de Denis Sassou N'Gusso le général Edou dans le récit, en lutte pour le pouvoir. Certes, à travers cette histoire, le lecteur voit non seulement la destruction du Congo-Brazzaville dès 1992, mais aussi, dans une certaine mesure, l'effondrement des sociétés africaines. Ainsi le message de l'auteur, pour le continent en proie à la crise en général et le Congo en particulier, se veut un cri d'alarme pour un prompt retour à une coexistence pacifique.

Dans *African Psycho*, paru également aux Éditions Le Serpent à Plumes en 2003, Mabanckou retrace l'itinéraire de son personnage Grégoire Nakobomayo. Celui-ci est un

criminel raté, qui s'emploie à réaliser à tout prix son premier grand crime pour égaler le terrible Angoualima, son idole et Grand Maître, le plus célèbre tueur en série du pays. Plutôt que de s'attendre à une violence qui suinte de chacune des pages de ce roman, comme ce serait le cas dans *American Psycho* de Bret Easton Ellis auquel il fait écho, *African Psycho* se veut, par contre, sous la plume ironique de l'écrivain, un regard critique sur le système politique du Congo-Brazzaville et les mœurs de ses habitants.

Encouragé certes par le Grand Prix Littéraire d'Afrique Noire décerné à son premier roman, Alain Mabanckou n'a cessé de publier coup sur coup. Mais c'est surtout *Verre Cassé*, unanimement salué par le lectorat et la critique, qui le révèle au grand public. Ce roman, publié en 2005 aux Éditions du Seuil, est une véritable satire sociale. Un simple roman, diraient certains, écrit dans un langage ordinaire et racontant une histoire ordinaire, qui met en scène les mésaventures d'un soûlard invétéré dans un bar Le Crédit a voyagé. Il se lit au fait dans *Verre Cassé* l'une des caractéristiques constantes qui constituent l'univers esthétique d'Alain Mabanckou: son style. L'auteur enveloppe de façon très particulière le langage courant du quotidien d'un voile d'humour permanent. Ainsi donne-t-il une légitimité très actuelle au roman satirique, comme mode de critique et de dénonciation sociale. Ce texte s'inscrit dans la tradition de la plaisanterie cocasse, de la phrase non ponctuée, de l'adage moqueur.

Autant le travail de l'auteur n'a cessé de croître en réputation, autant le succès de *Verre Cassé* n'a cessé de s'étendre dès sa parution. Sa fortune est énorme. Objet de plusieurs traductions et adaptations théâtrales, *Verre Cassé* est aussi couronné du Prix des Cinq Continents de la Francophonie, du Prix Ouest-France / Étonnants Voyageurs et du Prix RFO du livre. Sélectionné par le jury du Prix Femina et finaliste au Prix Renaudot

2005, ce roman s'est vu encore honoré, en 2009, du Prix Franco-Israélien Raymond Wallier.

Bénéficiant d'une résidence d'écriture aux États-Unis, Mabanckou obtient, en 2001, un poste de professeur de littératures francophones à l'Université du Michigan. Dès 2006, il entre à l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA) comme professeur au département d'études francophones et de littérature comparée. La même année, il publie chez Seuil son autre roman *Mémoires de porc-épic*, pour lequel le Prix Renaudot, le Prix de la Rentrée littéraire française et le Prix Aliénor d'Aquitaine lui sont attribués. Aussi en 2007, il est lauréat du Prix Créateurs sans Frontières pour ce même roman qui, selon l'auteur, se définit comme étant une réflexion sur l'homme et sa place dans le monde. Dans ce livre, l'auteur recourt à la fable et accorde la parole à un porc-épic. Celui-ci s'exprimant au "je" s'adresse immédiatement à un arbre, un baobab sous lequel il a élu refuge. L'animal est manifestement le double d'un homme. Se dessine ici l'univers du conte africain dans lequel le romancier plonge son lecteur, par le détournement des lois traditionnelles de l'écriture romanesque. Cette «narration du récit par un animal se pose comme le moyen qui permet à l'écrivain d'aiguiser son maniement de l'humour et de l'ironie qui rendent gaie la lecture des œuvres de Mabanckou» (Malonga, 127).

Dans *Black Bazar*, sorti des Éditions du Seuil en 2009, l'auteur s'en prend ouvertement à la communauté africaine de Paris pour son exacerbation du racisme. En effet, les Noirs de France sont loin de constituer un groupe homogène. N'ayant pas tous atterri sur le sol des «Lumières» dans les circonstances similaires, ils divergent ainsi dans leur discours sur la colonisation et l'esclavage. «Il ne faut pas croire que le racisme et l'esclavage c'est seulement entre les Blancs et les Noirs!» (*DJV*, 64), s'exclame un des

narrateurs de Mabanckou. Le romancier révèle aussi des injustices sociales auxquelles font face les ressortissants des anciennes colonies qui élisent domicile en France, dans le but d'échapper à la misère chronique qui accable cette population. S'exprimant dans les colonnes de *La Libre Belgique*, Guy Duplat émet le constat selon lequel ce récit est une charge corrosive contre le racisme larvé de nos sociétés qui n'intègrent pas les migrants, contre les malheurs de l'Afrique et l'incapacité de ses dirigeants. Réflexion sur la condition humaine, poursuit le critique, *Black Bazar* comporte aussi une philosophie universelle qui met en cause un monde mal foutu dont on aurait tort de croire qu'il n'existe que chez les Africains.

Demain j'aurai vingt ans, lauréat du Prix Georges Brassens, est un roman autobiographique paru dans la Collection Blanche de Gallimard en août 2010. Ce livre restitue les souvenirs d'enfance de l'auteur dans le Congo communiste de la fin des années soixante-dix et quatre-vingt. Mabanckou le décrit comme étant une synthèse des précédents. Car, à ses dires, il regroupe la plupart des thèmes qui lui étaient obsessionnels aussi bien dans *Verre Cassé*, *Black Bazar* ou *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*. D'après Alain Kiyindou, l'auteur de *Demain j'aurai vingt ans* fait de son œuvre «un tremplin pour toujours vivre et faire revivre son jardin d'enfance qui en même temps lui offre des sujets qu'il brasse dans l'humour, parce que le rire, l'humour et l'ironie littéraire sont cristallisation de la parfaite lucidité de l'écrivain» (286).

Alain Mabanckou, il a été longuement démontré ci-haut, est récompensé par plusieurs prix et distinctions pour sa production littéraire. En juin 2012, il est couronné par l'Académie Française, pour l'ensemble de son œuvre, du Grand Prix de littérature Henri Gal de l'Institut de France. En septembre de la même année, il publie aux Éditions

La Branche son neuvième roman *Tais-toi et meurs*, où il continue à traiter notamment la question de l'intégration des immigrés. Commentant ce récit, Karine Fléjo conclut que ce roman sert de prétexte à Mabanckou de dénoncer les préjugés racistes auxquels les immigrés parisiens doivent faire face, de pointer cette facilité avec laquelle on juge, sans savoir, sans vouloir savoir, sans comprendre.

Pour *Lumières de Pointe-Noire*, qui paraît dans la collection Fiction et Cie du Seuil en janvier 2013, il peut se lire comme un récit de témoignage de l'auteur de retour au Congo, et dans sa ville natale, après deux décennies d'absence. Réédités chez Seuil, nombre de textes de Mabanckou font l'objet de mise en scène et de traduction dans plusieurs langues. Auteur prolifique et varié, son œuvre devient peu à peu imposante et importante sur la scène littéraire francophone, l'érigeant ainsi au rang des auteurs phares de la nouvelle génération africaine d'écriture.

1.5. Méthodologie et subdivision du travail

L'étude intertextuelle de l'œuvre mabanckouienne propose une hypothèse alimentée par deux constats. Le premier trouve son fondement dans la réflexion de Julia Kristeva selon laquelle

le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) [...]: tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. (*Séméiôtikè*, 84-85)

Cette affirmation est à mettre en relation avec celle d'André Lamontagne qui allègue que «le texte de fiction contemporain se définit et s'affiche comme transformation d'énoncés textuels antérieurs» (*Les Mots*, 1).

Au-delà de ce premier constat, Semujanga soutient pour sa part que le roman africain, privilégiant l'esthétique de l'hybridité générique, entretient des connexions intertextuelles avec des textes d'horizons divers. D'où la nécessité de sa mise en relation avec d'autres espaces culturels, en vue de mieux en dégager la quintessence. Selon cet auteur, «il est impératif de repenser la signification des œuvres africaines dans une perspective polymorphe et transculturelle» («De l'africanité», 155).

Dans ses romans, en effet, Mabanckou recourt à la transgression de la norme par l'hybridation. Aussi prône-t-il l'engagement par l'écriture ainsi que la liberté de l'artiste dans sa création, par le décroisement et le désenclavement en matière littéraire. Disons, pour reprendre le mot d'Eco, qu'il puise dans son "encyclopédie personnelle"; ce que la critique explique comme étant un ensemble des savoirs et des références mémorisées que le lecteur s'emploie à décoder sur base de ses propres connaissances, pour mieux appréhender l'intégralité du récit. D'où l'importance d'une herméneutique de la transculturalité, comme stratégie d'interprétation qui intègre diverses catégories critiques modernes incluant l'analyse intertextuelle, afin de montrer en quoi la fiction mabanckouienne participe de l'esthétique du roman contemporain.

Qu'il nous soit permis ici de rappeler que l'intertextualité, en tant qu'ensemble de relations qu'entretient un texte avec d'autres qui lui préexistent, est dotée d'une double composante, c'est-à-dire relationnelle et transformationnelle. La composante relationnelle

consiste alors en une mise en relation d'un texte avec d'autres textes que le lecteur retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. Sous cet angle, l'intertextualité renvoie à tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres écrits; relation considérée, selon Freddie Plassard, sur le mode de l'évocation, du rappel à la mémoire. Fondement de toute textualité, ce concept franchit les bornes du champ de la littérature et conquiert le discours social et scientifique, «où l'abondant appareil de notes, de références bibliographiques, de citations, signale le texte lu comme le lieu de circulation d'une infinité de sens en provenance de sources textuelles diverses» (155). Nous abordons alors la notion d'intertextualité comme procédé qui ouvre la voie à une esthétique transgénérique et transculturelle dans le processus créatif d'Alain Mabanckou.

À en croire Semujanga, la poétique transculturelle consiste en l'art de lire et de reconnaître les procédés littéraires des œuvres participant de plusieurs cultures. Elle examine comment «des éléments puisés dans telle ou telle culture — entendue ici comme une stratification de mémoires — sont retravaillés et fusionnés de façon à ce qu'en soient effacées les traces dans la culture nouvelle» («La mémoire transculturelle», 19). Et pour le roman africain, une telle poétique pourrait être abordée sous trois aspects. Il y a d'abord les liens que tisse l'œuvre avec les sous-genres romanesques, notamment le roman policier ou le roman historique. Vient ensuite le rapport de l'œuvre et d'autres genres, desquels le roman a du mal à s'accommoder. Car, en effet, d'après Bakhtine, le roman «combat pour sa suprématie en littérature, et là où il l'emporte, les autres genres se désagrègent» (*Esthétique et théorie*, 442). Le roman est un genre «qui s'avère impérialiste et multiforme, finissant par absorber les autres ou par s'immiscer en eux» (Tonnet-Lacroix, 7). Que l'on pense ici, par exemple, aux traits propres au théâtre ou au conte que

l'on peut déceler dans le roman, dans sa capacité indéniable de phagocyter d'autres genres littéraires. Et Bakhtine de renchérir: «Le roman parodie les autres genres (justement, en tant que genres); il dénonce leurs formes et leur langage conventionnels, élimine les uns, en intègre d'autres dans sa propre structure en les réinterprétant, en leur donnant une autre résonance» (*Esthétique et théorie*, 443). Enfin, la relation transculturelle concernera la convocation des motifs spécifiques à une sphère culturelle donnée, comme par exemple le rapport entre le roman et la légende ou l'écriture et l'oralité. Ainsi l'œuvre de Mabanckou nous permettra-t-elle d'illustrer cette poétique transculturelle et transgénérique qui régit l'univers romanesque.

Notre analyse prend appui sur l'approche intertextuelle dans l'étude du corpus. Le choix de la méthode tient essentiellement de la fécondité du concept. L'intertextualité se veut, à notre avis, une synthèse d'autres pratiques. Car, en effet, dans l'édification de l'espace littéraire, d'autres perspectives pourraient aisément se combiner avec cette méthode. Ce qui, d'ailleurs, lui restitue tout son sens et sa fonction critiques. Pour ne citer que quelques combinaisons possibles⁸: la sociocritique associée à l'intertextualité permettrait de repérer l'origine des énoncés, dans une visée de mieux évaluer le texte comme harmonisation des voix qui constituent la texture du discours social. Avec la théorie de la réception, l'intertextualité permettrait d'apprécier «la façon dont les textes portent de véritables scénographies de la lecture» (Samoyault, 112). L'intertextualité comme méthode pourrait aussi être d'un grand secours pour la critique génétique, dans le sens où l'on s'applique à démêler le processus d'assimilation ou d'absorption des

⁸ Voir Samoyault, *L'Intertextualité*, notamment dans les pages conclusives (111-113).

matériaux externes. Combinée avec l'analyse stylistique des textes, la méthode intertextuelle serait alors beaucoup plus utile dans le dépistage des éléments hétéroclites.

Somme toute, dans notre analyse, l'intertextualité devrait s'entendre au sens global, c'est-à-dire comme un ensemble des relations que tout texte littéraire établit avec d'autres, par divers procédés d'appropriation et de transformation des sources préexistantes. Cette méthode, que privilégie la nouvelle critique dans l'examen des textes littéraires, permettrait de dégager les liens existant entre le roman de Mabanckou et les autres textes, si nous souscrivons avec Semujanga à l'idée selon laquelle «toute œuvre [littéraire] est traversée et déterminée par des relations avec d'autres œuvres, tant sur le plan formel que sur le plan thématique» (*Dynamique*, 7). L'intertextualité nous aiderait, dans ce sens, à mieux comprendre les différentes transformations qu'opère l'auteur, en convoquant d'autres textes dans l'édification de son œuvre littéraire.

Au fait, Mabanckou prouve par la pratique de la citation, la parodie, l'imitation, la transformation ou la transposition textuelle, que son savoir scientifique demeure sans frontières. Ainsi le regard subtil jeté sur d'éminentes productions littéraires, reste l'une des grandes originalités de l'œuvre de cet auteur. En voici, pour illustration, un passage de *Verre Cassé* auquel nous reviendrons un peu loin pour une analyse détaillée:

je me souviendrai toujours de ma première traversée d'un pays d'Afrique, c'était la Guinée, j'étais l'enfant noir, j'étais fasciné par le labeur des forgerons, j'étais intrigué par la reptation d'un serpent mystique qui avalait un roseau que je croyais tenir réellement entre les mains, et très vite je retournais au pays natal, je goûtais aux fruits si doux de l'arbre à pain, j'habitais dans une chambre de l'hôtel *La Vie et demie* qui n'existe plus de nos jours et où, chaque soir, entre jazz et vin de palme, mon père aurait exulté de joie, et je me réchauffais au feu des origines, pourtant il fallait aussitôt repartir, ne pas s'enfermer dans la chaleur de la terre natale, sillonner le reste du continent pour écouter les élégies majeures, les chants d'ombres, il fallait traverser les villes cruelles dans l'espoir de rencontrer un dernier survivant de la

caravane, il fallait vraiment partir, remonter vers le nord du continent, vivre la plus haute des solitudes, voir le fleuve détourné, résider dans la grande maison illuminée par un été africain⁹ (VC, 210-211)

Nous avons pu déceler treize titres d'ouvrages dans cet extrait qui, dirait-on, s'annonce comme une brève anthologie de la littérature africaine: *L'Enfant noir* de Camara Laye, *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* de Tchicaya U Tam'si, *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, *Jazz et vin de palme* et *Le feu des origines* d'Emmanuel Dongala, *Élégies majeures* et *Chants d'ombre* de Senghor, *Ville cruelle* d'Eza Boto (Mongo Beti), *Le dernier Survivant de la Caravane* d'Etienne Goyémidé, *La plus haute des Solitudes* de Tahar Ben Jelloun, *Le Fleuve détourné* de Rachid Mimouni et *Un été africain* de Mohammed Dib.

Ainsi dans notre étude, nous tâchons d'identifier non seulement les textes en amont de l'œuvre de Mabanckou, mais surtout nous analysons de quelle façon il s'en approprie. Car, comme le souligne Peter Dembowski, l'important avant tout dans les approches intertextuelles, c'est moins que le texte ait telle origine, que ce qu'il est devenu, mais plutôt la manière dont il a été transformé par un processus évolutif. Emboîtant le pas à Dembowski, Justin Bisanswa, parlant des métamorphoses de l'écriture, estime pour sa part que «l'important n'est pas que le roman africain emprunte à la tradition dite orale ou aux littératures et formes occidentales, mais plutôt d'examiner les différentes modalités d'absorption et d'intégration de l'intertexte» (*Roman africain*, 17).

⁹ La ponctuation finale étant complètement absente dans *Verre Cassé* et *Mémoires de porc-épic*, nous jugeons mieux reproduire, dans la mesure du possible (du moins pour les citations mises en retrait), les extraits de ces textes tels qu'ils sont (sans signe de ponctuation à la fin) par respect de la volonté de l'auteur.

Cela dit, il ne serait pas sans intérêt de souligner qu'aucune analyse ayant pour objet spécifique les pratiques intertextuelles des textes de fiction de Mabanckou n'a été proposée à ce jour. Sophie Lavigne met en parallèle *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix* et le roman *Agonies* de Daniel Biyaoula, pour démontrer que les conflits ethniques sont constitutifs des représentations imaginaires. De cette analyse sociologique du roman africain, la déduction de l'auteure en est que, dans un monde imaginé, les conflits migrent avec les individus; ils se transforment mais ils restent opérants dans la définition identitaire. Régina-Marciale Mengue-Nguema questionne la vérité dans *Et Dieu seul sait comment je dors*. La construction diégétique du secret qu'elle propose au départ conduit à s'interroger, au bout de son étude, «sur le choix de ce secret et sur la particularité que le secret peut imprimer au genre romanesque» («Que dit la vérité»,132). Philip Amangoua Atcha, lui, explore certaines des pratiques postmodernes dans *Verre Cassé*; il mène cette étude en confrontant le roman de Mabanckou avec *Le jeune homme de sable* de Williams Sassine.

Dans une perspective proche de celle du présent travail, Marie-Claire Durand Guiziou étudie l'effet palimpseste dans l'écriture de Mabanckou, mais elle attire son intérêt sur *Verre Cassé* et escamote largement la dimension transculturelle et transgénérique de ce roman. Adama Coulibaly, pour sa part, démontre la spécificité d'une esthétique de l'intertextualité postmoderne dans le roman africain francophone. Cependant, sans étendre l'étude sur l'ensemble de l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou, il cite *Verre Cassé* comme un exemple d'emploi de l'intertextualité, de réutilisation / recyclage de l'intertexte et ses nouvelles manifestations et enjeux.

Dans la foulée de la relecture de l'œuvre, Abel Kouvouama relève dans *Verre Cassé* les figures de la transgression, comme objet d'inspiration musicale à la production littéraire. Quant à Yves Mbama-Ngankoua, il aborde l'œuvre de Mabanckou en confrontation avec celle d'Emmanuel Dongala, dans le contexte de ce qu'il appelle l'écriture de la guerre, où il étudie la façon dont les acteurs et leurs victimes parlent des conflits armés. Une analyse qui rejoint en cela celle de Régina-Marciale Mengue-Nguema, qui établit un parallélisme entre Mabanckou et Kourouma, dans leur esthétique de la représentation de la guerre.

Cet inventaire, non exhaustif certes, fait ressortir le fait que l'analyse systématique du travail intertextuel dans la fiction romanesque de Mabanckou reste à faire, en vue de déterminer les multiples fonctions de cette pratique dans l'univers mabanckouien, et par là même dans le discours littéraire africain. Cette recherche se déploie ainsi selon deux axes principaux. Nous nous employons, dans un premier temps, à situer le cadre théorique de la notion d'intertextualité comme, pour reprendre l'expression de Semujanga, «une pratique de mise en relation entre les textes et discours antérieurs et récits nouveaux» (*Le Génocide*, 24). Ou encore, comme «mécanisme tout entier qui fait signe vers le monde, son geste autant que son résultat» (Samoyault, 87). Cette section, qui, pour l'essentiel, se veut une synthèse des différents courants de l'intertextualité, nous paraît incontournable, en cela qu'elle permet effectivement une intéressante lecture de l'œuvre mabanckouienne. En rappelant ainsi la proximité du concept développé par Kristeva et le dialogisme de Bakhtine qu'explicite clairement Todorov dans son *Principe dialogique*, ou encore en convoquant la taxinomie de Genette dans *Palimpsestes*, nous espérons mieux appréhender

le fonctionnement de cette intertextualité, quoique la finalité de ces quelques théoriciens ne soit pas de même nature.

Cette approche s'élargit, dans un second temps, aux chapitres qui suivent, où nous nous penchons sur l'étude des pratiques de l'intertextualité chez Mabanckou. Il s'agit d'une analyse croisée des pratiques intertextuelles et de leurs fonctions dans chacun des romans du corpus. Nous posons alors la question de l'insertion et de la manifestation de l'intertextualité qui, dans l'œuvre de l'auteur, se définit entre autres comme une quête de liberté, une sorte d'évasion littéraire, «un voyage à travers le texte et les textes» (Corbí Sáez, 15); ou mieux, un étalage d'érudition savante où Mabanckou joue notamment avec la signifiante des mots. Ce qui génère *ipso facto* un glissement sémantique, un déplacement permanent de sens. Dans cette appropriation du discours d'autrui, Mabanckou nourrit sa réflexion critique sur ce qu'est l'écriture et l'écrivain dans le monde moderne. Et comme une quête de décloisonnement et de désenclavement du texte littéraire, il se livre ainsi à un jeu sur le genre romanesque.

La question de l'appartenance générique des textes d'Alain Mabanckou est bien sûr abordée dans cette étude, où nous interrogeons le système architextuel en vue d'évaluer le résultat d'un travail de transformation des genres auquel s'adonne cet auteur. Ainsi traitons-nous par exemple de l'appropriation de l'univers de l'oralité folklorique dans son œuvre protéiforme. Il est ici encore question d'étudier, comme le propose Yves Chemla, la façon dont le romancier déplace la création littéraire, en déjouant la stéréotypie des littératures reconnues.

Disons en peu de mots que, dans une perspective débarrassée des dérives folkloristes et afrocentrées, nous tentons de noter tout au long de notre travail ce qui constitue, du moins esthétiquement, l'africanité des écrits de l'auteur. Nous nous attachons ainsi à dégager la façon dont Mabanckou, par des procédés ludiques, comiques et carnavalesques inscrit son œuvre dans le courant d'une esthétique de la fragmentation et de l'hétérogénéité qu'est le postmodernisme.

CHAPITRE DEUXIÈME

**DE L'INTERTEXTUALITÉ AU CŒUR DE LA LECTURE,
L'ÉCRITURE ET LA CRITIQUE LITTÉRAIRE**

2.1. Aux origines de l'intertextualité: polyphonie et dialogisme

Entendus généralement comme opération d'actualisation de diverses voix dans un même texte, la polyphonie comme le dialogisme sont des notions inspirées de Mikhaïl Bakhtine. C'est en effet dans l'une de ses œuvres majeures, *La Poétique de Dostoïevski*, que cet auteur énonce le plus clairement ces deux concepts. S'il faut se fier aux propos de ce penseur,

Dostoïevski est le créateur du roman polyphonique. Il a élaboré un genre romanesque fondamentalement nouveau. [...] On voit apparaître, dans ses œuvres, des héros dont la voix est, dans sa structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original. (33)

Comme on peut l'entendre dans cet extrait, le personnage du roman semble vouloir prendre le dessus sur l'auteur, souvent identifié comme narrateur. Pour dire les choses autrement, il est toujours en quête d'émancipation. Autant l'auteur-narrateur bénéficie d'une certaine autorité dans le roman, autant le protagoniste est un être indépendant dans la structure entière de l'œuvre. Aussi jouit-il d'une liberté totale et d'une autorité réelle de la même manière que l'auteur-narrateur. Dans une telle perspective, le roman se veut polyphonique, c'est-à-dire qu'il met en place un espace d'entrecroisement des consciences indépendantes, un lieu de foisonnement dialogique, de réunification des idéologies multiples et des langages divers, voire contradictoires, qui ainsi donne naissance à une «construction hybride». Celle-ci est définie par Bakhtine comme étant «un énoncé qui,

d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux manières de parler, deux styles, deux "langues", deux perspectives sémantiques et sociologiques» (*Esthétique et théorie*, 125-126). De cela résulte le phénomène de bivocalité ou de pluriaccentuation qu'évoque Bakhtine comme fondement du polylinguisme. Et comme le remarque cet auteur,

Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours offre la singularité d'être bivocal. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes: celle directe du personnage qui parle, et celle réfractée de l'auteur. Pareil discours contient deux voix, deux sens, deux expressions. En outre, les deux voix sont dialogiquement corrélées, comme si elles se connaissaient l'une l'autre (comme deux répliques d'un dialogue se connaissent et se construisent dans cette connaissance mutuelle), comme si elles conversaient ensemble. Le discours bivocal est toujours à dialogue intérieur. Tels sont les discours humoristique, ironique, parodique, le discours réfractant du narrateur, des personnages, enfin le discours des genres intercalaires: tout cela, ce sont des discours bivocaux, intérieurement dialogisés. En eux tous se trouve en germe un dialogue potentiel, non déployé, concentré sur lui-même, un dialogue de deux voix, deux conceptions du monde, deux langages. (144-145)

Dans la foulée de Bakhtine, Julia Kristeva, dans son essai sur la sémanalyse, énonce le texte comme «un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques» (*Séméiôtikè*, 52). Il ressort clairement de cette définition que le texte, outre qu'il est saisissable sur base des catégories logiques en raison de son caractère redistributif, est aussi une interversion de textes, une intertextualité; disons mieux un espace où différents énoncés empruntés à d'autres textes s'interpénètrent, voire s'assimilent. De cette interaction textuelle résulte en effet le texte comme idéologème. L'étude du texte comme une intertextualité équivaut ainsi à le penser dans son contexte socio-historique.

L'idéologème d'un texte, rappelle Kristeva, constitue le foyer où se rencontrent et se métamorphosent des énoncés antérieurs, en vue d'imposer ou plutôt de faire entendre un nouveau sens. C'est en tant que résultat d'un tel processus de transformation que l'idéologème donne au texte ses coordonnées historiques et sociales. De cette manière, le texte romanesque s'entend comme un processus ouvert. Le «mot littéraire» n'a pas un sens fixe, souligne l'auteure de *Séméiôtikè*. Il est plutôt considéré comme un croisement de surfaces textuelles, où le sujet de l'écriture (l'écrivain), le destinataire (le personnage) et les textes extérieurs (le contexte culturel actuel ou antérieur) entrent en dialogue constant. Rappelant Bakhtine, Kristeva insiste encore sur l'idée selon laquelle ces rapports dialogiques qui régissent le récit sont rendus possibles par le fait que le dialogisme demeure intimement lié au langage même. Le dialogue se veut l'unique espace où le langage trouve sa valeur sociale autant que son existence. Comme dans le cas de l'ambivalence romanesque, le langage se lit comme double de par son caractère syntagmatique et systématique. Il est à la fois métonymique et métaphorique.

Si en effet Bakhtine soutient l'idée du caractère dialogique inhérent au langage, il convient aussi de noter avec Kristeva que le dialogue ne constitue pas seulement le langage assumé par le sujet. Il est une écriture où se lit l'autre. Le savant russe perçoit alors l'œuvre romanesque comme un genre hybride: «c'est un hybride intentionnel et conscient, littérairement organisé, et non point un obscur et automatique amalgame de langages (plus exactement, d'éléments des langages)» (*Esthétique et théorie*, 182). Il se distingue essentiellement par sa capacité d'absorber des éléments épars, de petites unités autonomes, finissant ainsi par créer un tout cohérent qui, curieusement, fait œuvre originale.

Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman. Chacune d'elles admet les multiples résonances des voix sociales et leurs diverses liaisons et corrélations, toujours plus ou moins dialogisées. (89)

Dans son article «Une poétique ruinée», faisant office d'introduction à *La Poétique de Dostoïevski*, Kristeva avance que tout mot est initialement dialogique, en cela que nous y entendons la voix de l'autre du destinataire, il devient profondément polyphonique, car plusieurs instances discursives finissent par se faire entendre dans cet espace où se meut le sujet parlant autant que le sujet écoutant. Ainsi s'installe un dialogue entre le "je" de l'auteur et le "je" du personnage pressenti comme son double. Bref, l'auteur entre en dialogue avec ses personnages où son discours devient non «un mot sur le mot», mais plutôt «un mot avec le mot».

Ainsi le dialogisme bakhtinien désigne l'écriture à la fois comme subjectivité et comme communicativité ou, pour mieux dire, comme intertextualité; face à ce dialogisme, la notion de «personne-sujet de l'écriture» commence à s'estomper pour céder la place à une autre, celle de «l'ambivalence de l'écriture». (*Séméiotikè*, 88)

Au regard de ce qui précède, le dialogisme renvoie de façon plus directe à l'écriture comme espace littéraire où s'épanouit le texte.

Dans *Le Principe dialogique*, où il est question de présenter et de faire la synthèse des travaux du penseur russe, Tzvetan Todorov emboîte le pas à Kristeva et pose à son tour que tout énoncé est initialement dialogique: «Le caractère le plus important de l'énoncé, ou en tous les cas le plus ignoré est son dialogisme, c'est-à-dire sa dimension intertextuelle» (8). Ce faisant, Todorov se démarque un peu de Bakhtine, si ce n'est du moins par souci de clarification des concepts:

Le terme [que Bakhtine] emploie, pour désigner cette relation de chaque énoncé aux autres énoncés, est dialogisme; mais ce terme central est, comme on peut s'y attendre, chargé d'une pluralité de sens parfois embarrassante; un peu comme j'ai transposé «métalinguistique» en «translinguistique», j'emploierai donc ici de préférence, pour le sens le plus inclusif, le terme d'intertextualité, introduit par Julia Kristeva dans sa présentation de Bakhtine, réservant l'appellation dialogique pour certains cas particuliers de l'intertextualité, tels l'échange de répliques entre deux interlocuteurs, ou la conception élaborée par Bakhtine de la personnalité humaine. (*Le Principe*, 95)

Selon Todorov, la structure de l'énonciation suppose naturellement qu'il y ait deux ou plusieurs entités sociales exprimées par la voix de l'émetteur autant que l'horizon socio-spatial du récepteur. Par conséquent, le contexte d'énonciation sera beaucoup plus important pour une meilleure interprétation de l'énoncé. C'est dans cet esprit que se lit certes cette observation de Marc Angenot, qui estime que «[t]out énoncé, pour qu'il remplisse la fonction à laquelle il prétend, requiert une pertinence contextuelle» (*La Parole*, 188). À cela, Todorov ajoute que «l'énoncé n'est pas l'affaire du seul locuteur, mais le résultat de son interaction avec un auditeur, dont il intègre par avance la réaction» (*Le Principe*, 69-70). À ce titre, Mikhaïl Bakhtine, dans *Le Marxisme et la philosophie du langage* publié sous la signature de V.N. Volochinov, précise ce qui suit:

L'énoncé se construit entre deux personnes socialement organisées, et s'il n'y a pas d'interlocuteur réel, on le présuppose en la personne du représentant normal, pour ainsi dire, du groupe social auquel appartient le locuteur. Le discours est orienté vers l'interlocuteur, orienté vers ce qu'est cet interlocuteur. (104)

Ici, l'auteur insiste sur l'idée que toute production d'un texte, qu'il soit oral ou écrit, obéit à une interaction sociale et suppose impérativement un destinataire. Car, en effet,

Seul le cri inarticulé de l'animal est réellement organisé à l'intérieur de l'appareil physiologique de l'individu. [...] Mais l'énoncé humain le plus primitif, réalisé par un organisme individuel, est déjà organisé en dehors de celui-ci, dans les conditions

inorganiques du milieu social, et cela du point de vue de son contenu, de son sens et de sa signification. Même les pleurs du nourrisson sont «orientés» vers la mère. (101)

Pour ceci, il importe de remarquer que le destinataire d'un énoncé peut être un personnage réel, identifié, donc individuel. Mais encore, il peut se révéler fictif, imaginaire, voire collectif. Ainsi serait-il erroné de s'imaginer l'énoncé comme quelque chose de nouveau, comme une pure création. D'après Todorov, «l'énoncé a rapport à un locuteur, à un objet et il entre en dialogue avec les énoncés produits antérieurement» (*Le Principe*, 82). Et de préciser encore un peu loin dans son essai:

Dans la langue il ne reste aucun mot, aucune forme neutre, n'appartenant à personne: toute la langue s'avère être éparpillée, transpercée d'intentions, accentuée. Pour la conscience qui vit dans la langue, celle-ci n'est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion hétérologique concrète sur le monde. Chaque mot sent la profession, le genre, le courant, le parti, l'œuvre particulière, l'homme particulier, la génération, l'âge, le jour et l'heure. Chaque mot sent le contexte et les contextes dans lesquels il a vécu sa vie sociale intense; tous les mots et toutes les formes sont habités par des intentions. (89)

Pour tout dire, tout locuteur s'entretient avec son interlocuteur dans une langue toujours ordonnée, par usage des énoncés préexistants. Ou mieux encore, pour reprendre la formulation de Todorov, «tout énoncé se rapporte aussi à des énoncés antérieurs, donnant ainsi lieu à des relations intertextuelles» (77).

2.2. Un concept au cœur de la poétique

La notion d'intertextualité a été souvent perçue comme un instrument d'analyse des textes littéraires destiné à décrire une poétique. Celle-ci se donne pour tâche première de codifier ce qui fonde le caractère littéraire ou la littérarité d'un texte. Dans son essai sur

les théories et méthodes comparées en critique littéraire, Jean-Pierre Makouta-Mboukou paraît énoncer la poétique comme étant essentiellement un processus d'écriture plutôt qu'un processus de lecture:

On peut tout simplement définir la poétique comme un chemin vers l'écriture de l'œuvre future, et non une critique de l'œuvre déjà réalisée, un chemin vers la lecture de l'œuvre à venir, et non une méthode d'interprétation de l'œuvre existante. [...] La poétique est donc un énoncé des principes, c'est-à-dire des règles relatives aux œuvres futures, des règles qui permettent de créer des œuvres qui n'existent pas encore. Il ne s'agit pas des œuvres particulières, mais de toutes les œuvres possibles, à quelques genres qu'elles appartiennent. La poétique est donc une théorie générale des formes littéraires. Il s'agit d'une théorie ouverte embrassant tout le virtuel littéraire des œuvres susceptibles d'exister. (57)

Remarquons ici que cette conception que suggère Makouta-Mboukou n'est pas sans lien avec la posture des auteurs du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, pour qui la poétique désigne toute théorie interne de la littérature où l'écrivain opère son choix parmi tous les possibles littéraires: thématique, composition et style. De cela, Semujanga constate, dans *Dynamique des genres*, que la poétique est animée par une finalité pratique, dans le sens où elle consiste à savoir comment écrire un texte nouveau en considération des prescriptions génériques existantes, à une époque donnée de son évolution.

Pour Marc Angenot, la poétique renverrait à l'ensemble des principes esthétiques qui guident chaque auteur dans son œuvre. En cela, son idée rejoint presque entièrement celle de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn qui, dans leurs recherches sur les méthodes du texte littéraire, entendent la poétique comme étant l'ensemble de règles établies par une école et qu'un écrivain donné est appelé à respecter. C'est bien cela que rapporte Michel Jarrety qui, pour sa part, prétend que la poétique définit les lois de fonctionnement

de la littérature, analyse et fixe également les règles auxquelles les écrivains doivent se tenir. Pour Roland Barthes, que reprend Semujanga, il s'agit d'«un ensemble de lois, de règles, de recettes, et un processus de renouvellement des principes d'écriture» («De l'africanité», 134).

De toutes ces définitions, à vrai dire plus complémentaires que divergentes, il en ressort que la visée poétique est bien transcendante aux œuvres. Sur ce, Genette, sur la quatrième de couverture de son *Introduction à l'architexte*, note que l'objet de la poétique n'est pas le texte, mais l'architexte, c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes (types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc.) dont relève chaque texte singulier. Elle entend ainsi se distinguer, en tant que science de la littérature, de pratiques telles que la linguistique qui étudie la langue, et la rhétorique qui aborde l'ensemble des discours. La description d'une poétique, dans l'analyse des textes littéraires, nécessite alors cet outil efficace qu'est l'intertextualité. Celle-ci se veut à la fois, dans le vaste champ de la critique, une théorie littéraire et une technique de critique.

2.3. De l'intertextualité comme principe de lecture et d'écriture

La démarche intertextuelle permet au lecteur de conclure, entre autres, à une pratique de relecture active. Grâce à l'étude de ce concept, il s'avère qu'une œuvre n'est jamais seule dans la classe générale de textes. Car, en effet, toute œuvre est influencée par des œuvres antérieures, tout en demeurant spécifique. Soit dit en passant, pour mieux éclairer la question de l'intertextualité que pose Kristeva, le groupe Tel Quel et la revue éponyme ont énormément contribué à sa diffusion. D'inspiration marxiste au départ, la

revue offre une tribune à la nouvelle critique littéraire, éclairée par la philosophie et les sciences humaines, telles la linguistique et la psychanalyse. Avec l'équipe de *Tel Quel*, la littérature est ainsi dotée d'un nouveau statut. Car, en effet, les collaborateurs de ce mouvement semblent vouloir réviser les concepts d'auteur et d'œuvre, auxquels ils préfèrent ceux de *scripteur* et de *texte*. De cette manière, c'est toute l'idée, néanmoins chère aux Classiques, de structure pleine, figée, close et achevée, qui est mise en jeu. Ainsi sera-t-il établi, dès lors, que tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. Kristeva ira même plus loin en présentant le texte comme production irréductible à la représentation. Et l'intertextualité de se laisser alors saisir comme l'interaction textuelle qui se manifeste au sein d'un même texte, signe indiquant la façon par laquelle un texte reflète l'histoire et s'inscrit en elle.

S'il est vrai que l'intertextualité est fondatrice de la littérature, c'est pourtant à la fin des années soixante qu'elle devient, selon différentes acceptions, une notion fondamentale dans l'analyse littéraire qui est maintenant en proie de devenir canonique. Par exemple, on peut l'envisager comme un élément constitutif de la littérature, permettant de découvrir une œuvre littéraire dans tout son foisonnement culturel. Nul texte ne peut s'écrire indépendamment des écrits antérieurs. Aussi porte-t-il, de manière plus ou moins visible, la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition. Ce sont là les propos de Roland Barthes, qui rappelle que tout texte est un intertexte. D'autres textes sont présents en lui, de manière différente certes et sous des formes susceptibles d'être repérées.

Si bien même le terme d'intertextualité a été introduit dans l'usage par Kristeva, il convient cependant de souligner, comme précédemment évoqué, que cette notion théorique se rapproche de plus près du dialogisme bakhtinien. Dans sa conception, Kristeva veut ainsi rendre compte de l'intuition majeure qui semble inspirer Bakhtine, dans ses études sur Dostoïevski et Rabelais. Elle définit alors l'intertextualité comme base de toute textualité. C'est un processus indéfini, une dynamique textuelle. Il s'agit moins d'emprunts, de filiation et d'imitation que de traces, souvent inconscientes, difficilement isolables.

Ici, il ne fait aucun doute que l'histoire de ce concept remonte à une théorie du texte qui, durant le vingtième siècle, marque, en effet, une rupture avec l'histoire littéraire traditionnelle. La notion d'intertexte s'impose alors après la reconnaissance de l'autonomie du texte. Car, du moment que celui-ci cesse d'être référé à l'histoire et surtout à l'auteur, l'interférence des œuvres est perçue comme un moteur de l'évolution littéraire. À dire vrai, l'avènement de la notion d'intertextualité a bel et bien été préparé par les théories poétiques des formalistes russes. En refusant de l'expliquer par des causes extérieures, ceux-ci ont ainsi contribué à recentrer le texte littéraire sur lui-même. Dans une tentative d'«instaurer une tradition d'étude "scientifique" de la littérature [...], ils se proposaient d'analyser les œuvres sans référence au contexte social, en ne se préoccupant que des qualités immanentes de la littérature qui la distinguent des autres formes de discours et qui constituent sa littéarité» (Barsky, 34).

Dans son interprétation des œuvres de Bakhtine, Kristeva établit un parallèle entre le statut du texte et celui du mot¹⁰. Comme ce dernier est orienté vers les énoncés antérieurs et contemporains, le texte, lui, est toujours croisement d'autres textes qu'il phagocyte et modèle à plaisir.

La notion d'intertextualité propose en réalité une autre forme de lecture et d'interprétation des textes. De ce fait, elle s'insurge contre la critique traditionnelle des sources. Le travail du lecteur revient ainsi à établir un dialogue actif avec ses lectures, pour leur imprimer un sens nouveau, les interpréter à sa manière. Loin de réduire son rôle à celui du simple consommateur, la lecture intertextuelle fait plutôt du lecteur un véritable «producteur du texte». Reprenons l'idée dans les termes de Rabau pour paraître plus clair:

L'intertextualité n'est pas un autre nom pour l'étude des sources ou des influences, elle ne se réduit pas au simple constat que les textes entrent en relation (l'intertextualité) avec un ou plusieurs autres textes (l'intertexte). Elle engage à repenser notre mode de compréhension des textes littéraires, à envisager la littérature comme un espace ou un réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour. (15)

Dans ses origines, qu'on se le rappelle, le rôle premier de l'intertextualité se limitait bien à définir, à caractériser la littérature et à analyser les procédés littéraires. Plutôt que de comprendre le texte littéraire en fonction d'objets extérieurs comme l'auteur qui le produit, le monde qu'il imite ou l'œuvre qui l'influence, il doit être envisagé comme élément d'un vaste système textuel. On doit l'interpréter en fonction d'un réseau où il se

¹⁰ Il paraît que le mot «mot» et «discours», soit *slovo*, est le même terme en russe. Selon Todorov commentant Bakhtine, «l'objet de la linguistique est constitué par la langue et ses subdivisions [...] alors que celui de la translinguistique correspond au discours, lequel est représenté à son tour par les énoncés individuels. Pour nommer ce dernier objet, Bakhtine emploie un mot russe qui peut avoir plusieurs sens distincts: c'est *slovo*, qui un peu comme le *logos* grec, signifie à la fois «mot» et «discours» (entre autres sens)» (*Le Principe*, 44).

trouve pris. Car, «[l]a littérature s'écrit [toujours] dans une relation avec elle-même, avec son histoire, l'histoire de ses productions, le long cheminement de ses origines» (Samoyault, 29). Ainsi l'intertextualité vise-t-elle davantage aujourd'hui à démasquer ce «phénomène de réseau, de correspondance, de connexion, et à en faire un des mécanismes principaux de la communication littéraire» (29).

Au demeurant, comme le fait remarquer Lamontagne, le travail intertextuel se tourne en «un processus de remémoration qui est acte de lecture, un processus de reconstruction identitaire délié des critères véridictionnels» (*Le Roman québécois*, 15). Ou carrément, «un travail de commentaire qui n'a pas à s'autoriser d'une quelconque vérité et qui, en ce sens, peut approfondir des pistes de lectures» (Rabau, 45). Toutes ces réflexions, notamment de Rabau et Lamontagne, rejoignent intimement celle de Piégay-Gros qui estime que «le propre de l'intertexte est d'engager un protocole de lecture particulier, qui requiert du lecteur une participation active à l'élaboration du sens» (3-4). C'est, comme le rappelait Riffaterre, ce «phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire» («L'intertexte inconnu», 5-6).

Des théories bakhtiniennes, les tenants de l'intertextualité ont, en somme, retenu la possibilité de penser le lien du texte littéraire avec la société, dans les termes d'un dialogue verbal. Ici, le critique analyse des procédés par lesquels un texte s'approprie un autre texte. Celui-ci, pense Samoyault, «apparaît alors comme le lieu d'un échange entre des bribes d'énoncés qu'il redistribue ou permute en construisant un texte nouveau à partir des textes antérieurs» (11). Ainsi l'analyste aura affaire à expliquer comment d'un texte est né un autre. Et comme l'a fait la narratologie avec les formes du récit, la critique

poststructuraliste des années soixante-dix et quatre-vingt propose aussi des typologies systématiques de ces procédés.

En effet, pour démarquer nettement l'intertextualité de la critique des sources, Kristeva insiste sur le procédé de transposition. Pour la théoricienne, «[l]e terme d'intertextualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre» (*La Révolution*, 59). En d'autres termes, la transposition est «cette possibilité du procès signifiant de passer d'un système de signes en un autre, de les échanger, de les permuter» (60). L'auteure perçoit ainsi le texte comme un assemblage, une combinaison de mots recueillis des textes antérieurs susceptibles d'être reconnus pour construire un texte nouveau.

Disons que, sur le plan théorique, l'intertextualité n'induit pas un mode de lecture, dans la mesure où celle-ci s'emploie à faire la généalogie de l'œuvre pour démontrer les différents emprunts. C'est la profondeur d'une mémoire collective, voire anonyme, que confère au texte l'intertextualité ainsi définie. Par contre, la critique des sources requiert une mémoire individuelle. En clair, «l'intertextualité n'est pas la critique des sources. Elle en diffère car elle se centre sur la transformation des sources qui s'opère au sein même du texte au lieu de partir des sources extérieures au texte, pour ensuite expliquer le texte» (Rabau, 7).

Toutefois, en vantant l'examen du texte sans références aux sources et à l'auteur et en privilégiant les diverses faces implicites de l'intertexte, les tenants de l'intertextualité ont eu des prises de position excessives. Le mot de Jenny est révélateur à ce propos: «L'intertextualité n'est pas sans rapport avec la critique des sources: elle désigne non pas

une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens» («La stratégie de la forme», 262). Au fait, dans sa proposition de tracer les frontières de cette notion, Jenny limite le sens de l'intertextualité en lui suggérant un modèle d'interprétation poétique. Il lui confère ainsi le statut d'un outil d'analyse littéraire. C'est en effet un mode de lecture du texte. Pour Jenny, il est bien convenable de parler d'intertextualité seulement lorsque nous sommes en mesure de repérer dans tel texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, mais quel que soit leur niveau de structuration. Ce phénomène de la présence dans un texte doit alors se distinguer d'une simple allusion.

Pour sa part, Michaël Riffaterre oriente son étude de l'intertextualité dans le cadre d'une théorie de la réception. En définissant alors l'intertexte comme «l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné» («L'intertexte inconnu», 4), il distingue ainsi l'intertextualité aléatoire de l'intertextualité obligatoire. Pour cette dernière,

le lecteur ne peut ne pas [la] percevoir puisque l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire, c'est-à-dire son double décodage selon la référence. («La trace de l'intertexte», 5-6)

Quant à l'intertextualité aléatoire, empruntons le propos à Éric Le Calvez pour dire qu'elle relève de «l'arbitraire de la culture du lecteur» (16-17). Ici, l'idée de cet auteur rejoint foncièrement celle d'André Lamontagne, selon laquelle

L'intertextualité dite aléatoire doit son nom au fait qu'elle est fonction de la compétence du lecteur, de son degré de culture qui lui permet de reconnaître dans un texte une allusion à un autre texte, une citation non précisée, un passage plagié ou tout type de rapprochement qu'un texte établit avec un ou plusieurs autres. Ainsi définie, l'intertextualité aléatoire intègre donc l'intertextualité implicite ainsi que l'intertextualité faible, telles que les entend Jenny. (*Les Mots*, 29)

C'est, bien entendu, dans une perspective autre que Gérard Genette définit l'intertextualité dans *Palimpsestes*. Dans cet exposé théorique, l'auteur se propose d'approfondir les faits d'intertextualité en traitant du rôle de ce concept dans la littérature à travers une typologie de genres tels que le pastiche, la parodie, le travestissement, la forgerie et tant d'autres encore. Genette propose une réflexion sur l'ensemble des relations qu'un texte entretient avec la notion même de textualité dans ce qu'il nomme «transtextualité». Celle-ci renvoie à tout ce qui met un texte en relation avec d'autres textes. Dès le début de son ouvrage, il inventorie d'abord cinq types de pratiques intertextuelles qu'il passe à la loupe. Ce sont donc: l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité.

Cette dernière relation transtextuelle s'entend par «toute relation unissant un texte B ([qu'il appelle] hypertexte) à un texte antérieur A ([qu'il appelle] , bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (*Palimpsestes*, 11). Disons, en termes simplifiés, que l'hypertextualité renvoie à tout phénomène de transformation ou d'imitation d'un texte par rapport à un modèle antérieur. Pour Sophie Rabau, il s'agit d'une «imitation ou [...] transformation d'un texte premier ou hypotexte pour produire un autre texte ou hypertexte» (69). C'est toute cette conception critique de l'hypertextualité que récupèrent Fernand Hallyn et Maurice Delcroix, qui argumentent que «si B résulte de A sans donner lieu à un commentaire, par transformation du sujet ou

de la manière, on parlera d'hypertextualité» (129). Autrement, c'est une notion générale du texte au second degré, ou tout texte dérivé d'un autre texte préexistant.

Remarquons avec intérêt l'insistance de Genette, dans cette catégorie hypertextuelle, sur la relation de dérivation. Celle-ci se présente, en effet, sous forme d'imitation ou de transformation. L'auteur de *Palimpsestes* parle de cette dernière lorsque, en vue d'aboutir au texte d'accueil, la transformation n'affecte que la chose à dire et non la manière dont elle est dite. On traite de sujets différents avec un style commun. On adopte une même manière de dire des choses qui, elles, diffèrent. Dans pareil cas, la transformation est dite indirecte. Ce que Genette propose alors d'appeler imitation. Celle-ci «porte sur la manière du texte original et suppose que l'on établisse une matrice d'imitation, c'est-à-dire que l'on dégage les traits stylistiques et thématiques propres à l'original pour pouvoir s'en servir, potentiellement à l'infini» (Henry, 291). On parlera cependant d'une transformation simple si, en dépit de la différence de style, la manière ne peut faire oublier les ressemblances ou les similitudes du thème. Nous renvoyons, comme Genette, à *Ulysse* de James Joyce pour illustration sur ce point. Mais aussi, dans le contexte de la littérature africaine qui ici nous préoccupe, *L'Ivrogne dans la brousse* d'Amos Tutuola se prête bien pour illustrer la théorie genettienne de la transformation. Dans ce roman qui use beaucoup d'emprunts aux motifs propres au conte et aux genres merveilleux et au fantastique, l'auteur réécrit les mythes et récits mythiques anciens, en transformant l'hypotexte par procédé d'allusion.

Il conviendrait de noter également que, dans la typologie genettienne, l'hypertextualité couvre le pastiche et la parodie. Cette dernière, précise Hélène Maurel-Indart, reprend un texte en en transformant le sens pour s'en moquer, tandis que le

premier s'en tient à une imitation à la fois formelle et sémantique dans une intention au plus humoristique. La parodie n'est pratiquement qu'une simple imitation stylistique ou un emprunt thématique à l'œuvre, cela dans un but purement satirique, et sans intention aucune de se l'approprier. *Virgile travesti* de Scarron a été souvent présenté comme modèle canonique de parodie, en ce sens qu'il traite d'un sujet sérieux, l'*Énéide*, dans une langue comique.

Par son propre effort intellectuel, le parodiste s'emploie à bien retravailler des éléments empruntés, dans un but ultime: en extraire une œuvre originale, toute différente de l'œuvre parodiée. C'est tout l'art de Mabanckou dans *Mémoires de porc-épic*, cité par la critique comme étant une parodie de genre, en cela que l'auteur s'inspire d'une légende populaire selon laquelle chaque être humain possède son double animal. Il est par contre question de pastiche, dont la caractéristique est de s'orienter vers le divertissement, si l'emprunt stylistique consiste en l'imitation stylistique d'un texte préexistant, sans visée satirique. En exemple, citons le cas le plus populaire de Marcel Proust avec *Pastiches et Mélanges*, qui est un recueil de pastiches en hommage aux grands maîtres de la prose française. En référence à notre corpus d'étude, *Verre Cassé* serait aussi une illustration parfaite de cette écriture imitative.

Notons que chacune de ces deux types de pratiques hypertextuelles est placée en relation avec le régime sous lequel elle s'exerce et se constitue. Ainsi, le régime ludique donne lieu au pastiche en tant que mode d'imitation et à la parodie comme mode de transformation. La charge, comme mode d'imitation, et le travestissement, comme mode de transformation, se rangent sous le régime satirique. Le régime sérieux, lui, comprend comme mode d'imitation la forgerie et la transposition comme mode de transformation.

La parodie, rappelons-le avec Genette, transforme sémantiquement l'hypertexte dans un but purement ludique en modifiant non le style, mais le sujet; tandis que le pastiche est une «imitation d'un style dépourvu de fonction satirique» (*Palimpsestes*, 33-34). Outre le style, «le pastiche imite [...] parfois aussi la thématique du modèle et cherche donc à rendre l'unité du contenu et de l'expression» (Henry, 241). Pour le travestissement, il faut entendre une transformation stylistique à fonction dégradante: «le contenu [de l'hypotexte] se voit dégradé par un système de transpositions stylistiques et thématiques dévalorisantes» (*Palimpsestes*, 33). La charge qui, d'après Lamontagne, se démarque du pastiche en ce que sa fonction, qu'est la dérision, exige une exagération plus marquée du style de l'auteur imité, est une simple imitation satirique. S'agissant de la transposition, elle n'est qu'une transformation sérieuse d'un hypotexte, alors que la forgerie est comprise comme une imitation sérieuse qui consiste en une suite ou une continuation d'un hypotexte. Elle entend ainsi «poursuivre ou étendre un accomplissement littéraire préexistant» (Henry, 290).

L'architextualité qui désigne la relation d'un texte aux diverses classes auxquelles il appartient est, toujours selon Genette, la plus abstraite et la plus implicite des relations transtextuelles. En déterminant le statut générique d'un texte, soutiennent Delcroix et Hallyn, elle oriente ainsi l'horizon d'attente du lecteur. Elle est, en somme, l'étude qui vise à démêler ou à établir la part de chaque genre dans une œuvre. Lamontagne, de son côté, envisage cette pratique comme étant «la relation du texte aux genres littéraires, mais de pure appartenance taxinomique» (*Les Mots*, 32).

L'autre type de transcendance textuelle est celui que Genette baptise métatextualité. Celle-ci joue le rôle du commentaire dans le texte. Elle relie un texte à un autre texte dont

il parle, sans pour autant le convoquer. Il importe peu donc de le citer, ni de le nommer. Selon Karl Canvat, le discours métatextuel rassemble «les divers commentaires qui ont été produits ou qui sont produits sur les textes après leur parution» (128). Dans son ouvrage sur la didactique des genres, Canvat distingue deux types de métatextes selon qu'ils viennent de l'auteur lui-même (métatextes auctoriaux) ou qu'ils sont issus de la critique (métatextes allographes). On les retrouve souvent intégrés au paratexte en guise de préfaces, postfaces, quatrième de couverture, etc., mais ils peuvent aussi figurer sur d'autres types de support, soient écrits (journaux, revues et manuels scolaires), soient oraux comme dans le cas des émissions culturelles de radio ou de télévision. Dans la prose d'Alain Mabanckou, on s'intéresse au discours métatextuel de l'auteur, qui engendre le questionnement notamment sur l'art et la littérature.

Dans *Seuils*, Genette regroupe les titres, sous-titres, intertitres, préfaces, postfaces, dédicaces, exergues, notes infrapaginales, avertissements au lecteur, épigraphes, illustrations, etc., dans ce qu'il appelle le paratexte, constitué par des signaux accessoires. Il s'agirait autrement de l'«ensemble des dispositifs qui entourent un texte publié, en ce compris les signes typographiques et iconographiques qui le constituent» (*Le Dictionnaire*, 449). La paratextualité est ainsi perçue comme la relation du texte littéraire proprement dit avec son paratexte, «[c]et accompagnement, d'ampleur et d'allure variables [...] ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public» (*Seuils*, 7-8). Philippe Lejeune énonce la notion de paratexte comme une «frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture» (45); une zone de transaction, selon Genette: «lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli,

d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente, — plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés» (*Seuils*, 8).

Autrement dit, la paratextualité désigne le rapport du texte à ses marges, à son paratexte; c'est-à-dire tout ce qui se situe en dehors d'un énoncé. Le paratexte comprend un certain nombre de signes servant à présenter, à encadrer, à isoler, à introduire, à interrompre ou à clôturer un texte donné. Bref, «tout cet appareil protocolaire entièrement organisé en vue de faire exister le texte, de lui donner forme et consistance, [et qui] fournit au lecteur, par la même occasion, une somme considérable d'informations plus ou moins variées et souvent déterminantes pour sa lecture» (Sabry, 83). En orientant la réception du texte, le paratexte contribue ainsi à la matérialisation de son usage social.

Quant à l'intertextualité, elle concerne généralement la présence explicite ou implicite d'un texte, ou même plusieurs, dans un autre texte et la relation qu'ils entretiennent. En peu de mots, elle désigne généralement les relations de citations, de références, d'allusions plus ou moins explicites et plus ou moins conscientes qui s'établissent entre les textes littéraires. Genette l'explique comme toute relation de coprésence qui s'établit entre deux ou plusieurs textes. Pour lui, le texte littéraire est un «palimpseste». Il s'apparente à l'un de ces manuscrits dont on a effacé le premier texte pour récrire par-dessus. Tout texte littéraire s'élabore, certes, à partir des événements vécus par son auteur, mais bien plus encore à partir de ses lectures.

Il faudrait noter, au passage, que l'allusion ne se rapporte pas à un extrait précis du texte convoqué qui n'est pas présent littéralement, mais apparaît à travers un réseau d'indices plus ou moins clairs. Selon Angenot,

On considère comme allusif tout énoncé qui, outre son sens littéral, apparaît comme la reprise, non identifiée comme telle et dans un nouveau contexte, d'une phrase connue ou censée connue. L'allusion a pour effet de rappeler économiquement la situation d'origine, de permettre un rapprochement avec celle qui est actuellement évoquée, et de mettre en place un réseau intertextuel qui permettra des contaminations axiologiques. (*La Parole*, 279)

En ce qui concerne la citation, Antoine Compagnon perçoit cette pratique comme fondement du jeu de toute écriture littéraire:

Le travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent [...]. Récrire, réaliser un texte à partir de ses amorces, c'est les arranger ou les associer, faire les raccords ou les transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence. Toute écriture est collage et glose, citation et commentaire. (*La seconde main*, 32)

Ici, l'auteur fait mine de soutenir que la pratique citationnelle émane de l'expérience immédiate, qui se traduirait à travers certaines opérations, dont le découpage et le collage.

La citation n'est, pour ainsi dire, que le résultat de séduction des lectures antérieures:

[Elle] tente de reproduire dans l'écriture une passion de lecture, de retrouver l'instantanée fulgurance de la sollicitation, car c'est bien la lecture, sollicitieuse et excitante, qui produit la citation. La citation répète, elle fait retentir la lecture dans l'écriture: c'est qu'en vérité lecture et écriture ne sont qu'une seule et même chose, la pratique du texte qui est pratique du papier. (27)

Et de poursuivre:

La citation représente la pratique première du texte, au fondement de la lecture et de l'écriture; citer, c'est répéter le geste archaïque du découper-coller, l'expérience originelle du papier, avant que celui-ci ne soit la surface d'inscription de la lettre, le support du texte manuscrit ou imprimé, un mode de la signification et de la communication linguistique. (34)

Ainsi Compagnon affine-t-il le concept qu'il oriente nettement en l'appliquant à l'analyse des textes. Aussi dégage-t-il les bases du travail citationnel. Son étude se situerait au

carrefour des conceptions ultérieures de l'intertextualité dominée par la pratique de la citation. Celle-ci désigne couramment la présence du texte étranger dans un autre texte convoqué explicitement, que l'on présente par des marques discriminantes. Plutôt qu'une simple évocation, elle est une mention littérale du texte cité. Dans la citation, un auteur, au sein de son texte, rapporte fidèlement et entre guillemets, un passage du texte d'un autre auteur en précisant la source de son emprunt. Toutefois, la longueur du texte emprunté est nécessairement limitée. Car, l'usage invite à se garder de substituer le texte d'origine ni de lui faire courir le risque d'une concurrence déloyale. Ce sont là des conditions *sine qua non* de forme que doit respecter la citation classique, pour ne pas tomber dans le cas du plagiat.

Dans *Les Mots des autres*, Lamontagne distingue quelques catégories de la pratique citationnelle, dont la citation authentique qu'il oppose à la citation paraphrasée. Il définit cette dernière comme «tout fragment reconnu comme citation au moyen d'indices linguistiques, typographiques ou sémantiques et qui subit [...] une modification d'ordre paraphrastique» (53). Il parle aussi de la citation apocryphe dont l'intérêt réside dans la fonction qu'elle remplit dans la dynamique de la fiction.

Pour le cas du plagiat, il se distingue de la citation en ce qu'il cite littéralement un texte étranger sans signaler sa présence: il y a absence de marques citationnelles. D'après Maurel-Indart, cette pratique consiste en une obsession de l'originalité: «Le plagiaire, enfermé dans le passé des autres, se heurte à un déjà-dit qu'il tente en vain de recomposer et d'interpréter à sa manière propre» (4). Le plagiat doit s'entendre alors comme un emprunt thématique et / ou stylistique non avoué, c'est-à-dire sans référence à l'œuvre d'origine, fait à une œuvre littéraire préexistante. Il est, en quelque sorte, une pure et

simple reproduction, à l'identique, d'un extrait d'œuvre littéraire ou, simplement, un emprunt illicite.

Lamontagne relève aussi deux formes de plagiat, selon qu'il repose sur les emprunts thématiques, actantiels et diégétiques, ou sur la reproduction stylistique des fragments du texte plagié. Il s'agit là de ce qu'il appelle plagiat hypertextuel qui est «difficile à reconnaître de façon certaine en raison de la possibilité d'une convergence fortuite entre deux textes sur les plans actariel, thématique et diégétique», et plagiat intertextuel qui «se résume à deux des modalités possibles de la citation, soit la citation littérale non déclarée et la paraphrase non déclarée» (*Les Mots*, 77).

Il ne serait certes pas inutile de préciser encore que l'intertextualité, qui désigne le rapprochement entre différents textes, peut également être considérée non plus comme un produit de l'écriture, mais comme un effet de lecture. Selon Piégay-Gros, c'est au lecteur qu'il appartient non seulement de déchiffrer la présence de l'intertexte mais encore d'interpréter ses effets:

La manière dont l'intertextualité sollicite la mémoire et le savoir du lecteur, le rôle décisif qu'elle lui assigne, sont essentiels: la lecture de l'intertexte n'est pas réservée à une approche savante et érudite de la littérature: au contraire, le propre de l'intertexte est d'engager un protocole de lecture particulier, qui requiert du lecteur une participation active à l'élaboration du sens. (3-4)

Sur la même lancée, Umberto Eco, dans ses essais, revient sur le rôle fondamental du lecteur dans la construction du sens. Selon cet auteur, entre le lecteur et le texte se tissent une série de relations et de tactiques dont la tendance est de modifier substantiellement la nature du texte:

Un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner [...]. Un texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice. (*Lector*, 67)

Eco insiste aussi sur l'idée que tout lecteur est censé connaître d'autres textes qui existent et qui nourrissent des textes nouveaux. Car, en effet, aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes. Selon Eco, «la seule alternative à une théorie de l'interprétation radicale orientée vers le lecteur est celle que prônent ceux pour qui la seule interprétation valide est celle qui vise à saisir l'intention primitive de l'auteur» (*Interprétation*, 23).

Toutefois, penser l'intertexte comme un effet de lecture équivaldrait à endosser la subjectivité du lecteur. Dans *Le Plaisir du texte*, Barthes parle des reflets brouillés, des embranchements générés par une mémoire alertée par un mot ou un thème, sur base d'un texte donné:

Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la *mathésis* générale, la *mandala* de toute la cosmogonie littéraire [...]; cela ne veut pas du tout dire que je sois un «spécialiste» de Proust: Proust, c'est ce qui me vient, ce n'est pas ce que j'appelle; ce n'est pas une «autorité»; simplement un souvenir circulaire. Et c'est bien cela l'inter-texte: l'impossibilité de vivre hors du texte infini, que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel: le livre fait le sens, le sens fait la vie. (50-51)

Le propos barthésien pourrait alors s'interpréter, au moins en partie, comme acte de lecture, faisant appel à la mémoire pour s'immerger complètement dans l'univers des textes. D'où la reconnaissance de l'intertexte serait l'apanage du seul lecteur initié. N'est-il pas ici question de la réception littéraire posée indirectement? L'auteur invite d'une part à réfléchir sur une approche typologique et formelle des procédés de reprise envisagée

ainsi comme une intertextualité de surface. D'autre part, il appelle à une analyse des phénomènes de rapports multiples résultant de la jonction entre textes, ce qu'on entendrait comme une intertextualité en profondeur.

En définitive, le travail intertextuel ne peut jamais se réduire au dépistage de différents emprunts. Il vise plutôt à en définir les enjeux. Car, en discutant la manière dont une œuvre s'inscrit déjà dans une tradition, le procédé par lequel elle reprend et déforme un certain nombre de sources, on arrive facilement à prouver de quelle manière l'ensemble des valeurs familières aux gens d'une époque donnée astreint le lecteur à une nouvelle lecture de l'intertexte. L'analyse intertextuelle met à jour aussi bien la singularité d'une œuvre dans son temps que l'évolution en diachronie d'une tradition.

De tous ces discours sur l'intertextualité, la question importante qui reste posée, s'il en est une, est celle que formule Michel Schneider qui, dans *Voleurs de mots*, non seulement s'interroge, mais aussi constate: «De quoi est fait un texte ? Fragments originaux, assemblages singuliers, références, accidents, réminiscences, emprunts volontaires» (12). Un texte n'existe jamais comme un tout isolé. Il résulte de la pensée de l'autre qu'il s'approprie plus ou moins consciemment. Il se trouve en connexion avec une multiplicité d'autres textes. Ainsi faut-il partir de son intertexte pour en saisir le sens. D'une part, le texte fait le plus souvent partie d'un ensemble d'autres textes qui entrent en résonance avec lui, et contribuent à lui donner son sens. D'autre part, un texte est souvent émaillé de références culturelles conscientes comme les réminiscences, allusions, parodies, pastiches, citations, transpositions ou imitations, qui plongent leurs racines dans d'autres livres ou d'autres époques. Ici, il y a lieu de rapprocher le constat ci-haut avec le discours de la Grande Sauterelle dans *Volkswagen Blues*:

Il ne faut pas juger les livres un par un. Je veux dire: il ne faut pas les voir comme des choses indépendantes. Un livre n'est jamais complet en lui-même; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres, non seulement avec les livres du même auteur, mais aussi avec des livres écrits par d'autres personnes. Ce que l'on croit être un livre n'est la plupart du temps qu'une partie d'un autre livre plus vaste auquel plusieurs auteurs ont collaboré sans le savoir. (167)

Ainsi cette parole de Jacques Poulin à travers son personnage pourrait se lire, tout au moins dans le contexte qui nous retient présentement, comme une invitation ouverte à privilégier la grille intertextuelle et intratextuelle dans l'interprétation des textes littéraires.

2.4. Intertextualité et intratextualité

La complexité du concept d'intertextualité permet donc de distinguer diverses typologies de cette pratique littéraire. Ainsi si les références intertextuelles ont été souvent envisagées en considération des textes d'auteurs différents, il serait néanmoins important de souligner que ces rapprochements peuvent être observés aussi dans l'œuvre d'un même auteur.

Le propre de l'intertextualité est de construire un univers relationnel, un univers d'alliances et de connexions, favorisant la libre circulation entre les œuvres; elle est le lieu de leur confrontation et de leur cohabitation dans le langage. En revanche lorsqu'un auteur se cite lui-même, il paraît préférable de parler d'intratextualité ou bien à la limite d'autotextualité. (Eigeldinger, 11)

Comme il est sous-entendu dans cet extrait, la manifestation de l'intratextualité repose évidemment sur tout un système de répétitions et d'autoreproductions référant à ses propres textes. L'intratextualité pourrait alors s'expliquer comme la reprise des éléments

de textes produits antérieurement par l'auteur, qui se propose de les réinsérer dans un texte nouveau. C'est tout lien d'homologie susceptible de s'établir dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur, cela par le biais de la répétition. Ainsi pour Limat-Letelier et Miguet-Ollagnier, l'intratextualité apparaît dès que l'écrivain «réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (auto-références, auto-citations)» (27).

De cette façon, la critique a réussi à différencier l'intertextualité générale de l'intertextualité restreinte. Cette dernière renvoie ainsi aux divers rapports intertextuels entre les textes d'un même auteur, tandis que la première concerne naturellement les relations entre les textes d'auteurs différents. Et comme pour marquer le lien entre ces types de catégorisation, on relève enfin une intertextualité autarcique, appelée aussi autotextualité. Celle-ci est, selon Dällenbach, une réduplication interne qui dédouble le récit sous sa dimension littérale ou référentielle. Ursula Jung, en reprenant l'auteur du *Récit spéculaire*, nous donne plus de précisions sur cette pratique autoréférentielle:

[L'autotextualité] résume toutes les relations possibles d'un texte avec lui-même. L'autotexte est une réduplication interne qui dédouble l'ensemble textuel entièrement ou en partie soit dans sa dimension littérale (par le texte comme le texte, l'autocitation), soit dans sa dimension référentielle (par résumé, mise en abyme ou variante). (34)

Comme ce passage le donne à lire, on pourrait noter, parmi diverses relations autotextuelles, cette pratique de mise en abyme qu'aborde Dällenbach dans *Le Récit spéculaire*. Référant effectivement au redoublement spéculaire des personnages, la mise en abyme, d'après cet auteur, résulte de sa capacité réflexive qui fait qu'elle se manifeste de deux manières. D'un côté, comme tout autre énoncé, le récit demeure porteur de sens.

De l'autre, il agit comme élément d'une métasignification, à partir de laquelle l'histoire racontée arrive à se confondre avec le thème, en raison de sa nature diégétique ou métadiégétique. Ainsi la mise en abyme serait perçue comme une mention d'un texte ou un résumé intratextuel. De cette manière, elle génère des répétitions internes au sein d'un même ouvrage qui, ainsi, engage un dialogue avec lui-même pour son auto-interprétation¹¹.

En résumé, la pratique intratextuelle procède par une mise à contribution, une réécriture ou une reprise de ses propres récits dans une œuvre ultérieure. Il s'agit entre autres de reprise des personnages, de reproduction des scènes, des fragments phrastiques ou textuels, bref des expressions similaires qui contribuent ainsi à établir une certaine idée d'unité et de continuité entre différentes œuvres. De ce fait, l'intertextualité comme l'intratextualité se préoccupent du texte en relation avec lui-même ou avec d'autres textes. Pourtant, si l'intertextualité s'emploie à imprégner un nouveau sens au texte, par l'interprétation de divers éléments qu'il assimile bien sûr, l'intratextualité paraît vouloir limiter la saisie du texte sur le sens des seuls textes de l'auteur. Une restriction qui, néanmoins, élargit l'idée du texte comme double, en ce sens que l'œuvre de l'artiste repose sur les reprises ou les récurrences qui génèrent cette intratextualité.

¹¹ En référence à l'étude de Janet Paterson sur les formes de l'autoreprésentation, Jung suggère que la mise en abyme constitue un des procédés de cette pratique qui, généralement, s'effectue à trois niveaux, c'est-à-dire: énonciation/narrateur (auteur); énoncé/narration; énonciation/narrataire (lecteur). Au niveau de l'énoncé/narration, on distingue aussi le groupe diégèse/code, où l'autoreprésentation s'effectue notamment via la parodie, l'intertextualité, les jeux du signifiant qui renvoient à la matérialité du langage comme aux calembours, et le champ lexical dont l'organisation se fait souvent autour des champs sémantiques comme le récit, l'écriture, etc. (35).

2.5. De l'intertextualité à l'interdiscursivité¹²

En dépit des mises au point et des efforts de classification de Genette, la notion d'intertextualité demeure complexe et multidimensionnelle. Son caractère très extensif permet de multiples interprétations conduisant ainsi aux nouvelles définitions du terme. Limitée aux seules relations que tel texte entretient avec d'autres textes existants, l'intertextualité qui, naturellement, est utilisée dans le domaine littéraire, entre en concurrence avec l'interdiscursivité dans le champ de l'analyse discursive. Cependant, la critique marque une certaine distinction entre les deux termes:

À l'opposé de l'intertextualité «classique», l'interdiscursivité comprend non seulement les structures formelles du langage mais aussi l'historicité foncière de toute pratique signifiante, littéraire ou autre. Et c'est là que nous réussissons à établir une isotopie fonctionnelle entre les deux niveaux, car aux deux niveaux nous trouvons les mêmes mécanismes idéologiques. (Bruce, 71)

L'interdiscursivité désigne, en effet, comme l'affirme Semujanga, «toutes les relations entre les textes et les discours reconnus comme textes: le discours historique, médical, scientifique, etc.» (*Dynamique*, 29). C'est l'étude des relations qui relient une œuvre littéraire aux divers discours.

Ainsi définie, l'interdiscursivité renvoie «aux rapports plus larges que tout texte oral ou écrit entretient avec les énoncés (ou discours) enregistrés dans la culture correspondante et ordonnés selon une idéologie» (Le Calvez, 24). C'est une «interaction et influence réciproque de différents discours circulant dans une instance sociale donnée, incluant, cela va sans dire, celles-là [*sic*] qui ont été choisies d'être ou de ne pas être

¹² Nous empruntons le titre de cette section à Donald Bruce.

reproduites dans le texte» (Malcuzyński, 53). Quant à l'intertextualité, rappelons-le, elle est «la circulation et transformation d'idéologèmes, c'est-à-dire de petites unités signifiantes dotées d'acceptabilité diffuse dans une doxa donnée» (53).

Pour Marc Angenot, l'interdiscursivité convoque diverses formes de discours faisant partie du processus relationnel du texte littéraire avec les idéologèmes. De la sorte, elle renvoie à l'intertextualité ouverte à l'ensemble des discours sociaux qu'on peut déceler dans les textes. Partant de là, il serait plausible de conclure que l'interdiscursivité se rapproche fortement de la transtextualité genettienne, définie couramment par tout ce qui met un texte en rapport avec d'autres écrits. Une différence notable entre les deux termes serait visiblement d'ordre pratique. Car, là où Angenot interroge les discours dans l'ensemble, Genette s'intéresse aux liens entre les textes littéraires. Selon Lamontagne, toute pratique interdiscursive exige qu'il y ait divers textes qui entrent dans le processus de structuration du texte et la circulation générale des idéologèmes. D'où l'analyse de l'interdiscursivité au sein d'un texte donné serait possible seulement si ce dernier procède par imitation ou transformation d'un discours fort marqué par le pastiche, qu'il soit de discours ou de genre.

2.6. L'intertextualité et l'intergénéricité

À la suite de tout ce que nous venons de voir plus haut, il ressort clairement que le concept d'intertextualité ne cesse de faire fortune dans le monde littéraire. En effet, parmi les dérivés auxquels il a donné naissance ou qui lui sont apparentés, il faudrait signaler aussi la notion d'intergénéricité qui, globalement, fait référence aux relations

d'appartenance générique. Dans sa théorisation du roman, Bakhtine fait déjà remarquer une certaine capacité dont disposent les genres nobles ou complexes d'intégrer les genres mineurs. D'après le théoricien:

tous les genres seconds (dans les arts et dans les sciences) incorporent diversement les genres premiers du discours dans la construction de l'énoncé, ainsi que le rapport qui existe entre ceux-ci (et qui se transforment, à un degré plus ou moins grand, en l'absence d'une alternance des sujets parlants) — telle est la nature des genres seconds. (*Esthétique de la création*, 279)

Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. (*Esthétique et théorie*, 141)

De cette habileté à absorber d'autres modèles, il en résulte des rapports d'hybridation générique complexes qui seraient à l'origine du plurilinguisme romanesque. Pour Bakhtine, le processus d'hybridation générique procède principalement de deux manières, à savoir l'intercalation et l'enchâssement. Ainsi les genres intercalaires font partie intégrante du corps du texte sans se dépouiller pour autant de leur identité propre, tandis que les genres enchâssants contribuent à la structuration de l'entièreté de l'œuvre romanesque.

Sur base des travaux notamment de Genette sur la transtextualité, Karl Canvat introduit la notion d'intertextualité générique dont la connaissance repose entre autres sur le recours à l'encyclopédie générique du lecteur. Ainsi, selon lui,

On désignera par «intertextualité générique» le processus de mise en relation par le lecteur d'un texte avec d'autres textes du genre, ce qui en oriente la lecture, la compréhension et l'interprétation. La lecture d'un texte identifié comme «roman» mobilise dans la mémoire du lecteur non seulement l'ensemble des caractéristiques

«textuelles» («internes») du genre «roman», mais aussi toutes ses connaissances «intertextuelles», notamment celles qui sont relatives à l'histoire du genre et qu'il a acquises par ses lectures. (130)

Dans leur analyse des enjeux de genres dans les écritures contemporaines, Robert Dion et ses pairs proposent aussi une typologie d'intergénéricité, où ils distinguent trois types de processus intergénériques qui se résument en termes de transposition, d'hybridation et de différenciation. Tandis que cette dernière procède d'une dérivation à partir des genres déjà existants connus, l'hybridation pour sa part combine bien des éléments génériques hétérogènes, pourtant reconnaissables, dans un même texte. Quant à la transposition, elle consiste en une reprise de traits génériques propres à un genre donné dans des œuvres où ils sont intégrés dans un contexte quelque peu inhabituel, caractérisé par son éclatement formel. C'est la manifestation de l'intergénéricité ainsi convoquée comme une mosaïque de genres littéraires dans un texte unique. Dans la même foulée, François Harvey, dans une étude de l'œuvre de Robbe-Grillet, met en exergue deux types de relations complémentaires l'une de l'autre, qui caractérisent cette pratique intergénérique. Il s'agit de l'hybridation comme procédé polymorphe dont l'intérêt est de «combiner différentes identités génériques au sein d'un même corps textuel, et l'intertextualité générique qui est une pratique d'imitation ou de transformation des normes génériques» (33).

Ainsi dans l'œuvre d'Alain Mabanckou, l'intertexte générique qui, parfois, plonge le lecteur dans l'univers fabuleux, fantastique et merveilleux est, comme dirait Genette, «omniprésent, au-dessus, au-dessous, autour du texte, [il] ne tisse sa toile qu'en l'accrochant, ici et là, à ce réseau d'architexte» (*Introduction à l'architexte*, 89). Nous proposons dire un mot, dans les lignes qui vont suivre, sur la combinaison des genres et leurs manifestations dans la prose mabanckouienne. Mais avant d'en arriver là, un bref

tour d'horizon sur la question d'intertextualité dans les lettres africaines s'impose, afin d'éclairer les voies par lesquelles se manifeste cette pratique dans le roman africain en général.

2.7. L'intertextualité dans l'univers littéraire francophone africain¹³

Si, comme nous l'avons dit plus haut, l'étude du phénomène d'intertextualité, qui prend visiblement naissance dans les travaux de Bakhtine, commence véritablement avec les collaborateurs de *Tel Quel* dans les années soixante, c'est pourtant autour des années soixante-dix et quatre-vingt que ce concept devient plus fécond, beaucoup enrichi par les contributions de Barthes, Jenny, Riffaterre, Compagnon et Genette, entre autres. Malgré cet intérêt grandissant pour la théorie de l'intertextualité, il demeure important de noter que ce n'est que récemment que cette notion a investi le champ de la critique littéraire africaine, pour ainsi devenir un outil intéressant d'analyse des œuvres.

En effet, l'un des premiers critiques à gloser sur le sujet, Bernard Mouralis, décrit des habitudes d'écriture chez les auteurs pionniers de la littérature africaine moderne. Tout en soulignant l'influence qu'a exercée l'école coloniale autant que les grands auteurs de la littérature française sur l'évolution d'écriture dans des textes africains, le chercheur s'abstient cependant d'utiliser la notion d'intertextualité. Une telle prise de contact avec la culture occidentale serait plutôt fondamentale du phénomène intertextuel que l'on observe dans les premiers écrits africains où, selon Mouralis, les personnages s'expriment

¹³ On lira avec plus d'intérêt le dossier «Intertextualité et plagiat en littérature africaine», paru dans *Palabres*.

par le truchement de formules empruntées à la poésie traditionnelle ou européenne. Aussi, ajoute-t-il, les citations que font les romanciers viennent naturellement continuer la méditation de l'individu.

Dans ses travaux sur ce qu'il définit comme «l'hypotexte colonial», János Riesz propose de mettre sous la loupe les liens que tissent la littérature africaine des premières générations et la littérature coloniale. Selon lui, une telle étude permettrait de mieux comprendre le propre des textes africains, qu'il faut pourtant toujours se garder d'expliquer à partir de leur appartenance à quelque tradition ethnique ou leur prétendue «africanité». Pour Riesz, on doit «[t]raiter des textes africains comme des textes autres, les soumettre aux mêmes questionnements, cela veut dire: constitution du texte, analyse de ses structures, établissement des contextes (tant historiques que littéraires), des intertextes» (11). Partant de l'hypothèse suivant laquelle «[l]a littérature africaine en langues européennes se trouve, depuis ses origines, confrontées à une masse de textes issus de la littérature coloniale d'une grande variété tant par les genres et la thématique que par le talent de leurs auteurs», János Riesz aboutit à la conclusion que «l'évolution de la littérature africaine peut être décrite comme processus de positionnement et d'émancipation face à cette vaste "bibliothèque coloniale"» (5). Ainsi pour lui, «la plupart des textes africains des années 1920, 1930, 1940 et 1950 n'acquièrent leur pleine signification, tant au niveau idéologique qu'au niveau strictement littéraire (intertextuel, interdiscursif) que devant la toile de fond de la littérature coloniale» (45).

Prenant appui sur *Climbié*, une autobiographie romancée de Bernard Dadié, Riesz montre aussi la pertinence d'une prise en compte de cette littérature coloniale lors des analyses des textes africains. Ainsi de son étude, il en ressort que l'humour comme

l'ironie dans le roman africain des premières générations d'écriture africaine se définit et se constitue en rapport avec le discours colonial ou, pour ne pas trahir ses mots, avec «l'hypotexte colonial sur le fond duquel se situe l'auteur africain, qu'il cite et déconstruit» (61).

Outre les réminiscences de la littérature occidentale ou coloniale, il serait utile de mentionner particulièrement une intertextualité issue en droite ligne de la tradition orale. En effet, le courant traditionaliste qui domine la période littéraire de l'Afrique des années cinquante et soixante s'inscrit dans le concept de la revisitation de la littérature orale. C'est autrement le retour aux sources qui consiste à intégrer aux récits romanesques notamment les contes, les épopées, les légendes et les mythes. Ainsi *L'Étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ, qui fourmille de mythes et contes du terroir, serait perçu comme une défense et illustration de la tradition orale africaine. Il y a même lieu de faire mention de *L'Ivrogne dans la brousse* évoqué précédemment, un roman fortement incrusté dans le folklore traditionnel *yoruba* au croisement avec les récits mythiques antiques du monde gréco-romain.

Il importe d'ajouter, dans le même contexte du retour aux sources, un bon nombre d'épopées traditionnelles transposées à l'écrit. Citons, en guise d'exemple, l'histoire de Soundjata, l'empereur du Mandingue, dont on reconnaît plusieurs variantes parmi lesquelles *Le Maître de la parole* de Camara Laye et *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane. Selon Seydou Camara, «cette "épopée" aux tonalités légendaires est un mélange de souvenirs réels et de motifs de conte; c'est, autrement dit, une construction littéraire qui évoque l'histoire locale parasitée par le thème universel du héros classique» (770). Signalons, dans la même veine, une autre épopée qui a connu une

fortune aussi riche que diversifiée: celle du fondateur de l'empire zoulou dont la version de Thomas Mofolo, *Chaka, une épopée bantoue* a inspiré notamment un poème «Chaka» dans le recueil *Éthiopiennes* de Senghor et une pièce *Le Zulu* de Tchicaya U Tam'si.

Dans certains cas de ces œuvres hypertextuelles, l'intertextualité se situe dans l'ordre de l'allusion dans le sens où il n'est pas toujours possible d'établir un lien explicite avec l'hypotexte. Dans d'autres cas, il y aurait lieu de s'interroger, comme Sewanou Dabla, si «l'intertextualité ne constitue pas un passage obligé du discours littéraire africain de langue étrangère dans son projet de dire un univers spécifique en dehors de la langue utilisée; univers qui possède également ses propres textes» («Pour une intertextualité», 9).

De cette spécificité des réalités de l'univers psychologique et socio-culturel de l'Africain, Bernard de Meyer émet le constat suivant:

Les notions de transtextualité (Genette) ou d'intertextualité (Kristeva), ne sont pas forcément applicables dans le contexte africain où la réinterprétation du savoir hérité et des pratiques ancestrales existe depuis toujours. Il est cependant évident que des écrivains africains utilisent de façon consciente la réécriture et la réinterprétation d'œuvres existantes, montrant par la même voie leur maturité artistique. (154)

Et comme pour compléter la pensée de Meyer, Sewanou Dabla tente une catégorisation de l'intertextualité dans les littératures africaines, remarquant toutefois que cette pratique se manifeste sous diverses formes comme dans toute autre littérature. Selon cet auteur,

on distinguera en effet une "intertextualité verticale" entre les textes oraux sources et la littérature africaine écrite; des "intertextualités horizontales" entre les œuvres littéraires africaines d'une part, entre celles-ci et les productions littéraires des autres parties du monde, d'autre part. («Pour une intertextualité», 10)

Dabla évoque aussi un autre cas qu'il nomme avec beaucoup de réserve "intertextualité non littéraire" qui, d'après lui, consisterait à intégrer certains éléments externes du champ traditionnel de la littérature, comme dans le cas des chansons ou des extraits de presse par exemple. Ce genre de pratique se rencontre notamment dans *Le Lys et le flamboyant* d'Henri Lopes, où les passages des pages 399-404 présentent une interview de l'héroïne Kolélé, par Moussa Dieng de la revue *Tam-Tam*. Outre cela, le chercheur fait ressortir encore une "intertextualité fictive" comme on pourrait toujours le remarquer dans *Le Lys et le flamboyant*, où le narrateur Victor-Augagneur Houang se substitue à l'auteur de ce roman en rivalisant dans l'écriture avec un certain Achel (transcription phonétique des initiales d'Henri Lopes) qu'il ne manque pas même de citer et critiquer. De même, dans *Une Vie de boy* de Ferdinand Oyono, le journal de Toundi dont s'inspire le narrateur dans la construction de son récit renverrait à ce modèle d'intertextualité fictive.

Il ne serait certes pas possible de boucler cette section sans parler du plagiat dont deux cas spécifiques ont retenu l'intérêt de la critique de ces derniers temps: ceux de Yambo Ouologuem et de Calixthe Beyala qui, tous deux, furent la cible de multiples accusations de cette pratique. C'est en effet en 1968 que le Malien Yambo Ouologuem publie aux Éditions du Seuil son premier récit, *Le Devoir de violence*, qui se voit couronné du Prix Renaudot, devenant ainsi le premier romancier africain lauréat de cette distinction. Ce roman, quelque peu marginal dans le sens où il se détourne de la ligne voulue par les militants de la négritude à l'époque, fut certes diversement salué par la critique. Mais le fait important ici serait, quelques années plus tard, les accusations de plagiat dont il fut victime. Selon ses détracteurs, Ouologuem aurait puisé abondamment à toutes les sources dont *Le dernier des Justes* d'André Schwartz-Bart, *C'est un Champ de*

bataille de Graham Greene, *La légende de Saint Julien l'Hospitalier* de Gustave Flaubert, *La Maison de rendez-vous* d'Alain Robbe-Grillet, *Le Port et Boule de Suif* de Maupassant, etc. De ces accusations de plagiat avéré, il s'en est suivi que le livre soit retiré de la vente jusque récemment à sa réhabilitation avec une réédition, en 2003, chez Le Serpent à Plumes.

Cependant, certains critiques estiment que les lectures contemporaines de Yambo Ouologuem devraient privilégier les considérations purement littéraires et théoriques. Ainsi pour Semujanga, «[l]e mérite de ce roman se trouve dans ce motif du jeu entre différents textes où les traits formels des genres littéraires oraux fusionnent avec ceux du roman moderne: ses motifs, ses modes de narration et ses relations intertextuelles» (*Dynamique*, 100). D'après Koffi Anyinefa, s'exprimant dans les colonnes des *Cahiers d'études africaines*, l'écriture plagiare d'Ouologuem serait considérée comme un acte de subversion délibérée du canon européen. Quant à Marilyn Randall, elle semble ici approuver Anyinefa dans son propos:

The subversion perpetrated by Ouologuem's text is essentially to reverse the hierarchy of oppressor and oppressed, of authoritative versus derived discourse. By winning the Prix Renaudot for his "original" work, the slave has beaten the master at his own game, revealing the ignorance and false authority protected by the institutional boundaries circumscribing "appropriate" discourse. (539)

Pour le cas de Beyala, qui s'éloigne de celui de Yambo Ouologuem de quelques trois décennies, il s'agit aussi d'accusations de plagiat au lendemain de la sortie, en 1996, chez Albin Michel, du roman *Les Honneurs perdus* récompensé par le Grand Prix du roman de l'Académie Française. Si au départ *Le Canard enchaîné* relève «les curieuses pratiques de la romancière franco-camerounaise», selon les termes de Pierre Assouline,

c'est par la suite ce journaliste-écrivain qui met à jour des emprunts immodérés de Beyala, qualifiée ainsi de plagiaire récidiviste. Ses livres sont truffés d'emprunts, rapporte Assouline dans le magazine *Lire*, puisés chez différents auteurs comme par exemple Romain Gary et Alice Walker dans *Le Petit Prince de Belleville*, Paule Constant dans *Assèze l'Africaine*, et Ben Okri dans *Les Honneurs perdus*.

Si par ailleurs, pour se justifier, Ouologuem prétend notamment que c'est son éditeur qui aurait omis les guillemets aux citations¹⁴, Beyala, pour sa part, choisit de s'abriter sous le bouclier de l'intertextualité comme une sorte d'emprunt qui préside au dialogue entre les textes. Ainsi, pour la romancière, le plagiat dont elle est accusée ne serait autre chose que les réminiscences de sa culture littéraire:

Je reconnais mon ignorance quant à ce qui est le sens du plagiat car j'ignorais jusqu'alors qu'une phrase ou dix ou vingt [...] constituaient l'essentiel d'un livre. Je croyais qu'un livre était un tout, qu'une phrase sortie de son contexte revêtait automatiquement un autre sens, car, dès lors, elle portait en elle un autre dynamisme, celui de la nouvelle histoire et du style de son auteur. (23)

Dans cette plaidoirie, elle convoque aussi l'héritage culturel de l'Afrique qui, selon elle, suffirait à justifier sa pratique esthétique. Ainsi elle s'interroge:

Qu'est-ce que la littérature? Je me pose cette question avec acuité, car je viens d'une civilisation de l'oralité, où la connaissance depuis des siècles se transmet de

¹⁴ Dans un article paru dans *Le Matin* du 29 septembre 2010, Amadou Salif Guindo rapporte que l'auteur du *Devoir de violence* aurait affirmé qu'il avait «fait figurer des guillemets dans son manuscrit pour mettre en évidence les citations qu'il a empruntées à divers auteurs européens, mais que ses éditeurs auraient fait des modifications sans l'avertir». Dans Kaye Whiteman, «In defense of Yambo Ouologuem», il est dit aussi qu'il s'agit de nouveau style d'écriture ou du film «nouvelle vague», du «postmoderne» sans utiliser le mot. De toute évidence, plutôt que de parler de «plagiat» qui renvoie à la «contrefaçon» en matière de droit, l'écriture de Yambo Ouologuem devrait être comprise comme esthétique «transgressive». C'est bien même dans le contexte de cette transgression délibérée des règles du bon usage, ou des canons esthétiques traditionnels, qu'il faudrait entendre ce mot dans notre analyse des textes d'Alain Mabanckou. Il convient toutefois de souligner que les stratégies du roman mabanckouien ne sont transgressives que par rapport à la tradition africaine qui a été dominée par les questions socio-politiques et une esthétique romanesque plutôt réaliste.

bouche à oreille, d'oreille à bouche pour, à chaque fois, s'enrichir, se développer d'idées nouvelles, se régénérer. De ce fait, l'histoire est à tous, à personne, à celui qui l'habite, la transmet, la fait vivre! (23)

De cette défense de Beyala, nul ne serait sans remarquer, comme Michel Schneider, que «le plagiat est redevenu, réhabilité sous le nom savant d'intertextualité, quelque chose qui n'est plus une fatalité mais un procédé d'écriture parmi d'autres, parfois revendiqué comme le seul» (48).

Au terme de ce tour d'horizon, rappelons que ce chapitre théorique a exploré le domaine d'intertextualité dans presque toutes ses étendues. L'objet n'était pas certes de suggérer une nouvelle définition du concept. Encore moins de résoudre les divergences qui persistent entre les tenants de cette théorie. Il était plutôt question de souligner la complexité de la notion qui, en dépit de son ambiguïté, reste estimée efficace dans l'examen du texte littéraire. Par ailleurs, nous estimons avec la critique que l'important n'est pas de multiplier les approches, mais de poser objectivement la question d'usage de l'intertextualité dans l'étude des textes. Ceux-ci «se comprennent les uns par les autres et chaque nouveau texte qui entre dans ce système le modifie, mais n'est pas le simple résultat des textes précédents» (Rabau, 15).

Par une lecture intertextuelle de Mabanckou, la prochaine phase de notre étude nous invite à bien vérifier cette hypothèse de Rabau, que nous faisons désormais la nôtre. Ainsi allons-nous démontrer, texte à l'appui, que les œuvres se nourrissent des écrits d'autrui, par dévoration, butinage, absorption et transformation.

CHAPITRE TROISIÈME

AUTOUR DE L'ŒUVRE DE MABANCKOU

TEXTES ET INTERTEXTES

3.1. Hypertextualité et intertextualité

Comme on a pu le constater avec la théorie genettienne dans *Palimpsestes*, les pratiques de l'intertextualité et l'hypertextualité relèvent généralement du phénomène d'emprunt, d'appropriation ou de transformation par divers procédés littéraires. Ainsi, si nous sommes de l'avis de la critique que le roman de Mabanckou foisonne de références intertextuelles, nous suggérons aussi que ce qui frappe le lecteur demeure notamment la très grande érudition de l'auteur dans le maniement de cette technique. Dans l'ensemble de l'œuvre, ce procédé se traduit par plusieurs allusions à des textes ou à des auteurs connus. Par exemple, le roman de *Verre Cassé* se fonde sur une forte intertextualité avec la littérature de tous les lieux et de tous les temps. À y regarder même de plus près, ce récit serait un alibi pour Mabanckou de broser le panorama de la littérature mondiale, à travers l'évocation des lieux et des auteurs importants, de véritables maîtres à penser, habitant son panthéon littéraire. Reprenons, pour une analyse un peu plus détaillée, l'extrait précédemment énoncé dans le chapitre introductif. La segmentation à laquelle nous procédons sert beaucoup la mise en évidence de différentes œuvres évoquées dans ce passage:

je me souviendrai toujours de ma première traversée d'un pays d'Afrique, c'était la Guinée, j'étais l'enfant noir, j'étais fasciné par le labeur des forgerons, j'étais intrigué par la reptation d'un serpent mystique qui avalait un roseau que je croyais tenir réellement entre les mains, et très vite je retournais au pays natal, je goûtais aux fruits si doux de l'arbre à pain, j'habitais dans une chambre de l'hôtel *La Vie et demie* qui n'existe plus de nos jours et où, chaque soir, entre jazz et vin de palme, mon père aurait exulté de joie, et je me réchauffais au feu des origines, pourtant il fallait aussitôt repartir, ne pas s'enfermer dans la chaleur de la terre natale, sillonner le reste du continent pour écouter les élégies majeures, les chants d'ombres, il fallait traverser les villes cruelles dans l'espoir de rencontrer un dernier survivant de la caravane, il fallait vraiment partir, remonter vers le nord du continent, vivre la plus haute des solitudes, voir le fleuve détourné, résider dans la grande maison illuminée par un été africain (VC, 210-211)

Certes, la première partie de cette odyssée littéraire renvoie de façon allusive à *L'Enfant noir* du Guinéen Camara Laye. Ce livre est reconnu par la critique comme un classique du roman africain et de la littérature francophone dans l'ensemble. Il raconte, entre autres choses, la vie d'enfance dans une famille de forgerons, où le gamin s'amuse dans l'atelier de son père avec un serpent¹⁵ protecteur de son clan. Voici le paragraphe que résume Mabanckou dans une *simple* phrase, pour sûrement rendre hommage à Camara Laye qui, dit-il, avec *L'Enfant noir*, signait «le véritable acte de naissance d'une littérature africaine autonome, débarrassée des dogmes, des tracts, et nous livrait dans un ton d'une sagesse prématurée les pages les plus émouvantes sur le continent noir» (*«L'Enfant noir, livre initiatique»*, V):

J'étais enfant et je jouais près de la case de mon père. Quel âge avais-je en ce temps-là? Je ne me rappelle pas exactement. Je devais être très jeune encore: cinq ans, six ans peut-être. Ma mère était dans l'atelier, près de mon père, et leurs voix me parvenaient, rassurantes, tranquilles, mêlées à celles des clients de la forge et au bruit de l'enclume. Brusquement j'avais interrompu de jouer, l'attention, toute mon attention, captée par un serpent qui rampait autour de la case, qui vraiment paraissait se promener autour de la case; et je m'étais bientôt approché. J'avais ramassé un roseau qui traînait dans la cour — il en traînait toujours, qui se détachaient de la palissade de roseaux tressés qui enclôt notre concession — et, à présent, j'enfonçais ce roseau dans la gueule de la bête. Le serpent ne se déroba pas: il prenait goût au jeu; il avalait lentement le roseau, il l'avalait comme une proie, avec la même volupté, me semblait-il, les yeux brillants de bonheur, et sa tête, petit à petit, se rapprochait de ma main. Il vint un moment où le roseau se trouva à peu près englouti, et où la gueule du serpent se trouva terriblement proche de mes doigts. Je riais, je n'avais pas peur du tout, et je crois bien que le serpent n'eut plus beaucoup tardé à m'enfoncer ses crochets dans les doigts si, à l'instant, Damany, l'un des apprentis, ne fut sorti de l'atelier. L'apprenti fit signe à mon père, et presque aussitôt je me sentis soulevé de terre: j'étais dans les bras d'un ami de mon père! (Laye, 9-10)

¹⁵ Dans *Black Bazar*, Mabanckou fait une allusion directe à ce serpent, dans la voix de cet ami de Rachel, colocataire de Couleur d'origine, qui tente d'humilier celle-ci au moyen d'une comparaison loufoque: «Est-ce que tu t'es vue avec ton gros derrière qui bouge dans la pagaille comme un serpent noir de Camara Laye qu'on a coupé en deux?» (*BB*, 79). Pour le lecteur familier de Laye, la comparaison paraît un peu paradoxale, voire impensable, dans la mesure où ce serpent étant sacré, il était de ce fait intouchable.

Ainsi, dans un résumé parodique intégrant le pastiche non satirique, Mabanckou s'approprie l'histoire de *L'Enfant noir* en se substituant à son auteur-narrateur. Cette scène est encore convoquée ailleurs dans *Verre Cassé*, cette fois-ci avec un clin d'œil furtif à la mythologie grecque antique: «un jour, des voisins convertis à la religion musulmane étaient venus me tirer du *Crédit a voyagé* pour me dire que mon épouse avait été mordue par un serpent, j'ai dit que j'étais pas marié et que les histoires de serpent n'amusaient plus aucun enfant noir» (VC, 160-161).

Si la fin de ce fragment renvoie sans conteste au chef-d'œuvre de Camara Laye, on peut aussi y observer, entre autres, une allusion détournée au serpent du mythe orphique, cause de la mort d'Eurydice. Certes, en matière d'amour conjugal, *Verre Cassé* n'a rien de comparable à ce prince de Thrace qui vouait un amour sans partage à son épouse. Néanmoins, tous les vains efforts d'Orphée pour sortir des Enfers sa chère disparue pourraient être rapprochés des démarches infructueuses d'Angélique, dite Diabolique, pour tirer *Verre Cassé* de ce cloître des disciples de Bacchus qu'est *Le Crédit a voyagé*, où s'est enterré tout vivant son mari. *Le Crédit a voyagé*, n'est-il pas l'enfer même? Le fait que *Verre Cassé* sombre progressivement dans l'alcool ne simule rien d'autre qu'une descente vers la mort. D'ailleurs, comme qui dirait Orphée rejoignant son Eurydice, il ne sortira de ce bar que pour retrouver sa mère dans l'autre monde. C'est le motif de la nostalgie d'un être cher ainsi invoqué. Convaincu que le parcours ne sera pas sans obstacle, comme ce fut le cas lors de la descente du poète au royaume d'Hadès, il exclut cependant toute négociation pour franchir les portes du paradis: «si quelques anges de mauvaise foi me racontent des salades là-haut pour m'empêcher d'y accéder par la grande porte, eh bien, crois-moi, j'y entrerai quand même par la fenêtre» (VC, 248). On peut ici

dire que Mabanckou fait un glissement dans ces légendes mythiques, auxquelles il imprime un nouveau sens, par voie de transposition.

Du moment que nous évoquons ici des clins-d'œil aux récits antiques, nous pouvons noter cette situation de marginalisation dans *Et Dieu seul sait comment je dors*, une mise à l'écart du reste de la société où le bossu Makabana devient, comme dans la légende d'Œdipe, le porte-malheur des Guadeloupéens:

J'étais la curiosité, comme je l'ai toujours été. Si ce n'était que cela! J'ai surtout été la cause de tous les malheurs. Ils disaient que s'il y avait des moustiques ici, c'était à cause de cette bosse. Sans compter qu'on rapportait que j'avais, dans une vie antérieure, au siècle dernier, empoisonné mon père et couché avec ma mère. Ce qui fait que, pour me punir, je suis né avec cette valise ambulante au dos. (EDS, 86)

C'est ici le mécanisme du bouc émissaire, selon lequel un individu se voit chargé de la responsabilité des maux dont peut souffrir la société en général.

Ailleurs, par procédé de personnification, Mabanckou exprime la difficulté qu'il y a à faire table rase de son passé malheureux: «Même quand vous l'avez semé, il hume le sol, retrouve vos pas, remue sa queue et vous reconnaît avec une fidélité de chien d'Ulysse» (EDS, 41). Le propos, ici, n'est pas sans rappeler le récit du roi d'Ithaque à son retour de Troie. Juste au seuil du palais, le vieux chien Argos fut le premier à reconnaître son maître, après vingt années d'absence: «Alors, quand il reconnut Ulysse qui était près de lui, il agita la queue et laissa retomber ses deux oreilles; mais il n'eut pas la force de venir plus près de son maître» (Homère, 248). On peut donc bien noter dans le discours mabanckouien une allusion comparative directe à cette légende homérique que revisite l'auteur, afin d'insister sur cette impossibilité de faire abstraction du passé. Mabanckou y revient encore dans *Black Bazar*, lorsque Fessologue parle de son malaise lié à un dépit

amoureux: «j'avais besoin de respirer un peu puisque Couleur d'origine me menait une guerre de Troie à cause de mon comportement» (*BB*, 152). Ici, le narrateur fait une allusion savamment voilée à la longue durée — une dizaine d'années! — de ce conflit légendaire pour faire entendre combien la mésentente conjugale avec sa femme a fait beaucoup de temps. Dans *Mémoires de porc-épic*, c'est le mythe de Narcisse qui est convoqué, dans ce portrait du jeune Amédée à la beauté aguichante:

Amédée se disait qu'il était beau, très beau, et un jour il avait failli se noyer car, afin de mieux contempler sa silhouette entière, il avait posé ses pieds sur une pierre recouverte de mousse, et hop, nom d'un porc-épic, il trébucha, se retrouva dans l'eau, mais, Dieu merci pour lui, il savait nager et regagna l'autre rive en deux temps trois mouvements, il avait ri comme un crétin, les baigneurs l'applaudirent, et pour célébrer ce jour où il frôla de peu la mort il cueillit un hibiscus rouge, le jeta dans la rivière, le vit suivre le courant, disparaître dans un entrelacement de fougères et de nénuphars, c'est pour cela que les gens de ce village ne disent plus "hibiscus rouge" en parlant de cette fleur, ils l'appellent "*la fleur d'Amédée*". (*MPE*, 153-154)

C'est manifestement toute la légende de ce fils du Céphise ici retravaillée jusque dans son fond étiologique.

Outre ces quelques emprunts à la mythologie antique, d'autres rapprochements sont encore possibles entre *L'Enfant noir* et *Demain j'aurai vingt ans*, deux textes aux «élans autobiographiques», avec une forte ambition pour «la vulgarisation de l'autofiction dans les lettres africaines» («*L'Enfant noir*, livre initiatique», IX). Aussi trouve-t-on la similitude des scènes et des thèmes entre ces romans, où la promenade du jeune Michel, en compagnie de sa copine Caroline sur le chemin de la rivière Tchinouka, n'est pas sans rappeler le voyage de "L'Enfant noir" avec son oncle sur la route de Tindican. Lisons Camara Laye:

Il me prenait par la main, et je marchais à ses côtés; lui, tenant compte de ma jeunesse, rapetissait ses pas, si bien qu'au lieu de mettre deux heures pour atteindre Tindican, nous en mettions facilement quatre, mais je ne m'apercevais guère de la longueur du parcours, car toutes sortes de merveilles la coupaient. (44)

Et Mabanckou:

On a marché en silence. Je trouvais que Caroline n'avancait pas. Alors je ralentissais mes pas, je l'attendais, elle me donnait sa main, je la prenais, et nous avons continué notre route, toujours sans parler, jusqu'à la rivière. (*DJV*, 378)

Notons tout un jeu scénique basé sur le renversement des rôles des acteurs qui s'opère dans ces extraits. Certes «l'enfant noir» de Mabanckou se montre plus perspicace, mais celui de Laye ne l'est pas moins non plus. Et là où ce dernier se laisse conduire, le premier se veut guide. Suffit-il d'invoquer uniquement la scène entre mâle et femelle pour justifier ce renversement? Disons plutôt, tout en demeurant dans la lignée des réflexions intertextuelles, qu'il s'agit d'une transposition thématique telle que définie par Genette: elle s'exerce à la fois sur la signification, sur l'univers spatio-temporel et sur les événements de même que sur les conduites qui constituent l'action de l'hypotexte qui, d'ailleurs, s'en trouve largement modifié.

En somme, *L'Enfant noir* pourrait être considéré comme l'un des hypotextes privilégiés de Mabanckou. La préface élogieuse qu'il consacre à ce roman ne ferait d'ailleurs que témoigner de son intérêt à ce «livre initiatique», selon son expression. *Demain j'aurai vingt ans*, ne serait-il pas une «histoire d'enfant noir», comme le disait Kesteloot? Dans ladite préface au roman de Laye, Mabanckou paraît confirmer ce propos lorsqu'il soutient que, d'une certaine manière, la plupart des auteurs africains ont écrit leur *Enfant noir*. Ainsi en est-il le cas de Bernard Dadié (*Climbié*), Aké Loba (*Kocoumbo*,

l'étudiant noir), Cheikh Hamidou Kane (*L'Aventure ambiguë*), pour ne citer que ces quelques autobiographies les plus populaires dans le monde littéraire francophone subsaharien. Selon Mabanckou, cette tradition se poursuit aujourd'hui avec certaines voix importantes de la nouvelle génération des lettres africaines, qui parlent désormais en leur propre nom, et revisitent avec émotion «le vestiaire de l'enfance». Ainsi serions-nous en droit de conclure que son *Enfant noir* à lui est, sans conteste, *Demain j'aurai vingt ans*.

Toutefois, l'univers de ces deux romans demeure quelque peu contrasté, l'un étant typiquement traditionnel, l'autre se révélant tout à fait moderne. Le contraste, c'est aussi entre les personnages, notamment entre les mères des narrateurs-enfants. Mabanckou qui, dans *Demain j'aurai vingt ans*, semble donc se livrer au jeu de description du réel, paraît ne pas inventer un personnage dans la peinture de sa mère. Ce qui, de ce fait, l'éloigne fortement de la conception pieuse et mythique de la maternité africaine, telle que décrite dans *L'Enfant noir* de Camara Laye.

Dans la suite de l'extrait ci-haut proposé, on peut relever d'autres titres de différents ouvrages subtilement mêlés au texte. L'auteur, soit reprend le titre de l'œuvre dont il détourne la structure, soit insère le titre intégral en minuscules et sans italiques dans le corps du texte. Ainsi, comme au jeu de devinette, la lecture attentive permet de distinguer: *Cahier d'un retour au pays natal*, une œuvre poétique d'Aimé Césaire qui, comme sur le mode du collage, réapparaît dans *Black Bazar* lorsque le narrateur se remémore, faisant souvenance de son enfance idyllique avec ses copains, jusqu'à croire qu'ils étaient les seuls à mener ce genre de vie, manifestement misérable, mais qui, étonnamment, leur procurait une joie immense:

On était comme ça, on se disait que d'autres jeunes ne pouvaient mieux s'amuser que nous dans les pays étrangers, et on était heureux dans notre monde à nous, avec nos chemises en lambeaux, avec nos sandales usées mais qui tenaient au pied grâce aux fils de fer; on était comme ça, avec nos culottes trouées aux fesses et tout le bazar de la vie quotidienne de ceux qui n'avaient rien inventé, ni la poudre ni la boussole, de ceux qui n'avaient pas su dompter la vapeur ni l'électricité, de ceux qui n'avaient exploré ni les mers ni le ciel. (*BB*, 53-54)

Et dans le *Cahier* de Césaire, à travers la métaphore de la lumière comme passage de l'obscurantisme à la liberté, l'auteur apostrophe ses frères noirs:

ô lumière amicale
 ô fraîche source de la lumière
 ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole
 ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni
 l'électricité
 ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel
 mais ceux sans qui la terre ne serait pas la terre. (70)

Il se lit en filigrane, dans cette interpellation anaphorique, et surtout à travers tout le texte de Césaire, un sentiment de révolte aboutissant ainsi à la dénonciation de la colonisation qui serait à l'origine de cette misère dans laquelle le peuple noir, à l'image de Fessologue et sa bande, s'enlise et trouve bizarrement son plaisir. Il y a lieu encore d'observer, dans cette appropriation de l'hypotexte césairien par Mabanckou, une certaine inversion des situations dans le sens où le *Cahier* appelle le peuple à une prise de conscience de sa misère, alors que *Black Bazar* feint de s'en moquer.

Au-delà de cette critique de la colonisation, il y a aussi cette glorification du monde noir, des thèmes communs aux deux auteurs, bien qu'ils les célèbrent chacun à leur manière. Mais encore, la licence poétique que s'arrogue Mabanckou dans la plupart de son œuvre ne serait pas sans rappeler celle de Césaire dans son *Cahier*. Par exemple, de même que *Verre Cassé* — comme *Mémoires de porc-épic* — brille entre autres par

l'absence de la ponctuation, de même le *Cahier d'un retour au pays natal* se distingue par une versification en strophes non rimées bien que rythmées. Et là où Mabanckou procède par la déconstruction des normes romanesques traditionnelles, Césaire bouscule allègrement les structures de la poésie traditionnelle française. Aussi comme dirait Jacques Chevrier, les deux auteurs s'efforceraient d'«infléchir le français, de le transformer pour exprimer disons: ce moi, ce moi-nègre, [ce moi-africain, ce moi-congolais], ce moi-créole, ce moi-martiniquais, ce moi-antillais», en quête évidemment de «la conscience de l'autonomie de [leur] monde culturel» (*Littératures francophones*, 53).

Une telle poétique du décloisonnement met en évidence une «écriture de combat» nouvelle formule. Césaire comme Mabanckou lancent «un défi aux lois ordinaires de la sacro-sainte séparation des genres et des styles, puisqu'il[s] mélange[nt] dans le même élan volcanique des fragments narratifs, voire prosaïques, des élans lyriques, des cris ou des réflexions à caractère historique, politique et sociologique» (56). Disons, une façon pour ces deux auteurs de se libérer du joug colonial, en prenant des distances avec la norme de la langue de l'autre, prônant ainsi une écriture en liberté, dans un univers onirique où se déploient des textes aux accents surréalistes; bref, une écriture automatique où prédominent les jeux de l'allusion littéraire.

C'est ce même jeu que répète Mabanckou, lorsque Fessologue répond à son interlocutrice, qui veut savoir d'où vient cette histoire sur la poudre, la boussole, la vapeur, etc., dont il lui parle:

Ça venait d'un type en colère, un poète noir qui disait des paroles courageuses. Il avait écrit ça quand il était rentré dans son pays natal et avait trouvé son peuple qui avait faim, des rues sales, du rhum qui dynamitait son île, des gens qui ne se révoltaient pas devant leur condition et cette main invisible qui les assujettissait. Ce

type en colère, fallait pas blaguer avec lui car il avait aussi écrit noir sur blanc: *Parce que nous vous haïssons, vous et votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce, de la folie flambante, du cannibalisme tenace...* (BB, 54).

Les mots sont marqués sûrement pour montrer qu'il s'agit des propos de Césaire. Ainsi Mabanckou s'exprime par allusions, évocations, en se servant d'un prétexte, pour dresser le contexte socio-historique du *Cahier d'un retour au pays natal*. Sans du tout vouloir en nommer l'auteur, il introduit un passage italiqué comme une citation authentique, explicite, laissant ainsi le soin au lecteur de faire appel à sa vaste culture, comme au jeu de charade, pour trouver le nom d'Aimé Césaire.

Dans un autre roman, *Et Dieu seul sait comment je dors*, le nom de Césaire apparaît au bout d'une centaine de pages, lorsque le narrateur vante les mérites de Maître Sivory, célèbre tailleur préféré d'Auguste-Victor, dont le caractère talentueux se rapproche beaucoup plus de celui de son homologue Maître Boger, le tailleur préféré de Gaston dans *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*, ou encore de celui de monsieur Mutombo «le meilleur tailleur de la ville» (28), dans *Demain j'aurai vingt ans*. Maître Sivory était donc un couturier de renom qui habillait les grandes personnalités de la Guadeloupe: «Il paraît même qu'il a été l'habilleur officiel d'Aimé Césaire, l'illustre écrivain de l'île voisine» (EDS, 152). La convocation de Césaire, dans cette phrase, aurait sûrement pour intérêt de susciter l'effet de réel qui, selon Barthes, constitue le «fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité» («L'Effet de Réel», 88).

Ailleurs dans *Verre Cassé*, dans «ce discours sur le colonialisme» que prononce le chef des Nègres, c'est effectivement un autre ouvrage, *Le Discours sur le colonialisme*,

pamphlet anti-colonialiste du même auteur, qui est évoqué. Ironie du sort, les deux discours véhiculent deux perceptions antagonistes, et qui entrent dans une logique de confrontation. Car, là où Césaire fait un procès de la colonisation occidentale par la revendication des pratiques démocratiques, le président-général Adrien Lokouta Eleki Mingi réclame qu'il y ait «en Europe des avenues Mobutu-Sese Seko, Idi-Amin-Dada, Jean-Bedel-Bokassa et bien d'autres illustres hommes qu'il avait connus et appréciés pour leur loyauté, leur humanisme et leur respect des droits de l'homme» (VC, 31). Cependant, pour Hippocrate, l'un des protagonistes de *Black Bazar*, cette responsabilité d'honorer les «grands hommes» de l'Afrique revient aux Africains au premier chef. Il faudrait donc «une république bananière qui promulguerait une loi reconnaissant les bienfaits de la dictature d'Idi Amin Dada, du parti unique de Mobutu, de la torture des camps de la mort de Sékou Touré, etc.» (BB, 208). Ici se lit déjà la force de l'ironie dans l'écriture d'Alain Mabanckou, perçue comme une dénonciation du despotisme en Afrique. Car, dans ce passage, on reconnaît aisément ces anciens dictateurs du continent, tous insensibles à la loyauté et l'humanisme, hostiles à l'idée des droits de la personne. Ne serait-il pas une caricature de la politique africaine ici représentée?

Mais, plus amusant pour la convocation de Césaire par Mabanckou serait ce détournement qu'il opère de ce verset biblique où Jésus, en réponse aux Pharisiens qui le piégeaient, en lui demandant s'il est permis de s'acquitter des impôts de l'empereur, il leur dit de «rendre à César ce qui appartient à César». Pourtant, dans *Verre Cassé*, contrairement à cette morale chrétienne qui conseille de rendre à chacun son dû, les gens «ne rendent plus à Césaire ce qui est à Césaire» (VC, 25). Il y a dans cette expression forgée par l'auteur une dérivation fondée sur des ressemblances formelles, sans une réelle

origine commune. Nous assistons ainsi au jeu d'attraction paronymique des noms propres César / Césaire qui, du point de vue historique, sont opposés dans le temps comme dans l'espace. L'expression est créée volontairement pour des fins purement humoristiques. C'est bien le travestissement au sens genettien du terme, c'est-à-dire une transformation stylistique à fonction dégradante.

La dénonciation de la politique de répression en Afrique précédemment évoquée se rencontre dans l'ensemble de l'œuvre de Mabanckou qui, dans un humour corrosif, brosse le tableau contrasté des grands dictateurs du continent. Ces chefs abusent d'abord le pouvoir par le cumul des fonctions, comme celui-ci qui, dans *Black Bazar*, «se retrouve en même temps Premier ministre, président du Conseil des ministres, ministre de la Défense, ministre de l'Intérieur, ministre des Finances et surtout ministre du Pétrole et des Hydrocarbures» (*BB*, 167). Et le jeune Michel, dans *Demain j'aurai vingt ans*, de s'étonner du fait que leur chef «est à la fois président, Premier ministre, ministre de la Défense et Président du Parti congolais du travail, le PCT. C'est vrai qu'on peut vite croire qu'il est trop gourmand puisqu'il occupe ces postes lui-même» (*DJV*, 69). Cependant, pour le narrateur d'*African Psycho*, cela n'est qu'une simple habitude reconnue: «Dans notre pays, tous les cumuls, même les plus incompatibles, ne dérangent personne» (*AP*, 39).

Il se lit dans le portrait des hauts dignitaires africains des personnages hors du commun. Au fait, sous le regard amusé des narrateurs, l'on entend une autre voix avec un écho qui se répète: celle de Mabanckou qui, masqué, avance derrière ses acteurs, s'attaquant ainsi aux régimes despotiques. Et pour certaines gens, ces «grands hommes» demeurent vivants, bien qu'ils soient morts depuis des lustres. Disons plutôt qu'ils

reviennent hanter leurs peuples, comme si le supplice atroce qu'ils leur ont infligé ne suffisait pas. C'est le cas de ce personnage de *Black Bazar*, sûrement confronté au fantôme vivant du tyran, qui élève des protestations en faveur de la démocratie, et à la bonne gestion des ressources du grand Congo:

Non, il n'est pas mort Mobutu! Je l'ai bien vu à la télé hier soir! C'est votre président, et il était en forme! Il faisait un discours dans un stade plein à craquer. Paraît-il que c'est dans ce stade-là qu'il a assassiné et enterré Patrice Lumumba. Ce Mobutu il fait souffrir son peuple, c'est un vilain, c'est un méchant, c'est un dictateur, on devrait envoyer les Américains faire un peu du nettoyage à sec là-bas! Ce type il fait honte à votre race à vous, c'est inadmissible! Moi si j'étais africain je m'insurgerais, j'irais combattre ce dictateur. La démocratie, est-ce qu'il en sait quelque chose votre président-là? Il vend vos diamants, il achète des résidences en Europe, est-ce que c'est normal, ça? (*BB*, 37-38)

Voici un peu résumés les faits et gestes de ce «président à vie dont on pouvait apprécier la mine austère, les grosses lunettes de clown, la canne, le couvre-chef en peau de léopard sur chaque billet de banque» (*BB*, 219). Ce portrait illustre bien la personne du Maréchal Mobutu de l'ex-Zaïre, l'actuelle République Démocratique du Congo, avec sa politique fondée sur la corruption et la cruauté. La convocation des Américains pour le rétablissement de l'ordre n'est qu'un moyen subtil, pour l'auteur, d'incriminer les puissances occidentales qui accèdent sans vergogne ces dictatures sanguinaires en Afrique.

C'est manifestement l'Amérique et l'Europe qui gèrent la politique du continent noir. Elles font et défont à leur guise les gouvernements. Car, comme le fait remarquer Fessologue, «de nos jours il ne peut y avoir de changement politique dans aucun pays francophone d'Afrique sans l'aide des Yankees puisque les Français ont tout verrouillé

dans leurs anciennes colonies» (*BB*, 74). À en croire papa Roger, ce sont ces grands pays qui entretiennent le chaos dans la lutte d'influence qu'ils se livrent sur le continent:

C'est eux les Américains qui foutent la pagaille en Angola à cause de leur peur des communistes, c'est encore eux et les Belges qui avaient comploté pour tuer Patrice Lumumba et mettre au pouvoir ce voyou de Mobutu Sese Seko Kuku Wendo Wazabanga qui fait de longs discours depuis des années et vole les richesses des Zaïrois! (*DJV*, 153)

La dénonciation ici est directe et c'est le néo-colonialisme qui est mis en cause. Et cet interlocuteur de Fessologue de poursuivre sur un ton moqueur, voire ironique, qui, cela va de soi, contraste avec la réalité de l'énoncé: «Y avait surtout les lunettes de Patrice Lumumba et compagnie qui agaçaient les Belges, c'est pour cela qu'ils avaient préféré le brave sergent Mobutu qui est entré dans le Panthéon des Grands Hommes de ce siècle» (*BB*, 208). Il se lit ici une moquerie bien explicite, qui tourne évidemment en dérision l'ex-dictateur congolais. Pour ce dernier, tous les moyens lui étaient bons dans l'élimination de ses opposants politiques, jusqu'à l'empoisonnement dont sera victime un certain Moleki Nzela, à qui on a fait avaler de la ciguë. «Au moins il aura eu une mort de philosophe» (*BB*, 202), avait lancé un de ses bourreaux, faisant ainsi allusion à la mort du philosophe athénien.

Pour en revenir aux opérations de collage relevées plus haut, rappelons cette remarque de Tiphaine Samoyault selon laquelle, dans ce genre de pratique, «le texte principal n'intègre plus l'intertexte mais il le pose à côté de lui, valorisant ainsi le fragmentaire et l'hétérogène» (46). C'est ce même procédé que nous lisons dans *Mémoires de porc-épic*, lorsque Kibandi met en doute l'intégrité du vieux Moudiongui qu'il soupçonne de lui vendre une mauvaise qualité de vin de palme. Et Kibandi

d'ordonner à Ngoumba, le porc-épic à son service, de redoubler de vigilance: «tiens, demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne, je veux que tu suives ce couillon de tireur de vin de palme, y a quelque chose de louche dans son comportement, je le sens, va donc voir comment il travaille» (*MPE*, 171). On reconnaîtra sans peine dans cette injonction de Kibandi, l'*incipit* du texte de Victor Hugo, «demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne», qui désigne même le titre de ce court poème des *Contemplations*.

Remarquons aussi que la fonction du vieux Moudiongui, telle que décrite dans *Mémoires de porc-épic*, tend à rappeler Baity, le *malafoutier* ou le tireur de vin de palme de *L'Ivrogne dans la brousse* d'Amos Tutuola. Dans ce roman, il est question notamment d'un jeune homme, un ivrogne qui ne faisait rien d'autre dans la vie que de boire du vin de palme. Un jour, l'homme qui lui préparait ce vin indispensable à son bonheur «tombe d'une façon imprévue et meurt de ses blessures au pied du palmier» (Tutuola, 10). Le héros s'engage ensuite dans un voyage jonché de terribles épreuves à travers la brousse mystérieuse, vers la Ville-des-Morts, pour tenter de ramener son *malafoutier* sur terre, afin d'y poursuivre son métier. Si alors la mort de Baity se veut un accident de travail dans le récit de Tutuola, la disparition de Moudiongui dans le roman de Mabanckou résulte, en effet, d'un guet-apens meurtrier qui lui est tendu par son client Kibandi par l'entremise de Ngoumba, le porc-épic:

deux de mes piquants s'étaient déjà détachés et l'avaient atteint en plein visage, le vieil homme a glissé, a tenté de s'agripper à une branche de flamboyant qui effleurait le palmier, en vain, je l'ai entendu tomber, atterrir comme un sac de patates en bas, les jambes et les bras écartés (*MPE*, 173)

On serait peut-être tenté de dire, de ce qui précède, que le lien direct entre les deux auteurs n'est pas ici assez perceptible; ce que contredirait sûrement cette question de

Roger Le Franco-Ivoirien qui, dans *Black Bazar*, s'enquit auprès de Fessologue au sujet de son livre à venir: «Mais est-ce qu'il y a au moins dans tes histoires à toi un ivrogne qui va dans le pays des morts pour retrouver son tireur de vin de palme décédé accidentellement au pied d'un palmier?» (*BB*, 17). L'allusion se veut ici comparative, vu que l'interlocuteur de Fessologue aurait aimé voir dans le roman de ce dernier, par ailleurs narrateur-écrivain, un héros pareil à celui de Tutuola.

Aussi dans *Verre Cassé*, l'allusion au roman de cet auteur se fait sous forme de parodie, comme par exemple dans ce propos des autorités scolaires qui décident de transférer loin dans la campagne le vieil instituteur miné par l'alcool: «envoyez-moi cet ivrogne dans la brousse, je ne veux plus de lui dans ma circonscription» (*VC*, 172); «mutez donc cet ivrogne dans la brousse et qu'on n'en parle plus» (*VC*, 173). L'obstination de Verre Cassé à réintégrer son nouveau lieu d'affectation ne fait pas l'unanimité de son épouse, pour qui, cependant, cette solution était la meilleure: «Diabolique a ajouté que si j'acceptais cette proposition, elle me laisserait boire comme je voudrais, elle m'a aussi promis qu'elle trouverait même un type qui serait chargé de me ramener du vin de palme, du bon vin de palme tous les matins» (*VC*, 178). C'est encore ici l'évocation du *malafoutier* de *L'Ivrogne dans la brousse*, qui veillait à ce que son maître ne manque jamais à boire en lui préparant «cent cinquante calebasses de vin de palme chaque matin» (Tutuola, 9).

Une autre œuvre qu'on peut déceler de l'extrait de *Verre Cassé* ci-haut énoncé: *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, un roman de Tchicaya U Tam'si, jugé par la critique comme étant un bel exemple d'écriture postcoloniale, en ce sens qu'il contourne les normes traditionnelles du roman occidental. Il intègre ainsi tout un mélange de genres

littéraires, et bien des énigmes propres à la culture africaine. Bref, à l'instar de Mabanckou, il apparaît, dans cette œuvre, une nette africanisation ou, pour dire comme Jean-Claude Blachère, une «négrification» de la langue française, par le mixage des formes du roman occidental et des éléments du folklore traditionnel africain.

La présence de Tchicaya U Tam'si dans l'imaginaire mabanckouien est donc presque permanente. Car, en effet, il y a aussi *Demain j'aurai vingt ans* qui, par son titre, immortalise de ce fait l'auteur du poème *Le Mauvais Sang* duquel s'inspire Mabanckou, en s'appropriant de l'un de ses vers:

Ce qu'il y a de plus doux
 Pour un chaud cœur d'enfant:
 Draps sales et lilas blancs
 Demain j'aurai vingt ans. (*DJV*, 11)

Cet extrait de Tchicaya, tel qu'il se lit en exergue du roman *Demain j'aurai vingt ans*, permet d'une certaine manière de comprendre l'idée d'origine de l'œuvre, au travers du concept genettien de paratexte défini dans *Seuils*.

Ailleurs, dans *Verre Cassé*, c'est l'ensemble de son œuvre romanesque convoqué par l'interposition de ce «type aux Pampers», qui raconte au narrateur ses mésaventures avec les prisonniers de Makala; ce qui est désigné sous l'appellation euphémique «la traversée du milieu» qui, tout en évoquant aussi de manière parodique le titre de Vidiadhar Naipaul, *La Traversée du milieu*, n'est autre chose que la sodomie:

tous les jours on me traversait le milieu comme a, on me prenait par derrière, je ne fermais plus l'œil, y avait sans cesse quelqu'un derrière moi, à me cravacher, à me traiter de sale pute, de chienne, d'ordure ménagère et non taxée, de légume du marché de Tipotipo, de cancrelat, de méduse, de phalène, de fruit pourri de l'arbre à

pain, ils m'ont traité de tout ça, et parfois même un des gardiens de Makala prenait en personne la direction de la traversée du milieu (VC, 58-59)

Ainsi, sous forme d'un pastiche assez pathétique, le lecteur reconnaît dans ce passage la plume de Tchicaya U Tam'si: *Les Cancrelats*, publié en 1980, *Les Méduses ou les orties de mer*, paru en 1982, *Les Phalènes*, sorti en 1984, et *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* ci-haut noté. Ces quatre romans composent un tout cohérent, qui ainsi permet l'éclosion d'une œuvre parfaite chez cet auteur.

Toujours, en référence à l'extrait de *Verre Cassé* que nous examinons, l'hôtel «La Vie et Demie» dont parle Mabanckou ne serait autre que cet immeuble qui servait de quartier général à Chaïdana, dans sa lutte contre la dictature du Guide Providentiel, et qui donne son nom au roman de Sony Labou Tansi. *La Vie et demie* est donc un récit aussi polyphonique et plurivoque que l'œuvre mabanckouienne. Ce titre est encore évoqué par le narrateur, lorsque celui-ci parle de sa «vie de merde, cette vie et demie qui [lui] a sans cesse mis en conflit avec le liquide rouge de la Sovinco [Société des vins du Congo]» (VC, 241).

Beaucoup de clins d'œil à ce roman émaillent l'œuvre de Mabanckou. On trouve même des scènes quasi similaires, des personnages presque identiques, des toponymes aussi semblables. Par exemple, dans *La Vie et demie*, il y a le «quartier Vatican dont les bars avaient plus de fidèles que l'église du Seigneur» (112). Et le narrateur de poursuivre son récit:

Monsieur l'Abbé avait maintenant une table chez Vatican. Il se signait avant de vider son verre. [...] Il n'allait plus à la mission et dormait sur deux tabourets au Vatican. Le balayeur du bar venait le réveiller en bousculant les tabourets. Alors il demandait une bière. (115-116)

Il semble, en effet, que Monsieur l'Abbé chez Vatican n'est autre que Verre Cassé déjà devenu un meuble du *Crédit a voyagé*. Pour les deux, l'alcool est une divinité à qui ils rendent un culte inavoué lié à l'exaltation du vin comme au Père éternel. Et le Vatican de Monsieur l'Abbé, ne serait-il pas *La Cathédrale*, «ce bar camerounais qui n'a jamais fermé depuis son ouverture» (VC, 33) et dont s'inspire L'Escargot entêté pour lancer *Le Crédit a voyagé*? Et le «quartier Huit Cents», le quartier de la passe la moins chère du pays qu'évoque Labou Tansi (130), ne correspond-il pas, dans le roman de Mabanckou, au «quartier Trois-Cents» où pullulent des prostituées et où la passe se fait à trois cents francs? Notons que la dénomination de ces lieux de débauche et de prostitution est une figure de style. Ici, la métonymie a valeur d'euphémisme, dans la mesure où elle permet d'atténuer la brutalité de la réalité ou de l'expression.

C'est presque le même procédé auquel recourt l'auteur dans *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix* en parlant de *L'Éden*, une buvette dont le nom n'évoque néanmoins rien de merveilleux ni de délicieux comme dans le texte de la Genèse. Toutefois, on pourrait établir un petit rapprochement entre le paradis d'Adam et Ève et *L'Éden* de Mabanckou, qui n'est qu'un lieu de tentation, ou mieux encore un lieu de débauche. De même que dans le récit de la création, on est dans ce roman en présence de deux êtres, un homme et une femme comme sous l'emprise du mal. La description de l'auteur fait de cet endroit un lieu où des hommes pères de famille se donnent des rendez-vous avec des femmes aussi mariées pour s'adonner à la débauche sexuelle (PFN, 155). Par procédé de création néologique, Mabanckou multiplie des métaphores inattendues allant dans ce sens, comme dans ces quelques exemples encore:

le gourou travaillait ma femme dans les hautes montagnes de Loango (VC, 47); [il] labourait ma femme, [...] il fréquentait le même Pays-Bas que moi (VC, 85); ce gourou-là a semé des enfants ici et là avec des jeunes filles qui ne savent même pas encore se changer de serviette hygiénique quand arrivent les vagues de la mer Rouge (VC, 45)

La question qui se pose ici serait alors celle du code, qui fait basculer le lecteur dans les dédales de la création lexicale, où toutefois les non-initiés comme les initiés se retrouvent sans effort.

C'est dans une optique identique que, parlant de la sexualité, du sexe, Mabanckou et Labou Tansi utilisent encore l'expression «la chose-là». Ainsi, dans *La Vie et demie*:

Chaïdana [...] avait rejeté sa proposition de faire la chose qu'on fait avec les femmes dans l'arrière-bureau où les structures d'accueil étaient parfaitement adaptées. On faisait la chose-là, qui déjà fait partie des occupations et des récréations de leurs Excellences, puis le travail reprenait son train. (65)

Chez Mabanckou, le narrateur de *Demain j'aurai vingt ans* parle des hommes qui guettent les femmes pour «les forcer à boire une bière dans un bar où c'est sombre à l'intérieur, puis de danser [...] et de finir dans une chambre où ils vont faire beaucoup de choses [...]». Moi [Michel] je ne vois pas maman Pauline aller dans une chambre et faire beaucoup de choses avec un autre homme que papa Roger» (*DJV*, 38). Et dans *Verre Cassé*, le type aux Pampers comme pour se donner raison de fréquenter les prostituées s'exclame: «de vraies belles du Seigneur¹⁶, elles savent manier la chose en soi» (VC, 47)! Quant à sa

¹⁶ C'est le titre d'un roman d'Albert Cohen, *Belle du Seigneur*. Ce texte, où s'entrecroisent des voix de personnages, brille aussi par son comique au même titre que *Verre Cassé*. La convocation de Cohen, c'est aussi dans le passage où Verre Cassé se remémore sa défunte maman: «elle était ma mère, elle était la femme la plus belle de la terre, et si j'avais du talent comme il faut, j'aurais écrit un livre intitulé *Le Livre de ma mère*, je sais que quelqu'un l'a déjà fait, mais abondance de biens ne nuit pas» (VC, 240-241). L'allusion au récit autobiographique d'Albert Cohen, *Le Livre de ma mère*, est directe et assez claire. Comme Verre Cassé, le narrateur du *Livre de ma mère* vit la solitude et exprime avec nostalgie ses regrets pour la mort de sa maman. La sacralisation de la maternité ou l'amour maternel au centre du *Livre de ma*

femme, «elle ne faisait pas bien la chose-là, sinon [il] serai[t] resté à la maison comme les autres connards du quartier» (*VC*, 48). Au sujet du terrible Angoualima dans *African Psycho* et ses excès allant jusqu'au viol, l'auteur rapporte ce qui suit:

Il poussait ensuite le mari dans un coin du lit, retournait la femme et lui enfonçait sa chose-là que les journalistes, unanimes, avaient surnommée «le cinquième membre» parce que sa chose-là était aussi grosse que les biceps des pêcheurs du fleuve Mayi. Il laissait toujours vingt-cinq cigares cubains allumés dans la chose-là de la femme violée. (*AP*, 63)

Aussi dans *Black Bazar*, parlant des jeunes et de la dépravation des mœurs, «l'Arabe du coin» ne manque de s'étonner: «Ils emmènent leurs petites amies ou leurs petits copains à la maison pour faire des galipettes alors que de notre temps on se cachait dans les égouts pour faire ça. Eux ils font cette chose-là devant leur famille» (*BB*, 113).

Disons brièvement que les emprunts de Mabanckou sont légion. L'auteur de *Verre Cassé* puise ici et là pour agrémenter son œuvre d'allusions amusantes et évocatrices, à la manière de cette abeille industrielle qui butine et enrichit sa ruche. Si nous revenons par exemple à l'extrait en exergue, nous relevons deux œuvres d'Emmanuel Dongala: d'abord, *Jazz et vin de palme* qui est un recueil de nouvelles où l'auteur dresse un portrait de l'Afrique cynique et désenchanté. Et puis, dans *Le feu des origines*, le même auteur dénonce des aberrations de l'Histoire de l'Afrique et ses cruautés. Outre que Dongala et Mabanckou sont des compatriotes, ces auteurs ont aussi en commun le fait que leurs écrits s'inscrivent, toutes proportions gardées, dans une littérature de combat. Ils dénoncent d'une certaine manière l'ordre (néo-) colonial, font l'impitoyable procès du

mère se retrouve pleinement dans l'écriture mabanckouienne. On pourrait même rapprocher ce roman à *Demain j'aurai vingt ans*, une autobiographie dans laquelle la mère du narrateur occupe une place fondamentale de manière analogue au texte cohenien.

despotisme local et de la corruption, sans oublier de soulever la lancinante interrogation du choix de la langue dans laquelle s'exprimer. Ce sont donc deux révoltés: non seulement contre les régimes totalitaires et autoritaires qui sévissent surtout en Afrique, mais aussi contre la littérature hautement réglementée.

Poursuivant sa lecture en quête des traces intertextuelles dans notre échantillon d'étude, le lecteur d'Alain Mabanckou n'éprouve aucune peine à repérer les deux œuvres majeures de Léopold Senghor. Celui-ci est, comme ses amis Césaire et Damas, le chantre de la négritude. Les *Élégies majeures* est un des recueils importants de cet auteur. Mais il y a aussi les *Chants d'ombre* qui exalte les valeurs pérennes de la civilisation négro-africaine. Ailleurs, dans l'*incipit* même de *Verre Cassé*, on découvre son autre recueil *Hosties noires* lorsque les gens d'Église menacent de faire descendre le feu du ciel sur leurs fidèles de plus en plus attirés par *Le Crédit a voyagé*, oubliant ainsi l'office dominicale:

ils ont dit que si ça continuait comme ça y aurait plus de messes dans le quartier, y aurait plus de transes lors des chants, y aurait plus de Saint-Esprit qui descendrait au quartier Trois-Cents, y aurait plus d'hosties noires et croustillantes, y aurait plus de vin sucré, le sang du Christ (VC, 13)

L'allusion à Senghor, c'est encore lors de la réunion des nègres du cabinet présidentiel qui travaillent jour et nuit pour trouver une formule ramassée, que leur chef doit léguer à la postérité en sa mémoire. Ainsi se trouvant à court d'idées,

ils ont songé naturellement à téléphoner à une personnalité influente de l'Académie française qui était paraît-il le seul Noir dans l'histoire de cette auguste assemblée (VC, 23); un des premiers agrégés de grammaire française du continent africain

(VC, 24); celui-ci avait déjà lui-même laissé une formule pour la postérité, «*l'émotion est nègre comme la raison est hellène*»¹⁷ (VC, 25)

Beaucoup de détails ici qui, sans nul doute, attestent qu'il s'agit du poète-président que l'auteur se garde sciemment de nommer, laissant ainsi le soin au lecteur de découvrir par des références allusives, comme dans un jeu de questions-réponses.

Tout le trio de la négritude est ainsi réhabilité par Mabanckou dans son œuvre. Car, aussi dans cet exposé de la nudité de Robinette devant laquelle le narrateur entre en transe, on ne manquera pas de relever, sous couvert de parodie pasticheuse, *Pigments* et *Névralgies* comme œuvres poétiques de Léon Damas:

Robinette a d'abord ôté sa chemisette en pagne [...], et on a vu son derrière [...], elle ne portait pas de slip, la garce [...], et puis on a vu son sexe lorsqu'elle a écarté les tours jumelles qui lui servent de fesses [...], j'ai bandé parce qu'un derrière de femme c'est toujours un derrière de femme, qu'il soit petit, gros, plat, potelé, avec des zébrures, avec des pigments qui vous causent des névralgies (VC, 99-100)

Un autre apôtre de la négritude salué au passage: Alexandre Biyidi, alias Mongo Beti avec sa *Ville cruelle*. Ce roman, publié sous le pseudonyme d'Eza Boto, se situe dans la lignée des œuvres de la contestation coloniale. Si Mabanckou s'approprie ce titre par pastiche dans *Verre Cassé*, ailleurs, il procède par un jeu d'allusion détournée par le remplissage, créant ainsi un tout nouveau contexte comme dans cet exemple de *Black Bazar*, où l'ironie débile rivalise avec l'humour:

¹⁷ Senghor écrit en réalité: «Sensibilité émotive. L'émotion est nègre, comme la raison hellène. Eau que rident tous les souffles ? "Âme de plein air" battue des vents et d'où le fruit souvent tombe avant maturité? Oui en un sens. Le Nègre aujourd'hui est plus riche de dons que d'œuvres. Mais l'arbre plonge ses racines loin dans la terre, le fleuve coule profond, charriant des paillettes précieuses». Ce texte paru initialement en 1939, chez Plon, dans un ouvrage collectif, *L'Homme de couleur*, et reproduit dans la suite, en 1964, dans *Liberté I: Négritude et humanisme*, ravive une polémique acerbe au sein d'une certaine intelligentsia africaine dont le Béninois Stanislas Adotevi qui, dans son essai *Négritude et Négrologues*, se révèle comme l'un des grands pourfendeurs de la négritude.

La ville coloniale n'était pas si cruelle que ça. [Car, on y menait] une vie de boy chez le colon [et] c'était mieux qu'un étrange destin de chasseur ou de féticheur! [...] En plus quand on devenait vieux et qu'on avait donné ses enfants pour qu'ils aillent combattre en Europe pour la France, on méritait une médaille qu'on allait prendre chez le commandant du cercle. (BB, 214)

Notons d'emblée ce clin d'œil manifeste à Ferdinand Oyono et Amadou Hampâté Bâ dans leurs œuvres, *L'Étrange destin de Wangrin* pour ce dernier et *Une Vie de boy* et *Le Vieux nègre et la médaille* pour le premier. Sur un mode qu'on pourrait qualifier purement d'autophagique, Mabanckou fait mine de rejeter la conception ancienne de la ville coloniale africaine, par la déconstruction du prétendu portrait qu'en ont fait les maîtres de la négritude. Dans ce soi-disant éloge de la colonisation, il revisite discrètement quelques grandes œuvres de la littérature africaine anti-colonialiste, comme des biens impérissables hérités de la colonisation:

c'est grâce à la colonisation que le Camerounais Ferdinand Oyono a écrit *Le Vieux Nègre et la Médaille* et *Une vie de boy*; c'est grâce à la colonisation qu'un autre Camerounais, Mongo Beti, a écrit *Ville cruelle* [...] c'est grâce à la colonisation que le Guyanais René Maran a écrit *Batouala* et qu'un Noir a eu pour la première fois le prix Goncourt qui n'est réservé, en principe qu'aux Blancs, c'est ça! Vous pensez que s'il n'y avait pas eu la colonisation on allait donner un prix aussi prestigieux que le Goncourt à un écrivain noir qui, en plus, nous critiquait dans son livre alors qu'il travaillait dans notre administration coloniale? (BB, 211)

Le jeu ici, pour l'auteur, consiste à se mettre dans la peau du colon qui prend la défense contre les allégations du Noir qui ne verrait que du négatif dans le fait colonial: «Les nègres ils n'avaient rien avant l'arrivée des Blancs. C'était le vide, le chaos, l'anarchie, rien à Tombouctou, pas d'empire du Mali, pas d'âme, pas de culture, pas de dieux, pas de religion, pas de structure politique et sociale!» (BB, 214)

Voilà donc reprises, de façon détournée, certaines valeurs inestimables du Noir décimées par le régime colonial. Plus curieux voire paradoxal dans cet extrait, le narrateur est un Antillais, Hippocrate, «un personnage bizarre qui croit qu'il n'est pas noir, qu'il n'a rien d'africain et qu'il est français de souche» (*BB*, 137). Pour lui, les Noirs «devaient choisir pour leur survie: une peau noire ou un masque blanc. Et les plus intelligents d'entre eux [comme lui!] ont choisi le masque blanc parce que la peau noire c'est la malédiction de Cham» (*BB*, 214-215). Il se lit à travers tout le discours de l'Antillais un pseudo complexe de supériorité, si ce n'est un complexe d'infériorité refoulé. Donc, une forte volonté pour lui de se distinguer du Noir d'Afrique, malgré les origines communes. C'est un peu l'histoire coloniale de l'esclavage revisitée, avec ce clin d'œil à *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon, qui appelle à sa suite le récit biblique de la malédiction.

Pour mémoire, le procédé d'autophagie évoqué ci-haut consiste, selon Angenot, à réfuter ou à démontrer l'absurdité ou l'impraticabilité d'une thèse, du fait de sa généralisation notamment. Ici, l'autophagie ironique réside dans le fait que le locuteur abonde dans le sens de l'adversaire, en vue de déconstruire finalement le discours colonial. Le même procédé se remarque dans cet autre passage où il est question du personnage qui, se faisant défenseur de la colonisation, vante les mérites de cette dernière en feignant justifier sa cause:

Tu es contre les colons ou quoi? Moi je dis que les pauvres colons il faut leur rendre hommage! Y en a marre qu'on les accuse à tort et à travers alors qu'ils ont fait consciencieusement leur boulot pour nous délivrer des ténèbres et nous apporter la civilisation! Est-ce qu'ils étaient obligés de faire tout ça, hein? Tu te rends pas compte qu'ils ont bossé comme des dingues? Y avait les moustiques, les diables, les sorciers, les cannibales, les mambas verts, la maladie du sommeil, la fièvre jaune, la fièvre bleue, la fièvre orange, la fièvre arc-en-ciel et que sais-je encore. Y avait tous ces maux sur nos terres d'ébène, notre Afrique fantôme au point que même Tintin était contraint de faire le déplacement en personne pour notre bien! (*BB*, 15-16)

La fin de cet extrait convoque une allusion explicite à une bande dessinée *Tintin au Congo* faisant partie de la série des *Aventures de Tintin* de Georges Remi, dit Hergé. L'histoire qui se déroule au Congo, colonie belge à l'époque, est bourrée de clichés, préjugés et stéréotypes que le monde occidental a longtemps portés sur l'Afrique et les Africains, comme on l'entend d'ailleurs dans les propos ci-haut. Les deux acteurs importants de ce récit sont Tintin, bien sûr, et son compagnon inséparable Milou, un chien fort intelligent qu'évoque ici le personnage de Mabanckou, qui demande à son interlocuteur s'il est au courant de l'arrivée du héros d'Hergé dans son pays: «Tu es bien d'accord que Tintin a été chez toi au Congo? [...] Est-ce qu'il n'est pas venu avec ses amis, un capitaine barbu qui insulte tout le monde et un petit chien blanc plus intelligent que toi et moi réunis, hein?» (*BB*, 16). Ce n'est pas exactement la réalité.

Ce serait le même Mongo Beti, avec son autre roman *Mission terminée*, à qui Mabanckou fait allusion par Verre Cassé interposé, lorsque celui-ci remet son cahier au patron du bar en murmurant «mission terminée» (*VC*, 12; 238; 245). Il s'agit cependant de charges tout à fait différentes dans les deux romans. Car, là où Verre Cassé se voit confier une mission savante de «pondre un livre» (*VC*, 11), le jeune Medza, protagoniste du roman de Beti, est investi d'une «mission d'intérêt général» (26) consistant à faire revenir la femme de son cousin Niam, qui a quitté son foyer conjugal. C'est, bref, la description critique de la situation coloniale, au regard des traditions africaines, qui constitue l'un des thèmes majeurs de *Mission terminée*.

Mongo Beti réapparaît, en effet, sous une forme ou une autre, dans divers récits de Mabanckou. Par exemple, il y a aussi la convocation du roman *Le pauvre Christ de*

Bomba, lorsque L'Imprimeur rapporte au narrateur ses déboires avec sa femme, qu'il surprend avec son fils:

Verre Cassé, tu ne vas pas me croire, j'ai vu Céline et mon fils dans le lit, ils étaient enlacés dans la position du pauvre Christ de Bomba, mais c'est Céline qui était sur mon fils et elle tenait une cravache, et ils suaient, les draps par terre (VC, 83); [ils étaient] nus, nus comme des vers de terre, l'un sur l'autre, dans la position du pauvre Christ de Bomba, [...]ils avaient même une cravache comme quelqu'un qui pratiquait la philosophie dans un boudoir (VC, 85)

Dans ce passage qui se termine avec l'évocation du marquis de Sade avec son ouvrage *La Philosophie dans le boudoir*, la répétition, ou plutôt l'allusion parodique, à laquelle recourt l'auteur se veut principalement un astucieux procédé pour obtenir de l'attention du lecteur, qui doit prendre note de cet acte incestueux. Et de là, l'on s'immerge totalement dans l'univers adultérin de ce roman de Mongo Beti, dans lequel l'infidélité conjugale se lit particulièrement à travers les ébats amoureux de Zacharie, chef cuisinier de la mission de Bomba, et Catherine, l'une des filles de la *sixa*¹⁸ avec qui il entretient des relations amoureuses. Et le Père Drumont celui que ses ouailles appellent «Jésus-Christ», ce «pauvre Christ de Bomba», de se rendre compte dans la suite que la *sixa* sous sa protection n'était qu'une vaste maison de prostitution. Un vrai bordel, où la majorité de ses hommes de confiance résidant à la mission passaient leurs moments les plus agréables, sous la complicité de Raphaël, le catéchiste en chef à qui revient l'autorité directe de ce «camp des femmes».

Se lit ici, de manière explicite, l'échec de l'évangélisation d'un côté, et de la colonisation dans un autre sens qui, dans leur mission prétendument civilisatrice,

¹⁸ Une note de Mongo Beti propose «sicha» pour la prononciation de «sixa». Celle-ci se veut, à l'époque de l'évangélisation au Sud-Cameroun, une sorte de couvent, dans chaque mission catholique, pour des jeunes filles fiancées qui se préparent à leur futur rôle de mères et d'épouses chrétiennes.

s'appuient sur de fausses intentions dont le but n'est autre que l'asservissement. Et la fermeture prompte de la mission de Bomba autant que le retour précipité du Père Drumont après tant d'années de travail manifestement infructueux, peuvent à eux seuls témoigner de ce double échec.

Mabanckou emprunte beaucoup à Beti dans ce roman où l'ironie caustique, toujours présente, éclate en parodie et en caricature. Parlant de ces procédés littéraires, Sigmund Freud rapporte ce qui suit:

La caricature, la parodie et le travestissement, comme son contraire pragmatique, le démasquage, s'attaquent aux personnes et aux objets à qui l'on doit le respect, qui détiennent quelque autorité, qui *s'élèvent*, dans un sens ou dans l'autre, au-dessus du commun. Ce sont des procédés de dégradation [qui] détruisent la conformité qui existe entre le caractère d'une personne telle qu'elle nous est connue et ses actes et ses paroles; ils remplacent, ou les personnages haut placés ou bien leurs faits et gestes, par des personnages ou par des gestes d'un ordre inférieur. (232-233)

On procède juste de même dans *Et Dieu seul sait comment je dors*, où le prêtre Moupelo est présenté comme source unique de divulgation, à travers la commune, de la vie privée d'Auguste-Victor qui, pourtant, la lui avait confiée dans son confessionnal. C'est ce que celui-ci apprend plus tard de la bouche de son hôte:

L'homme qui a raconté cette histoire, la vraie, ton histoire, tu le connais très bien, et tu as eu confiance en lui: c'est le prêtre Moupelo [...]. Tu as préféré te confesser, raconter ton histoire au prêtre qui l'a racontée à un fidèle qui à son tour l'a racontée à un autre fidèle. (EDS, 245)

Cette révélation de Makabana est paradoxale, voire scandaleuse, d'autant que Moupelo est, canoniquement, le gardien du secret confessionnel. Aussi est-il, dans le roman, le véritable représentant institutionnel de l'Église. Et pour Auguste-Victor, le prêtre Moupelo était «le représentant sur terre de ce Dieu qu'il cherchait tous les dimanches

dans cette église» (EDS, 231). C'est donc ici une sorte de remise en cause des croyances et pratiques religieuses, où l'auteur se questionne notamment sur le fondement du rituel de la pénitence. Si le prêtre-confesseur n'est pas en mesure de tenir le secret, à qui donc se fier? Plutôt «prie[r] Dieu sans passer par l'intermédiaire des hommes» (EDS, 245), telle semble la voie idéale pour le bossu Makabana.

Dans le même contexte des manifestations de l'univers betien dans le roman de Mabanckou, on pourrait poursuivre en signalant que le regard par lequel Denis, le narrateur-voyeur, rapporte les événements dans *Le pauvre Christ de Bomba* rappelle, à quelques exceptions près, le personnage de Verre Cassé qui, en narrateur omniscient, incarne un spectateur-voyeur devant l'écran, où défile la population du bar *Le Crédit a voyagé*. Parfois même, on trouve des scènes quasi semblables dans *Le pauvre Christ de Bomba* et l'ensemble de l'œuvre d'Alain Mabanckou. En exemple, l'épisode du combat somptueux de Yeza, le menuisier, contre le baratineur de femmes du quartier, celui que le narrateur Michel appelle «Le Siffleur de femmes», dans *Demain j'aurai vingt ans*, renvoie de façon presque directe au duel d'un certain jeune homme, dans *Le pauvre Christ de Bomba*, contre Zacharie à qui celui-là inflige une sévère correction pour avoir couché avec sa fiancée. Aussi l'intervention du jeune Denis dans cette dispute, en faveur de ce cuisinier-séducteur, n'est pas sans rappeler, dans *Demain j'aurai vingt ans*, le petit Michel qui, impuissant, vole au secours de son frère Yaya Gaston, dans une lutte corps à corps qui oppose ce dernier contre Dassin, ainsi puni pour courtiser leur sœur.

Étienne Goyémidé de la République Centrafricaine est un autre classique africain qu'on découvre avec la lecture de l'extrait que nous nous sommes proposé d'examiner dans le présent chapitre. *Le dernier Survivant de la Caravane* est en effet un roman aussi

hybride que l'œuvre mabanckouienne, tant par son thème que par son écriture. Goyémidé aborde, dans cet ouvrage, la question de la traite multi-centenaire, qui se déroule du sud au nord de l'Afrique, avant même l'exploitation du continent par l'Occident. Il rappelle de ce fait que le commerce d'hommes ne date pas des Européens. À travers son œuvre, Mabanckou revient sporadiquement sur ce thème, soulignant ainsi que l'homme noir aurait pour sa part des comptes à rendre dans le procès pour la réhabilitation de l'histoire de l'Afrique.

Terminons l'étude de l'extrait, en ajoutant que lorsque l'auteur (ou le narrateur) de *Verre Cassé* évoque son départ «vers le nord du continent», il invite ainsi son lecteur à découvrir avec lui les grands auteurs de la littérature maghrébine. Dans ce sens, faisons d'abord remarquer que le patron du bar *Le Crédit a voyagé* tire son nom du roman de Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté* paru aux Éditions Denoël en 1977. À vrai dire, «les deux escargots» n'ont presque rien de semblable, si ce n'est que, par le biais des narrateurs, les auteurs posent principalement dans leur récit la question de l'écriture. Comme Mabanckou dans *Verre Cassé* notamment, Boudjedra, dans *L'Escargot entêté*, «ne s'attaque pas seulement à la base du pouvoir (bureaucratie tiers-mondiste), mais articule en même temps une critique et une réflexion sur l'art romanesque» (Bouraoui, 168). Autant, chez Mabanckou, le scribe-narrateur au service de *L'Escargot entêté* réalise un «voyage en littérature» où il est reçu «à bras ouverts dans un lieu grouillant de personnages» (VC, 209), autant le protagoniste-narrateur de *L'Escargot entêté* de Boudjedra «voyage dans les mots» (69), créant ainsi «un espace plus vaste que toute la géographie» (84). Et si chez tel, l'écriture c'est la vie (VC, 198; BB, 19), chez tel autre, «la lecture [...] aide à vivre» (Boudjedra, 84); elle permet de «passer d'un espace à un

autre» (Perec, 16). Bref, Mabanckou comme Boudjedra sont passionnés par des lieux dont ils tentent l'épuisement, des espaces réels et imaginaires qu'ils parcourent à leur guise.

Dans *La plus haute des Solitudes*, Tahar Ben Jelloun expose entre autres thèmes le racisme dont est victime le travailleur émigré maghrébin. *Le Fleuve détourné* de Rachid Mimouni constitue une critique virulente de la dictature militaire, après que l'Algérie eut obtenu son indépendance. D'une manière ou d'une autre, ces thèmes du racisme, de l'émigration ou de la dictature militaire demeurent caractéristiques de l'œuvre d'Alain Mabanckou. Le titre du livre de Mimouni se lit aussi dans un passage où le narrateur instituteur fait une sorte de critique contre la norme grammaticale, disant à ses élèves qu'un jour, «ils pourraient même se moquer de ces règles, de la structure de la phrase une fois qu'ils auraient grandi et saisi que la langue française n'est pas un long fleuve tranquille, que c'est plutôt un fleuve à détourner» (VC, 187). On peut lire en filigrane, dans ce propos de Verre Cassé, une sorte d'analyse de ce que Pierre Halen décrit comme «système littéraire francophone», ou simplement une réflexion sur l'avenir du français qui, pour Henriette Walter, devrait être «un instrument malléable» dans un monde de communautés. Et il apparaît clair que cette élasticité de la langue constitue une des composantes de la poétique de Mabanckou, défenseur d'une «littérature-monde¹⁹».

Toujours dans la logique de la littérature maghrébine, il faudrait noter aussi ce roman de Mohammed Dib, *Un été africain*, qui se découvre à la toute fin de l'extrait à

¹⁹ Signataire du *Manifeste pour une littérature-monde en français*, Mabanckou comme ses pairs «ne réclament finalement rien [de] moins que la fin de la relation centre-périphérie, qui marque toujours profondément le fonctionnement de la vie littéraire de langue française, et des pressions que celle-ci exerce sur la production des textes, entre autres au travers de la double détermination esthétique qu'elles génèrent» (Porra, 111).

l'étude. Cet ouvrage, qui traite explicitement du thème de la guerre d'indépendance de l'Algérie, nous le retrouvons encore dans ce passage où Emmanuel Dongala est convoqué de nouveau avec son *Jazz et vin de palme* ci-haut noté, mais, cette fois-ci, ce titre subit des détournements ludiques de l'auteur qui le transforme par enchâssement. Parallèlement, nous découvrons d'autres ouvrages d'horizons divers: *Les Noces barbares* de Yann Queffélec, *Le Rocher de Tanios* d'Amin Maalouf, *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti, *Le Sanglot de l'homme blanc* de Pascal Bruckner, *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris, encore *L'Enfant noir* de Camara Laye et *Une maison au bord des larmes* de Vénus Khoury-Ghata. Lisons le passage pour plus de clarté:

j'ai dit à L'Escargot Entêté en guise de conclusion que malheureusement j'étais pas écrivain, que je ne pouvais pas l'être, que moi je ne faisais qu'observer et parler aux bouteilles [...], et par conséquent je préférais laisser l'écriture aux doués et aux surdoués, à ceux que j'aimais lire quand je lisais encore simplement pour me former [...], à ceux qui, comme mon défunt père, écoutent du jazz en buvant du vin de palme, à ceux qui savent décrire un été africain, à ceux qui relatent des noces barbares, à ceux qui méditent loin là-bas, au sommet du magique rocher de Tanios, je lui ai dit que je laissais l'écriture à ceux qui rappellent que trop de soleil tue l'amour, à ceux qui prophétisent le sanglot de l'homme blanc, l'Afrique fantôme, l'innocence de l'enfant noir, je lui ai dit que je laissais l'écriture à ceux qui peuvent bâtir une ville avec des chiens, à ceux qui édifient une maison verte comme celle de L'Imprimeur ou une maison au bord des larmes pour y héberger des personnages humbles, sans domicile fixe (VC, 199-200)

Ici, nous avons affaire au même jeu de plagiat par le pastiche, comme activité imitative relevant du registre parodique, auquel se livre Mabanckou.

Tout le long de l'œuvre, plus particulièrement dans *Verre Cassé*, le lecteur relève sans beaucoup de peine plusieurs autres titres disséminés ici et là, bien qu'incorporés en minuscule et sans italiques dans le texte. Ainsi le nom du bar *Le Crédit a voyagé* n'est qu'une allusion masquée aux romans *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* de Louis-

Ferdinand Céline, deux titres que Mabanckou réussit à fusionner et transformer, par technique d'enchâssement et de travestissement. Le travail stylistique de l'auteur, dans la dénomination de ce bar, aboutit certes à une personnification avec une valeur euphémique. Car, en effet, il y a une certaine atténuation de la brutalité du message destiné aux clients du bar, qui sont préalablement informés que l'ère du crédit facile est terminée. Aussi, plus loin dans les pages de *Verre Cassé*, ce dernier titre *Mort à crédit* se découvre aisément dans le passage où le narrateur évoque des ennuis avec sa femme, qui «aurait souhaité [une] mort rapide et soudaine [pour lui] à la place de cette mort à crédit qui la faisait bien plus souffrir» (VC, 157). Et les mêmes emmerdements se répètent avec l'homme aux Pampers: «depuis cette bagarre j'ai pris la résolution de ne plus écouter son histoire de merde, j'étais à deux doigts de la retirer de ce cahier, de brûler les pages consacrées à sa mort à crédit» (VC, 225).

L'allusion à cet auteur français se manifeste encore avec la femme de L'Imprimeur prénommée Céline, une Française aux mœurs légères qui abuse de la confiance de son mari et se prostitue avec Ferdinand. Nous assistons ici à un jeu d'ambivalence qui lie les deux protagonistes du roman, Céline et Ferdinand, à l'auteur connu du monde littéraire, Louis-Ferdinand Céline. Ainsi par voie de pastiche, Mabanckou s'approprie l'hypotexte célinien qui donne vie aux personnages de son récit et à l'existence de ce lieu de déchéance, qu'est *Le Crédit a voyagé*.

Pareil jeu onomastique se rencontre encore dans cette scène de pisse entre Robinette et «Casimir qui mène la grande vie». Ce dernier «pissait avec jubilation, et il sifflotait au passage un cantique de la racaille du quartier Trois-Cents, puis un concert baroque, puis un air de Zao afin d'attirer les regards vers lui» (VC, 103). Ici, l'association des noms de

Casimir et Zao renvoie sans conteste à Casimir Zao Zoba, l'un des chanteurs les plus populaires du Congo des années quatre-vingt. L'humour et la dérision, au cœur de l'œuvre musicale de Zao, auraient certes imprimé un certain ton au roman de Mabanckou. Puisant leurs thèmes dans le quotidien congolais, les deux auteurs mènent une critique féroce de l'homme et de ses mœurs, cela sous l'apparence d'un langage léger, avec un humour lucide.

Bref, à chaque propos des narrateurs, le lecteur peut déceler une référence à un fait, à une situation, à un auteur ou une œuvre. Selon Mathieu Csernel,

Alain Mabanckou glisse toutes les deux lignes une référence littéraire. [...] Discrètes, elles ne ralentissent jamais le récit. Mais lorsqu'on en trouve une c'est un petit moment de plaisir supplémentaire en repensant au livre auquel il est fait allusion et qu'on a la joie de connaître. (cité par Herbeck, 53-54)

C'est bien le cas dans cet autre passage où il est alors question d'évocation de l'œuvre d'Henri Lopes, avec ce coup de théâtre du «type aux Pampers» qui se ravise soudainement et décide de renouer avec son épouse: «pourquoi tu dis que c'est un dossier classé, hein, je l'aime toujours [...] ma femme, nous vivrons une nouvelle romance sans tam-tam, je lui écrirai des poèmes qui parlent du lys et du flamboyant, je l'emmènerai visiter Kinshasa, sur l'autre rive» (VC, 218-219). Ainsi *Dossier classé*, *La Nouvelle romance*, *Sans tam-tam*, *Le Lys et le flamboyant* et *Sur l'autre rive* sont bien connus pour être des œuvres majeures de ce diplomate, politicien et écrivain congolais, auquel Mabanckou rend un hommage mérité comme dans le roman *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix* qui lui est dédié en raison, dit-il, d'avoir dessiné avant lui le portrait du Congo.

De tels jeux de détournement sémantique abondent dans l'écriture mabanckouienne. Il en va ainsi d'un personnage du récit, le riverain qui transforme complètement le sens originel du titre de roman *Les Bouts de bois de Dieu* de Sembene, par incorporation d'un juron, dans une scène où il est question de Verre Cassé obligé de ramasser ses excréments après une défécation sur la place publique: «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, 136). Et Michel, dans *Demain j'aurai vingt ans*, comme si c'était Verre Cassé exécutant l'ordre de cette voix presque anonyme: «Je retournais donc les ordures avec un morceau de bois» (DJV, 311). C'est à peine s'il n'ajoute pas «de Dieu». Il s'agirait dans ce cas d'une construction elliptique, si l'on se laisse fasciner par le jeu de la création esthétique de Mabanckou. Et dans cette écriture ludique, l'on pourrait noter aussi, dans ce discours de Michel, une commutation rendue évidemment possible par le rapport de synonymie entre les termes «morceau» et «bout»; donc, «un morceau de bois» et «un bout de bois». Un tel rapprochement intratextuel, auquel nous reviendrons certes dans le dernier chapitre de notre exposé, nous fait saisir le travail d'écriture d'Alain Mabanckou pour qui, dans son intrigue, la duplicité des personnages est omniprésente, autant que leur identité est en perpétuelle transformation.

L'intitulé de ce roman de Sembene se rencontre encore aux côtés d'une étude de psychologie sociale d'Alexandre Vexliard intitulée *Le Clochard*, et de l'essai analytique de Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, avec cette allusion explicite à Diogène le cynique: «on lui avait promis [...] qu'il deviendrait un clochard, un bout de bois de Dieu, un damné de la terre, qu'il dormirait dans des tonneaux comme certains philosophes du passé, et pourtant L'Escargot entêté est toujours là» (VC, 36-37). Et ici encore, cet

Imprimeur «tout heureux, tout excité comme un type qui vient de recevoir un mandat du Sénégal» (VC, 138). N'est-il pas une allusion périphrastique bien claire au personnage d'Ibrahima Dieng dans *Le Mandat* d'Ousmane Sembene? Mabanckou procède ainsi par un jeu de détournement et de retournement des situations. Car, ce mandat, plutôt venu de France, ne fait qu'aggraver le malheur du vieux Dieng qui, y espérant son salut, accumule des dettes et n'arrive jamais à le toucher, faute de pièce d'identité entre autres.

3.2. Le calembour intertextuel

Du moment que nous évoquions ci-haut la convocation par Mabanckou de la mythologie occidentale des temps anciens, avec le tonneau de l'illustre cynique, il ferait bien de signaler aussi l'allusion à cette fable antique: «le tonneau des Danaïdes». Ainsi pour peindre le portrait de celle que lui propose son patron comme pour étancher ses désirs sexuels, Verre Cassé fait souvenance:

je m'étais alors souvenu de la dernière apparition de Robinette au *Crédit a voyagé*, c'est une vraie femme de fer que le patron voulait me coller comme copine, je croyais qu'il plaisantait parce que Robinette boit plus que moi, elle boit comme les tonneaux d'Adélaïde que les Libanais vendent au Grand Marché, Robinette boit, boit encore sans même se soûler, et quand elle boit comme ça elle va pisser derrière le bar au lieu d'aller aux toilettes comme tout le monde, et quand elle pisse derrière le bar elle met au moins dix minutes à uriner sans s'arrêter, ça coule et coule encore comme si on avait ouvert une fontaine publique, c'est pas du bluff, c'est incroyable mais vrai, tous les gars qui ont essayé de la concurrencer en matière de pisse à durée indéterminée ont fait l'adieu aux armes²⁰, ils ont été vaincus, écrasés, laminés, ridiculisés, roulés dans la poussière, dans la farine de maïs (VC, 94)

²⁰ *L'Adieu aux armes* est le titre d'un roman d'Ernest Hemingway, grand alcoolique devant l'éternel. On dirait autrement Verre Cassé, l'insatiable. Est-il une simple coïncidence que Mabanckou fasse mourir son héros ethylique (aussi écrivain!) par suicide comme cela fut le cas pour l'auteur de *L'Adieu aux armes*?

Le jeu d'écriture, dans ce passage, serait à chercher du côté de la stylistique. Ainsi pour démontrer la capacité propre à Robinette d'absorber des quantités astronomiques de vin, Mabanckou, dont l'apparente ambition est d'amuser son lecteur qu'il invite sans cesse à remuer ses méninges, passe par le truchement du calembour, comme procédé stylistique reposant sur la paronymie; d'où des «tonneaux des Danaïdes», on arrive carrément aux «tonneaux d'Adélaïde».

Dans ce jeu verbal, il y a aussi un véritable jeu onomastique. Pour la plupart des personnages d'ailleurs, le lecteur ne connaît que le nom se rattachant souvent à l'espèce où le trait de caractère est la fonction principale. Ainsi le comportement de Robinette, tel que décrit par Verre Cassé dans l'extrait ci-dessus ou, encore plus, dans son fameux concours de pisse en l'air avec Casimir, fait aisément penser à une fontaine publique ouverte d'une manière brusque, disons, un robinet cassé autant que ce «verre sans fond» qui l'étale en public.

De même, dans *Demain j'aurai vingt ans*, le personnage de Vinou ne peut sous-entendre qu'un soûlard invétéré, dans le sens où le nom serait dérivé du latin *vinum*. Il serait ici question d'assimilation métonymique de la matière (vin) et du sujet (Vinou), caractérisé par son propre état de dépendance alcoolique. Vinou était donc un sac à vin, «un soûlard comme il n'y en a pas deux sur Terre» (*DJV*, 156).

Le procédé du calembour traverse toute l'écriture de Mabanckou. Dans *Black Bazar*, «l'Arabe du coin nous contait ses blagues sur les Israéliens à qui on apprenait que le temps était maussade ou aux Arabes qui, pour téléphoner chez eux, utilisaient toujours les Kabyles téléphoniques» (*BB*, 70). Dans ce détournement calembouresque, le lecteur,

par la simple présence du mot «Israéliens», peut opérer un rapprochement phonique de termes entre «maussade» comme adjectif, et «Mossad», cette agence de contre-espionnage d'Israël. Aussi par commutation, le phonème «Kabyles» (peuple berbère de la Kabylie) céderait aisément la place à «cabines», seul vocable propre à l'adjectif «téléphoniques» dans le cas présent.

C'est le même jeu de calembour humoristique qui se poursuit dans *Demain j'aurai vingt ans*, lorsque Papa Roger s'entraîne à la maison pour des salades à raconter aux Blancs. Ainsi cette réponse de l'ouvrier à son patron qui lui demande de réparer l'air conditionné: «Je ne peux pas être entre le marteau et la clim» (*DJV*, 105); et ce jeune homme s'exclamant devant son dentiste qui lui propose une prothèse dentaire coûteuse: «Que Dieu me prothèse!» (*DJV*, 105); ou encore ce petit rappel suivant lequel, «pour retrouver ses origines il faut toujours remonter dans l'arbre gynécologique» (*DJV*, 105).

Dans certains cas, pour des exemples précités, le calembour exploite l'homophonie. Il consiste ainsi à écrire la forme incompatible avec le contexte. Dans d'autres cas, le calembour est possible par l'emploi d'un paronyme, c'est-à-dire un mot ayant une prononciation voisine, mais un sens différent. C'est ce genre de jeu qui permet encore à Mabanckou de détourner le titre d'Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, lorsque l'un des personnages «accuse les outrages et les défis qui sont devenus monnaie courante dans notre pays» (*VC*, 18). En jouant ainsi sur la prononciation identique du terme *malinké* «monnè» et «monnaie», Mabanckou renverse l'ordre des mots de ce titre en y intercalant de nouveaux mots et détourne ainsi le contexte de départ.

Ailleurs, comme dans ce cas de Pierrot Le Blanc qui commande trois Pelforth pour le narrateur de *Black Bazar* en l'honneur de son nouveau-né, le calembour réussit grâce à la polysémie d'un mot:

Siffle-moi ces trois bières! Une pour le Père, une autre pour le Fils et une autre pour le Saint-Esprit! Il m'a rappelé de ne pas oublier qu'au commencement il n'y avait pas que le Verbe, mais aussi le sujet et le complément d'objet direct, que c'est l'Homme qui a introduit par méchanceté le complément d'objet indirect. (*BB*, 99)

Et comme on peut ici le constater, ce discours irrévérencieux à l'égard de la religion chrétienne, par le mélange des éléments bibliques et des éléments grammaticaux, tend vers le blasphème, du moins pour un Africain qui, grâce à l'œuvre missionnaire liée à la colonisation européenne, est supposément christianisé jusqu'à la moelle des os. De fait, ces propos seraient impurs encore pour un Congolais chez qui le christianisme, représenté principalement par le catholicisme et le protestantisme, demeure la religion du pays en ce qu'il réunit un nombre important de croyants.

De même, le jeu polysémique se rencontre dans le propos de Roger Le Franco-Ivoirien qui, se disant métis, croit ainsi avoir le dessus sur son interlocuteur en matière d'écriture:

je suis un métis, je suis plus clair que toi, c'est un avantage important. Si je n'ai pas encore écrit une seule ligne à ce jour c'est que le temps me manque. Je me rattraperais quand je serai à la retraite dans une belle maison en pleine campagne, et le monde entier saura ce qu'est un chef-d'œuvre! (*BB*, 14)

Dans cet extrait, le mot «métis» se prête à de multiples interprétations. D'abord chargé du sens métaphorique de la fusion, de l'émergence, de l'intelligence, ce terme désigne aussi un dédoublement où la clarté de l'esprit tend à se confondre avec la clarté de la peau.

C'est un dualisme littéraire où le dédoublement sémantique résulte d'une construction amphibologique.

En somme, les textes de Mabanckou sont conçus comme une merveilleuse promenade littéraire, autant pour le lecteur que pour l'auteur. Ils se construisent essentiellement sur des lambeaux d'autres textes qui, combinons ces titres de Belleau et Lamontagne pour le dire mieux, laissent toujours «surprendre les voix sous les mots». De ce voyage à travers les textes, le romancier fait aussi des glissements vers l'Histoire et nous fait revivre le passé. Cette mise en fiction d'événements et de faits historiques, dans l'œuvre d'Alain Mabanckou, constitue la prochaine étape de notre analyse.

CHAPITRE QUATRIÈME

HISTOIRE ET INTERTEXTUALITÉ

4.1. De l'histoire individuelle à l'histoire collective

Comme nous l'annoncions en conclusion au chapitre précédent, la présente section pose le problème de «manipulation» ou de «restitution du passé», selon le mot de Régine Robin, dans la fiction romanesque d'Alain Mabanckou. Il s'agit de questionner la manière dont se lisent les faits historiques du passé, ou bien leur évocation dans les textes de l'auteur. Car, en effet, comme l'exprime Vincent Jouve, «si le roman est d'abord un fait de langage, un ensemble de formes, il n'en reçoit pas moins la marque du contexte dans lequel il a vu le jour. L'époque et la personnalité du romancier ne peuvent manquer de se refléter, d'une façon ou d'une autre, dans l'œuvre dont il est la source» (89). Ainsi proposons-nous d'évaluer combien l'intrigue romanesque de Mabanckou relate, de quelque façon, non seulement l'histoire de son pays, de son continent, mais aussi celle d'autres contrées. Comment le romancier exploite-t-il le discours historique pour offrir à son lecteur un univers romanesque ancré dans l'Histoire? Comment des événements historiques réussissent-ils leur intégration dans la trame romanesque? Autant d'interrogations qui méritent qu'on s'y attarde un moment.

En abordant la problématique de l'appropriation et l'insertion du matériau historique dans le roman mabanckouien, nous espérons souligner une démarche de réécriture historique qui, selon Elena Marchese, aboutit ainsi à l'effondrement des frontières entre la réalité et la fiction. Cet éclatement se manifeste, notamment, par l'entrelacement de l'histoire personnelle des acteurs romanesques et l'histoire collective ou nationale qui, ici, se situe dans l'ordre du discours, c'est-à-dire «le méta-discours

qu'une société se raconte sur elle-même, un méta-discours qui se veut, de par sa déontologie même, approche vraie du réel passé» (Robin, 51).

Soulignons, toutefois, que, tout en prenant des distances avec le roman historique traditionnel dont l'intérêt est de participer principalement à l'illusion réaliste, la démarche adoptée par Mabanckou dans ses textes s'inscrit manifestement dans la lignée du roman historique postmoderne. Parlant de ce genre d'écriture, Janet Paterson estime que, généralement, il se lit une dimension historique qui est problématisée à l'intérieur de l'œuvre:

Penser à l'Histoire, se penser dans l'Histoire, repenser l'Histoire ou même se situer historiquement pour s'interroger comme sujet écrivain sont des constantes qui apparaissent dans plusieurs romans historiques postmodernes. Mais comme si les ravages de l'Histoire au vingtième siècle avaient produit une perte irrémédiable de notre foi et de notre innocence, le discours de l'Histoire est soumis à une remise en cause fondamentale à l'intérieur même de la fiction. (54)

Ce propos de Paterson fait donc ressortir l'idée que le texte historique postmoderne, entre autres celui de Mabanckou, lance un vrai défi à l'Histoire dont il conteste la légitimité. Par le biais de stratégies multiples, incluant notamment la distanciation, l'Histoire se voit remise en question à la faveur des histoires des personnages fictifs qui, pourtant, empruntent le discours à l'Histoire et s'identifient plus facilement à une histoire d'un monde plus vaste. «Les procédés de distanciation, note Semujanga, ont pour fonction de dire au lecteur que l'histoire qu'il est en train de lire est fictive et non véridique, tout en la situant dans des événements, eux, véridiques» («Des ruses du roman»,14). De la même manière, Elena Marchese, pour sa part, établit que l'Histoire se définit comme le discours du réel dans la mesure où ce réel consiste dans des événements qui non seulement se sont passés il y a longtemps, mais surtout qui peuvent être remémorés et insérés dans une

séquence chronologique. Ainsi, de l'histoire individuelle, on aboutit à l'histoire collective que le narrateur reconstitue et perpétue dans une perspective plutôt critique de l'Histoire.

Le discours historique postmoderne tient donc dans le rétablissement de ce nouvel ordre du discours: un discours rénové à l'égard des métarécits, dans l'intérêt ultime de promouvoir et légitimer l'hétéromorphie des discours. De là résulte la redéfinition de la perception du discours romanesque, un travail qui ainsi aboutit à la reconfiguration des stratégies formelles autant que textuelles, dont la visée est bien entendu d'inverser les métaphores du discours dominant sur l'aspect sémantique de l'Histoire. Du point de vue thématique, il serait aussi important de remarquer que le roman historique postmoderne récuse toute idée de vérité, voire même d'objectivité, en cela que les deux notions sous-tendent l'idée de science. Or, comme l'explique Paul Ricœur, ce que nous attendons de l'historien est «une subjectivité qui soit précisément appropriée à l'objectivité qui convient à l'histoire. Il s'agit donc d'une subjectivité *impliquée*, impliquée par l'objectivité attendue» (*Histoire et vérité*, 24).

De ce qui précède, nous retenons essentiellement que la réflexion sur l'Histoire apparaît comme un thème marquant dans le roman postmoderne. Ce discours se veut amplement subjectif, du fait qu'il s'emploie à remettre en cause une vision englobante d'un savoir historique prétendument objectif et véridique. Il en résulte alors non seulement la distorsion des frontières entre la fiction et la réalité, mais encore le questionnement sur les notions d'objectivité et de vérité historique, lesquelles sont peu à peu évincées, au profit de la pluralité des discours. C'est bien entendu dans cette même logique que se lit l'écriture mabanckouienne.

En effet, l'œuvre de cet auteur regorge de références historiques qui, nous semble-t-il, reflètent le vécu quotidien des personnages dans leur environnement socioculturel et politique. À travers tout le discours romanesque de l'écrivain, l'Histoire se lit comme un récit parmi d'autres, et, par là même, elle se transforme en intertexte. Ou en empruntant une expression à Umberto Eco, nous suggérons que le texte mabanckouien «représente une chaîne d'artifices expressifs» (*Lector*, 61), qui allie le récit littéraire et le récit historique en tant que «textes». Quoi d'étonnant, alors, si l'on sait, avec Jean-Louis Cabanes, que, depuis que le dialogisme à la Bakhtine est en vogue:

Tout texte se construit en réponse, à partir de, ou contre un autre texte. Par ailleurs l'histoire et la société peuvent être envisagées elles-mêmes comme des textes que l'écrivain lit et dans lesquels il s'insère en les récrivant. C'est ce croisement d'énoncés à l'intérieur d'un texte que J. Kristeva appelle intertextualité. (cité par Satra, 241)

4.2. Des histoires à l'Histoire

Demain j'aurai vingt ans, ouvrage à connotation fortement historique, est une œuvre largement autobiographique, qui trouve son ancrage dans la période assez bien connue dans l'historiographie congolaise. Ainsi pouvons-nous lire à la quatrième de couverture de ce roman:

Pointe-Noire, capitale économique du Congo, dans les années 1970. Le narrateur, Michel, est un garçon d'une dizaine d'années qui fait l'apprentissage de la vie, de l'amitié et de l'amour, tandis que le Congo vit sa première décennie d'indépendance sous la houlette de «l'immortel Marien Ngouabi», chef charismatique marxiste. Les épisodes d'une chronique familiale truculente et joyeuse se succèdent, avec ses situations burlesques, ses personnages hauts en couleurs [...]. Les histoires d'amour y tiennent la plus grande place, avec des personnages attachants de jeunes filles et de femmes.

Nous apprenons notamment, de cet élément paratextuel, que la narration situe le quotidien du narrateur dans le contexte historique de sa jeunesse. Observateur perspicace du monde proche ou lointain qui l'entoure, Michel, sous une apparente naïveté, dresse un tableau réaliste de sa vie de tous les jours. En dépit de son jeune âge, il porte aussi un regard critique sur le paysage social congolais, et s'attarde un peu sur les dysfonctionnements politiques et économiques de son pays.

En effet, c'est en 1970 que le commandant Marien Ngouabi s'empare des rênes du pouvoir au Congo-Brazzaville, et institue un régime qui s'inspire du marxisme-léninisme. Un personnage, dans le roman, l'oncle René, incarne l'idéal communiste qu'il tente d'inculquer à son neveu. À ce sujet, rappelons le passage où il fait remarquer à ce dernier que

l'histoire du monde n'est que l'histoire des gens qui sont dans des classes, par exemple les esclaves et les maîtres, les chefs de terres et les paysans qui n'ont pas de terres, etc. Donc dans ce monde certains sont en haut, d'autres sont en bas et souffrent parce que ceux qui sont en haut exploitent ceux qui sont en bas [...] c'est ça qu'on appelle l'exploitation de l'homme par l'homme. (*DJV*, 17)

Il enchérit sur la révolution prolétaire:

Le monde doit changer, et ce changement ne passera que par l'agriculture: les paysans doivent être propriétaires de leurs moyens de production, et il faut qu'on stoppe le profit du capitalisme et qu'on installe vraiment dans ce pays une vraie dictature du prolétariat. (*DJV*, 139)

Si nous admettons, avec Michel, que les propos de tonton René s'inspirent de Karl Marx et Engels — «C'est grâce à eux que les gens savent maintenant c'est quoi le communisme» (*DJV*, 16) —, nous devons aussi reconnaître que, malgré de nombreuses leçons sur ces «vérités scientifiques» qui, selon l'oncle, ne sont pas «de l'opium pour

tromper le peuple» (*DJV*, 138), la matière s'avère indigeste pour le jeune garçon. Certes, son regard vif découvre une vérité autre, à travers les faits et gestes de son mentor. Outre la spoliation du patrimoine familial par laquelle il s'illustre²¹, tonton René s'adonne au luxe et aux plaisirs:

Mon oncle prétend qu'il est communiste. Normalement les communistes sont des gens simples, ils n'ont pas la télévision, l'électricité, l'eau chaude, la clim et ils ne changent pas de voiture tous les six mois comme tonton René. Donc je sais maintenant qu'on peut aussi être communiste et riche. (*DJV*, 14)

Pour Michel, le communisme n'est pas si éloigné du capitalisme qui, selon lui, est synonyme de richesse. Qu'on l'entende encore, dans sa conversation avec son ami Lounès, à propos d'une radiocassette qui suscite son émerveillement, et que son père a reçu en cadeau de la part de son client:

- Alors voilà, tu ne vas pas croire ça: nous sommes devenus des capitalistes à la maison...
 - Ah bon? De vrais capitalistes?
 - Oui, on a un appareil tout neuf que même personne n'a encore acheté dans cette ville et ça fait à la fois la radio et le magnétophone. C'est une radiocassette. (*DJV*,67)

Non loin, dans les pages 69 à 74, il s'en prend au pouvoir en dénonçant un régime dictatorial, comme principale caractéristique du système communiste. Il fustige, notamment, le cumul des fonctions et l'absence de démocratie électorale, le culte du chef «providentiel», ainsi que le bourrage de cerveaux, avec des notions futiles à l'instar du discours du 31 décembre 1969 (lors de la création du Parti congolais du travail), que les

²¹ À la mort de son frère Albert Moukila, René a privé les enfants de ce dernier du droit d'héritage, car, selon lui, «ça c'est une vision capitaliste du monde» (*DJV*, 141). Donc, «Tonton René a chassé ces enfants de la maison de leur père et il a pris tout l'héritage on dirait que c'est lui qui a gagné cette richesse par son travail» (*DJV*, 142). Aussi, note Michel, en ce qui concerne l'héritage de terrains de son aïeule: «tonton René prétend qu'il doit tout prendre parce que c'est lui le grand frère et que ma mère attendra qu'il meure pour récupérer et les biens de ma grand-mère et les biens de tonton René» (*DJV*, 141).

écoliers doivent connaître sur le bout des doigts. Aussi, en le récitant, ils veillent à ne pas hésiter une seule seconde, au risque d'écopier une vingtaine de coups de chicotte. Bref, Mabanckou, par le biais du "je" énonciateur, dénonce une société aveugle et une idéologie bâtie sur le mensonge, où la valeur d'égalité, de justice sociale, de fraternité que prône le communisme lui paraît nulle et non avenue.

L'Iran des années soixante-dix tient aussi une large place dans *Demain j'aurai vingt ans*. C'est, en effet, depuis cette période que ce pays entre dans la phase plus mouvementée de son histoire, attirant ainsi l'attention des médias internationaux. Parmi ceux-ci, *La Voix de l'Amérique* avec Roger Guy Folly qui relate la destitution du Chah, Mohammad Reza Pahlavi, envers qui le narrateur témoigne d'une compassion manifeste: «Le Chah est un homme bon, un homme important, mais c'est un autre Iranien, l'ayatollah Khomeyni, qui est devenu le guide supérieur d'Iran. C'est de l'ingratitude!» (*DJV*, 116).

Tout le long du récit, Michel accompagne le souverain déchu dans ses pérégrinations à travers le monde. De l'Égypte au Panama, en passant par le Maroc, les Bahamas, le Mexique et les États-Unis, jusqu'à ses funérailles au Caire, aucun détail n'échappe à ce narrateur-rapporteur, chroniqueur spécialisé. Au fait, c'est presque le déroulement de la Révolution islamique iranienne que restitue le récit de Michel qui, amalgamant les histoires, évoque aussi l'épisode de la prise d'otages à l'ambassade de l'Amérique à Téhéran, comme les négociations infructueuses de leur libération, sous la médiation de Yasser Arafat, «le président de la Palestine, un pays que les gens ne veulent pas reconnaître que c'est un pays comme le nôtre» (*DJV*, 174-175). Le propos, ici, se laisse lire comme une sorte de contestation d'une certaine passivité de la communauté

internationale devant les grandes questions de l'histoire contemporaine, comme notamment le conflit israélo-palestinien, évoqué furtivement, qui demeure toujours d'actualité.

Idi Amin Dada, l'homme fort de l'Ouganda durant la décennie soixante-dix, occupe aussi le devant de la scène médiatique à l'époque. Accédé au pouvoir en 1971, à la suite d'un coup d'État qui renverse Milton Obote, il met en place une grande dictature responsable de la mort de plusieurs centaines de milliers d'Ougandais et ordonne l'expulsion des Asiatiques de son pays. Bien des sources à ce sujet estiment le nombre de victimes à 300000 Ougandais assassinés et 50000 Indiens expulsés sur les ordres de ce «monstre», selon Michel, «plus méchant que les dragons» (*DJV*, 130).

Au fait, dans *Demain j'aurai vingt ans*, c'est toute la folie meurtrière du dictateur que rapporte le narrateur qui, alternativement, relaye les commentaires de son père sur l'actualité et ceux du journaliste Roger Guy Folly de *La Voix de l'Amérique*. Ainsi parlerait-on d'une narration-relais, qui, *de facto*, permet, d'une part, au lecteur de découvrir ce qu'il serait bon de nommer en reprenant le titre de Bernard-Henri Lévy, «la barbarie à visage humain». D'autre part, ce genre de narration offre au narrateur l'opportunité de poser un regard critique sur l'Afrique notamment et conclure, enfin, comme Doumbia S. Major, que «ce continent est malade de ses dirigeants» (99).

Donc, que le dictateur Amin Dada soit un militaire qui a conquis le pouvoir non par les urnes mais par les armes, cela paraît moins surprenant aux yeux de Michel:

C'est normal, ça ne m'étonne pas du tout, quel pays qui se respecte va dire à un analphabète: Tu ne sais pas lire, tu ne sais pas écrire, c'est pas grave, tu vas quand même parler pour nous dans le monde entier? Et comment cet analphabète va faire

pour signer les papiers que les vrais présidents qui sont allés à l'école signent quand ils sont ensemble? Comment il va savoir qu'il est en train de signer la permission de laisser les pays capitalistes voler les richesses des Ougandais, hein? (*DJV*, 131-132)

D'ailleurs, Michel «trouve que c'est marrant de s'appeler "Dada" comme le nom de ce chien de notre quartier qui a une queue en spirale et un œil qui suinte du matin au soir» (*DJV*, 129-130). De ce qui précède, nous n'avons qu'à attirer l'attention sur l'effet un peu comique et burlesque, bien évidemment mêlé de raillerie et de moquerie, produit par la dévalorisation de la personne du maréchal président.

Qu'on se rappelle, en passant, que le burlesque consiste plus généralement à présenter une situation sérieuse, à discuter un sujet noble, héroïque, à dégrader une figure élevée, par un style bas, par l'emploi des expressions comiques, des mots vulgaires. Ce procédé est bien courant dans l'écriture de Mabanckou. Par exemple, ailleurs, dans *Demain j'aurai vingt ans*, on voit le Chah d'Iran, déchu, errant comme un vagabond, on dirait même «un clochard international» (*DJV*, 152). Dans *Black Bazar*, un narrateur offre le récit des exploits d'un président, vaillant défenseur de la doctrine marxiste:

[II] ne jurait plus que sur de longs passages d'un bouquin d'Engels — il prononçait «Angèle» —, livre intitulé *Ludwig Feuerbach et la Fin de la philosophie classique allemande*, livre qui ne le quittait plus comme s'il l'avait lui-même écrit [...] Notre président avait beaucoup lu même s'il n'avait pas son certificat d'études primaires et qu'il épluchait les pommes de terre dans les cuisines de l'armée française pendant la Deuxième Guerre mondiale. (*BB*, 222-223)

Cependant, en sens inverse, on est dans le registre héroï-comique, lorsqu'il s'agit de traiter un sujet vulgaire, par un style noble et héroïque à tonalité épique, en vue de créer bien sûr un effet comique. Ainsi ce trio de gamins dans *Mémoires de porc-épic*, les jumeaux Koty et Koté avec le nourrisson Youla qui tétanisent et immobilisent le

sanguinaire Kibandi: «nous les entendions arriver comme un troupeau de mille bœufs, leurs pas remuaient la terre, secouaient les façades de la case» (*MPE*, 208). Aussi encore dans *Demain j'aurai vingt ans*, ces graines de maïs qui éclatent, «on dirait des grenades de la guerre mondiale» (*DJV*, 73). Ou «cet appareil [radiocassette] que maman Pauline regarde avec crainte comme si c'était une bombe qui allait exploser dans quelques minutes et nous tuer tous les trois» (*DJV*, 54). De même, ces moustiques contre lesquels «tu ne peux pas te défendre quand eux ils sont une armée bien entraînée qui veut se venger parce que tu as pensé qu'avec ton Flytox tu allais les tuer» (*DJV*, 22).

Pour en revenir à la figure du tyran, remarquons que dans la trempe d'Idi Amin Dada il y a aussi Jean Bedel Bokassa, qui règne à la tête de la Centrafrique de 1965 à 1979. Dans *Demain j'aurai vingt ans*, nous suivons ses traces pendant ces quatorze ans de pouvoir, avec le narrateur Michel qui évoque notamment l'accession au trône du dictateur, la course aux honneurs comme son couronnement sur le modèle napoléonien, l'affaire des diamants consécutive de la défaite électorale de Valéry Giscard d'Estaing en 1981, la chute de même que l'exil, et bien d'autres récits de ses aventures. Une fois encore, c'est plus la politique française en Afrique, ou mieux l'impérialisme occidental (qu'il soit européen ou américain), qui est mise en jeu par le récit du narrateur, aussi émaillé d'un grand nombre de digressions.

Dans la chronologie des tyrans mégalomanes qui ont régné sur l'Afrique, il s'entend bien que le maréchal Mobutu ne peut manquer d'être sur la liste d'honneur. Sans vouloir revenir sur ses faits et gestes tels que nous les avons évoqués dans le précédent chapitre, signalons seulement le combat historique de 1974, entre Cassius Clay *alias* Mohammed Ali et George Foreman, qui a fait de Kinshasa la capitale mondiale de la

boxe. Le narrateur Michel prétend, fort humoristiquement, que «si ces deux Noirs américains sont venus se battre au Zaïre c'était pour être proches de leurs ancêtres noirs» (*DJV*, 177). De fait, ce sur quoi insiste essentiellement Michel dans un récit qu'il convoque par voie d'enchâssement, ce sont plutôt les dépenses démesurées consacrées à cet événement dans un pays aussi pauvre que le Congo-Kinshasa:

Don King [le célèbre promoteur] avait reçu des millions et des millions du dictateur Mobutu Sese Seko pour organiser ce combat mais le Noir américain ignorait que si le président zaïrois avait donné tout cet argent c'était pour faire sa propre publicité et laisser croire au monde entier que lui il était un homme bon alors qu'il est méchant, qu'il fait peur à son peuple, qu'il vole l'argent de l'État et le cache dans les banques d'Europe, qu'il est un des assassins de Patrice Lumumba, l'homme qui avait tout fait pour que le Congo belge soit un pays libre. (*DJV*, 177-178)

C'est visiblement en quête de la crédibilité internationale, mais surtout en vue d'offusquer certains travers de son régime, que le président s'offre le droit de dilapider l'économie du pays. Bref, la convocation de cet événement sportif par Mabanckou dans son roman invite à réfléchir davantage aux manipulations politiques, à la politique de corruption et de détournement des deniers publics devenue monnaie courante chez bien des dirigeants africains, comme ce fut le cas des Mobutu, Idi Amin, Bokassa et tant d'autres dictateurs de même calibre, cela au détriment du peuple.

S'il nous faut un peu nous écarter de ce monde pourri de la politique, nous parlons cette fois d'une figure qui a voué toute sa vie à la cause des pauvres nécessiteux: Mère Teresa, une des personnalités fortement médiatisées durant le XX^e siècle, grâce à son œuvre de charité envers les infortunés à travers le monde. L'épisode de sa vie rapporté par Mabanckou dans son roman, aussi répercuté sur les antennes de *La Voix de l'Amérique*, selon l'enfant-narrateur, concerne sa désignation comme lauréate du prix

Nobel de la Paix en 1979. Comme le rappelle Michel, lors de la réception de cette distinction «au nom des pauvres de la terre», Mère Teresa s'est farouchement montrée hostile aux partisans de l'avortement. Et «Maman Pauline pense que cette femme a raison et que la France a tort, elle qui a voté la loi pour fermer la porte aux enfants» (*DJV*, 301). Cette image métaphorique, à laquelle recourt la mère du narrateur, est en lien direct avec «la loi Veil», promulguée en 1975 sous l'impulsion du ministre de la santé d'alors: «Lorsque Guy Folly a parlé de l'avortement et expliqué la nouvelle loi en France défendue par une femme qui s'appelle Simone Veil, le visage de maman Pauline a changé. Elle a écouté pendant un moment sans un mot, puis elle a quitté la table et est allée dans la chambre» (*DJV*, 294). On pourrait comprendre mieux alors, ici, la position et l'attitude boudeuse de Maman Pauline, elle qui brûle d'envie d'avoir un autre enfant que Michel.

Mais plus intéressant dans cette convocation de Mère Teresa serait la récupération politique tout autant paradoxale que Radio-Congo fait de cet événement, dans son commentaire sur le discours du président de la République félicitant la lauréate du Nobel de la paix:

Nous espérons que le jury du Nobel de la paix pensera un jour à l'action révolutionnaire et exceptionnelle de notre guide de la Révolution. Il semblerait que cette année son nom ait été cité comme possible lauréat. Ces rumeurs étaient sérieuses, notre guide a d'ailleurs officiellement confirmé avoir reçu un coup de fil de la Suède. Mais l'impérialisme et ses valets locaux ont tout fait pour priver le Congo entier et les prolétaires de tous les pays d'une si prestigieuse distinction qui aurait fait avancer l'installation d'une paix durable sur la Terre. Quoi qu'il en soit, notre guide peut compter sur notre indéfectible amour qui vaut bien tous les prix Nobel! (*DJV*, 302-303)

Ici, le paradoxe réside dans le fait qu'on se retrouve dans deux logiques qui, de nature, sont inconciliables et diamétralement opposées. À moins que ce ne soit le prix Nobel de

"la guerre" que revendique le guide! Et là, nous débouchons sur une question que se pose Michel lui-même: il ne comprend pas «pourquoi on n'a pas encore donné le prix Nobel de la paix à notre président de la République puisqu'il a combattu les ennemis de la Révolution et a retrouvé le tank que les Français nous avaient donné» (*DJV*, 301). Le recours au paradoxe vise plus certainement à éveiller le sens critique de notre entourage. C'est comme une incitation à développer un esprit d'analyse, vers une prise de conscience d'un système politique pervers. Le fait d'utiliser un narrateur-enfant, comme dans le cas de Birahima dans *Allah n'est pas obligé* de Kourouma, permet ce type de paradoxe et de contradictions puisque les enfants découvrent le monde dans des formations logiques qui ne sont pas toujours adaptées au réel et à ses référents.

Tandis que l'œuvre de Mère Teresa était saluée dans le monde entier, Jacques Mesrine, pour sa part, faisait la une des journaux à l'époque. Ce gangster français a secoué principalement l'Hexagone des années soixante-dix, mais aussi le champ de ses actions criminelles s'est étendu jusqu'au Canada, en passant par l'Espagne, la Suisse, l'Italie et la Belgique. Déclaré ennemi public numéro un, Mesrine fut tué par la police parisienne en novembre 1979, après de multiples évasions et de nombreux braquages de banque. Dans *Demain j'aurai vingt ans*, le narrateur raconte les circonstances de la mort de ce personnage ambigu et fascinant, devenu l'icône légendaire du banditisme français: «Mesrine s'était enfui dans sa voiture et c'est dedans que les policiers l'ont abattu. Sa femme qui était aussi dedans a été blessée. Maintenant en France les gens peuvent respirer un peu parce que Mesrine était leur ennemi le plus dangereux» (*DJV*, 292). Avec la suite de l'extrait, il s'avère évident que Michel se saisit de cet événement réel comme prétexte pour raconter une autre histoire simulant celle de ce redoutable truand. En effet,

ce Mesrine était plus fort et plus intelligent que notre célèbre bandit à nous qu'on appelait Angoualima et qui avait six doigts à chaque main, quatre yeux, quatre oreilles, deux zizis. Angoualima coupait la tête des gens ou volait chez les Blancs du centre-ville. Or il n'avait pas de voiture pour s'enfuir comme Mesrine et être abattu dedans avec une femme. C'est pour ça qu'on ne l'a pas abattu de la même façon que Mesrine. On ne sait pas comment il est mort, notre Angoualima. Qui sait s'il est vraiment mort? C'est bizarre que j'apprenne cette histoire de Mesrine au moment où on entend de plus en plus reparler d'Angoualima dans nos rues et que certaines personnes affirment qu'un voyou au nom de Grégoire Nakobomayo est en train de suivre les traces de notre ennemi public numéro un à nous. (*DJV*, 292-293)

À première vue, Mabanckou paraît s'inspirer de la personne de Mesrine pour créer son personnage à lui, Angoualima, qu'incarne Nakobomayo qui sert de pivot autour duquel gravite tout le récit d'*African Psycho*, dont Michel nous livre ci-dessus l'essentiel sur un mode de résumé, évitant ainsi le détail et l'anecdotique.

S'il fallait donc esquisser quelques brèves comparaisons entre les deux personnages, on pourrait seulement mentionner le fait que Mesrine comme Angoualima emmerdent les forces de l'ordre, qu'ils défient souvent publiquement. Si nous savons déjà qu'un jour Mesrine a réussi à s'approvisionner en armes en dévalisant une armurerie, nous apprenons du narrateur d'*African Psycho*, qu'à un certain moment plusieurs commissariats de police connurent aussi de vol de munitions et d'armes à feu, sans que les autorités ne s'en rendent compte. Et comme pour les tourner en ridicule, une quinzaine de jours après, «Angoualima expédia des lettres aux commissariats concernés pour qu'ils aillent récupérer leurs armes et leurs munitions sur la côte sauvage, à l'endroit où l'on retrouvait des têtes sans corps avec des cigares cubains entre les lèvres» (*AP*, 79-80). Interpellé par la police qui a ouvert le feu, Mesrine aurait lancé: «Je vendrai chèrement ma peau». De la même manière, Angoualima scandait comme slogan: «Je chie sur la société» (*AP*, 18). De même qu'avait été mise sur pied une unité anti-Mesrine à Paris, de

même avait été créé une unité spéciale la CIA, Capture Immédiate d'Angoualima. Et comme Mesrine, appelé alors «l'homme aux mille visages», représentait la figure d'un criminel insaisissable et du coup constituait un véritable défi pour la police et la justice, Angoualima, «l'assassin sans visage» (AP, 67), était également capable de toutes sortes de métamorphoses. Il se transformait selon les besoins et était devenu très vite «synonyme de crime, d'invisibilité, de vol, de viol ou de capacité à semer la police» (AP, 67). À un journaliste qui organisa une interview télévisée sur ce criminel de grand chemin, le lendemain, on retrouva sa tête et celle de son invité «sur la côte sauvage, chacune avec un cigare cubain vissé entre les lèvres» (AP, 75). Ainsi étaient-ils punis par Angoualima pour avoir profané son nom, juste comme ce fut le cas du journaliste Jacques Tillier torturé, battu à mort et abandonné dans une grotte par Mesrine, qui l'accusait de l'avoir diffamé par ses écrits.

Pour faire bref, disons en empruntant à la terminologie genettienne que Mabanckou, par le procédé de transposition comme forme de transformation sérieuse, se saisit du dossier Mesrine (réalité historique) pour monter une fiction (la légende criminelle d'Angoualima). Une telle démarche en vue d'aboutir au dérivé hypertextuel ne serait certes sans exclure l'ajout ou l'exploration de nouvelles scènes, voire l'éviction de personnages secondaires que l'on est parfois contraint de remplacer par d'autres.

Si, en dépit des controverses dans l'opération de son assassinat, on doit avouer l'effort louable des forces de l'ordre dans l'affaire Mesrine, c'est plutôt l'inverse pour le cas d'Angoualima qui, volant la vedette à la police, livre celle-ci à la risée du peuple:

les policiers furent hués dans la rue lorsqu'ils effectuaient leur ronde de routine. On leur rappelait qu'ils devaient plutôt concentrer leurs efforts pour retrouver

Angoualima au lieu de parader dans les quartiers, armés jusqu'aux dents, et de s'acharner sur des minables vendeurs et revendeurs de chanvre. On criait ici et là: «Vive Angoualima!» (AP, 79)

Ici, les mots disent assez clairement que l'intérêt de l'auteur est de fustiger l'incompétence de la police, qui paraît ne pas être au service du peuple. Dès lors, nous pouvons parler d'une transformation sémantique délibérée, derrière laquelle il serait possible d'observer tout un phénomène de transvalorisation dans le système des valeurs, et cela dans un double mouvement de transposition, soit pragmatique (modification des événements et conduites constitutives de l'action), soit diégétique (univers spatio-temporel).

On pourrait tout résumer en émettant le postulat selon lequel le récit de Michel se lit comme un roman historique, tant il est vrai qu'il grouille de références sur le passé. Outre les faits susmentionnés, il y aurait lieu d'ajouter encore divers conflits armés qui ont ensanglanté l'Afrique des années soixante-dix et quatre-vingt, et qui ont l'air de s'être enracinés dans la mémoire du narrateur. Rappelons entre autres le cas de l'Angola, avec la lutte d'influence entre les grandes puissances par interposition des troupes gouvernementales, alors pro-russes, et celles de Jonas Savimbi si longtemps soutenu par l'Occident. Ou simplement les longues années de lutte contre le racisme et l'*apartheid*, en Afrique du Sud. Bref, le narrateur se remémore son enfance, juste à la veille de son vingtième anniversaire. On comprendrait alors la raison qui l'incite à se garder des détails sur des événements postérieurs, comme pour le cas récent du génocide au Rwanda sur lequel le romancier ne fait que jeter un petit coup d'œil à la dérobée.

En effet, l'histoire du génocide rwandais est effleurée par Mabanckou, notamment dans *Verre Cassé*, lorsque le patron du *Crédit a voyagé* se voyait malmener de tous côtés, par ceux-là même qui en voulaient à son projet. Il put cependant tenir tête aux assaillants de tout genre et de tout bord, y compris des groupes de casseurs qui sont venus armés notamment «des coupe-coupe hérités d'une saison de machettes au Rwanda» (VC, 15). Plus loin, c'est L'Imprimeur qui relate ses déboires avec sa compagne: «et alors y a un gars qui lui dit carrément qu'il aurait dû épouser une Africaine en France au lieu d'épouser une Blanche, les choses auraient été moins compliquées et se seraient arrangées à coups de machette rwandaise ici au pays» (VC, 139). Ailleurs dans *Black Bazar*, il y a ce président qui nourrissait l'idée d'un monde virtuellement unifié autour de l'idéologie communiste. Faisant siens les propos de Marx, il prétendait que les philosophes «n'avaient fait qu'interpréter le monde, et il fallait désormais le changer à coups de machettes rwandaises» (BB, 223). Tous ces bouts de phrases, comme on peut le constater, attirent très discrètement le lecteur dans l'univers du génocide, de la guerre et des massacres qui, d'avril à juillet 1994, endeuillent le Pays des Mille Collines, où plusieurs milliers de Tutsi et de Hutu opposés au régime extrémiste succombent sous les coups de machettes de leurs bourreaux. C'est cette sombre période de l'Histoire du Rwanda que rapporte Jean Hatzfeld dans son livre *Une Saison de machettes*, un titre que Mabanckou s'approprie ci-haut par voie de parodie.

Dans le même contexte des conflits armés, en Afrique centrale en particulier, signalons aussi la guerre civile dévastatrice qui, en 1997, oppose principalement la milice *Cobra* du général Sassou-Nguesso contre l'armée régulière congolaise, épaulée par diverses troupes de miliciens parmi lesquelles on dénombre notamment les *Zoulou* de

Pascal Lissouba, alors président de la République, et les *Ninja* de l'ancien Premier ministre Bernard Kolélas. Les événements marquants de cette période tragique du Congo-Brazzaville rythment le déroulement de l'action des *Petits-fils nègres de Vercingétorix*. Dès le début du récit, Mabanckou, par le truchement de son héroïne, précise : «Les faits que je raconte ici couvrent sans doute la période la plus sombre de notre pays. J'y ai mêlé les détails de ma propre vie et de celle des gens qui m'entourent» (*PFN*, 11). Ainsi comme l'annonce la narratrice, Histoire et histoires alternent et s'entrecroisent tout au long de la narration.

Ce roman, *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*, se lit au fait comme un journal tenu par une des victimes de ce drame congolais, à l'issue duquel Denis Sassou-Nguesso reconquiert le pouvoir. Nous résumons ici l'intrigue du récit avec la lecture de cette mention paratextuelle à la quatrième de couverture:

Ancienne colonie d'Afrique centrale, la république du Viétongo est en proie à une terrible guerre civile. Le président Kabouya a perdu le pouvoir après un coup d'État, et Vercingétorix, le chef rebelle, se lance dans une entreprise de reconquête. Fuyant les violences avec sa fille, Hortense Iloki relate dans son journal les événements de cette guerre et reconstitue son passé en miette.

Dès à présent, le lecteur est assez informé qu'il a affaire à un récit où les seigneurs de guerre se disputent le contrôle du pays. Quelques détails historiques et géographiques, qui se lisent dans une «Note de l'éditeur» en guise de préface, permettent aussi d'identifier facilement cet État, initialement présenté sous couvert d'imaginaire. En effet, si le Viétongo n'apparaît nulle part sur la carte géographique de l'Afrique centrale supposée par ailleurs abriter la scène de l'action, la description qu'en fait l'auteur prouve sans détour qu'il est question du Congo-Brazzaville. Des indicateurs démographiques comme

le nombre des habitants, le taux d'alphabétisation le plus élevé dans la région d'Afrique francophone, la superficie de 342000 kilomètres carrés, sont autant d'éléments identificateurs.

Aussi si l'on tient compte du rôle historique de ce pays dans l'histoire de la France sous l'Occupation, on n'hésiterait pas de mettre en regard Brazzaville et Mapapouville, cette ville qui, selon «l'éditeur», fut alors «capitale de l'Afrique-Équatoriale française (l'A.-E.F) et de la France libre du général de Gaulle» (*PFN*, 10). De même Pointe-Rouge, la capitale économique, ne renverrait à autre chose que Pointe-Noire, qui est aussi un port sur l'océan Atlantique relié à Brazzaville sur le fleuve Congo par une ligne ferroviaire bien connue, le Chemin de fer Congo-Océan (CFCO) qui, sous la magie de Mabanckou, devient le Chemin de fer Viétongo-Océan. On trouve encore plus d'exemples dans le récit, comme différents noms des localités à l'instar de Louboulou, Poto-Poto, MOUNGALI, Tsiaki, Bouenza, Moukoulou, et bien d'autres encore qui font partie intégrante de l'actuel État du Congo-Brazzaville, et dont l'intérêt ne serait manifestement que de soutenir l'effet de réel, derrière une apparente pseudonymie des personnages et des lieux.

À la base de ce conflit intracongolais, admettons-le, il y a certes la lutte de pouvoir. Mais dans le fond, il n'y a pas que cela. Il y a également et surtout la question tribale et ethnique, comme nous pouvons le lire sous la plume fictive d'Iloki, qui tente de retracer les origines de ces dissensions. «Plusieurs communautés se répartissent le territoire national et le pouvoir politique est détenu par les Nordistes, minoritaires dans le pays» (*PFN*, 10). C'est ainsi que la guerre éclate peu après l'accession au trône de «Son Excellence Lebou Kabouya lors des premières élections démocratiques de notre pays. C'était alors la première fois qu'un homme du Sud gouvernait le Viétongo» (*PFN*, 10).

La querelle entre les protagonistes était tellement enracinée qu'il n'était pas facile d'éviter le pire. «Impossible, ce sont deux fortes personnalités dont les rivalités remontent à la nuit des temps. Déjà leurs ancêtres respectifs se déchiraient pour des histoires de terres et de chefferie» (*PFN*, 183). Ce sont ces querelles intestines qui finissent par s'étendre à l'ensemble du territoire, pour le précipiter enfin dans le gouffre de la violence.

Devant la tempête de cette barbarie politico-ethnique, une première victime s'écroule sous les coups des hommes de Vercingétorix: Gaston Okemba, arrêté chez lui et torturé à mort. Ressortissant du nord de Viétongo, Gaston exerçait son métier dans le sud du pays travaillant au barrage de Moukoulou, où il vivait en compagnie de Christiane Kengué, une native de la région qui, aussi impuissante que désabusée, hurle sa rage: «J'en ai marre de tout ça! Ils ont enlevé Gaston, parce qu'il est originaire du Nord! Et comme je suis leur *sœur* du Sud, ils ont toujours ressenti cela comme une double trahison: j'ai épousé cet homme et j'ai osé l'emmener sur nos terres» (*PFN*, 44).

Christiane est donc une traîtresse, ou du moins elle est traitée comme telle, et comme nul ne l'ignore, la félonie et la trahison sont de tout temps sévèrement punies. Ce fut alors l'objet d'une action punitive dirigée contre elle, une visite spéciale des hommes de Vercingétorix pour la «corriger» et lui faire regretter «d'avoir ramené sa "racaille du Nord" dans le district de Batalébé» (*PFN*, 52). Hortense livre ici le récit du viol de sa confidente:

Elle vit la moustache du supérieur se rapprocher de son visage pour l'embrasser goulûment avec cette odeur forte qui émanait de sa bouche. L'homme devait mâcher du tabac moisi, de l'ail, des poireaux et des noix de cola. La langue pâteuse du supérieur frôla ses lèvres, et Christiane crut qu'un mille-pattes glacé fouillait sa bouche. Elle voulut mordre cette chair immobilisée dans son palais, mais les forces l'avaient abandonnée depuis longtemps. Et l'homme la désacralisa en répétant

«traîtresse» jusqu'au moment où il libéra un râle bestial de jouissance, se releva, gai et soulagé, le pantalon kaki au niveau des chevilles. Il donna l'ordre à un autre homme, puis à un autre encore de répéter la même besogne... (PFN, 55)

Ainsi Christiane se voit reléguée à l'état d'abjection et de dégradation qui l'horripile et l'humilie: «Les hommes de Vercingétorix prétendirent qu'elle était devenue folle et que personne n'avait arrêté son mari nordiste. Celui-ci aurait fui, de lui-même, dans la nuit, afin de regagner le camp des vainqueurs de Mapapouville» (PFN, 57). La pointe sadique voire cynique des propos des bourreaux n'est point certes ici à prouver.

À dire vrai, tous ces actes cruels sont exacerbés par une haine ethnique relayée par un discours du rejet d'autrui. Pour illustrer ceci, retenons quelques exemples simples de paroles discriminatoires, injurieuses ou diffamatoires sur l'ethnicité de l'autre. Dans l'opinion publique de Batalébé, «les Nordistes n'étaient que des barbares, des goujats, des êtres très jaloux qui passaient leur temps à battre leur femme comme des tapis poussiéreux» (PFN, 87). Ainsi se trouve justifiée la question de madame Kengué qui, soucieuse d'en savoir plus de son gendre Gaston Okemba, s'enquit auprès de sa fille Christiane: «Dis-moi la vérité, ce Nordiste te bat»? (PFN, 87)

Il y a, au fait, toute une rhétorique de défiguration à base de généralisations abusives qui, tantôt se développe à travers l'animalisation voire la réification du sujet, tantôt passe par des accumulations de stéréotypes ou de préjugés²². Un tel procédé se rencontre, parfois de façon parfaitement explicite, dans les propos de Kimbembé. Ne traite-t-il pas sa femme, Hortense Iloki, de descendante de «ces chiens de Nordistes»

²² Ce que nous entendons par stéréotype: «il s'agit de croyances partagées concernant les caractéristiques personnelles, généralement des traits de personnalité, mais souvent aussi des comportements, d'un groupe de personnes» (Leyens, Yzerbyt et Schadrion, 24). Quant au préjugé, la notion mérite d'être appréhendée comme étant «une attitude de l'individu comportant une dimension évaluative, souvent négative, à l'égard de types de personnes ou de groupes, en fonction de sa propre appartenance sociale» (Fischer, 104).

(*PFN*, 194), ces «hommes primitifs ne sachant manier que la pirogue et la sagaie» (*PFN*, 226)? On entend aussi le chef Bayo prêcher *urbi et orbi*, se félicitant beaucoup plus d'avoir réussi l'extermination de leurs frères que de voir Maribé et sa mère échapper à la chasse à l'homme dans le Sud:

Hortense est de retour parmi nous, avec sa fille, toutes les deux saines et sauvées, après une longue odyssée que peu d'entre nous, dans les mêmes conditions, auraient pu entreprendre... Il y a plusieurs années, nous avons cru à une certaine idée de l'unité nationale en acceptant qu'un homme du Sud épousât notre fille. Nous nous étions trompés. Les Sudistes sont tous pareils: mesquins, fourbes et hypocrites jusqu'à la dernière minute. Je suis tenté de vous dire qu'il est impossible d'imaginer une cohabitation entre une poule et un cafard. En tant que représentant de l'État dans ce district, je serai dorénavant vigilant et appliquerai à la lettre les consignes qui viendront de Mapapouville. D'ores et déjà, je me réjouis que les rares Sudistes qui vivaient dans la région aient été remis aux mains des Romains. Pour le reste, nous savons ce que nous avons à faire: faciliter la tâche du général Edou afin de sauvegarder le pouvoir des Nordistes, car nous sommes nés pour gouverner ce pays... (*PFN*, 228-229)

Le discours de Bayo plonge ainsi l'auditoire dans la logique du «peuple élu». On est en effet aux prises avec le mythe de la race supérieure, née pour commander. Et comme pour exercer son droit de réponse, le premier ministre déchu, Vercingétorix, réagit par une réplique qui ne diverge pas moins du sermon de Bayo sur leur caractère profondément venimeux et haineux, incitant à la discorde et la violence:

Le Sud va opposer une résistance au pouvoir qui vient de s'installer à Mapapouville. Nous sommes majoritaires. Nous avons le pétrole! Nous avons la mer! Tous les grands intellectuels de ce pays sont des Sudistes! Les Nordistes n'ont que des forêts. Nous n'allons pas nous laisser écraser par ces rustres qui ont des muscles et la mitraillette à la place du cerveau, non! (*PFN*, 216)

En bon orateur, le politicien poursuit sa catilinaire à la Cicéron:

À partir de ce jour, je demande aux ressortissants de cette région de traquer les Nordistes qui vivent sur nos terres et de ramener à mes pieds leur scalp. Ce sont eux

qui nous vendent à leurs frères. Tout ce que nous disons ici à Batalébé est rapporté en détail à Mapapouville par ces traîtres qui nous rongent de l'intérieur. Je ne veux plus nourrir, engraisser ceux qui sont du côté des bourreaux. Je tire surtout l'attention [*sic*] de nos frères qui ont commis la maladresse d'épouser des femmes du Nord, de nos sœurs qui vivent avec des hommes du Nord. C'est une question de vie ou de mort! Ne privilégiez pas vos intérêts personnels au détriment de la cause de la région. Vous hébergez, sans le savoir, la vermine qui grignotera votre cadavre. Je vous somme de prendre vos responsabilités... (*PFN*, 219)

Ainsi le harangueur agit sur la foule, dans l'ultime intérêt de créer une psychose collective. De cette façon, il incarne la figure du chef meneur, le garant de la communauté, l'homme dont on a besoin pour sortir de l'impasse et se libérer de ses angoisses. Autrement dit, un héros, au sens épique du terme, auquel s'identifie la société.

Nous ne pouvons nous empêcher non plus de remarquer que les philippiques incendiaires de Bayo et Vercingétorix, idéologiques dans l'exclusion de l'autre, relèvent d'un sentiment d'orgueil et de domination. Ceci ne peut se dire d'ailleurs en termes clairs sans rappeler la mission du général Edou: «détrôner Son Excellence Lebou Kabouya, son successeur» (*PFN*, 178), et «balayer la maison viétocongoloise devant laquelle s'amoncellent jour après jour des immondices qui empêchent le peuple de respirer» (*PFN*, 208). Bref, il y a une socialisation de la haine qui passe par le fanatisme politique, au sein d'une société à percevoir dans une perspective d'exclusivisme ethnique. Bien évidemment, cela implique toutes les sphères sociales, et la mutation de Kimbembé, comme professeur à Oweto, vient ici appuyer nos dires: «La présence de Kimbembé dérangeait plusieurs vieux d'Oweto, qui maugréaient, d'un air dégoûté: "Ce pays est vraiment par terre! On nous envoie ces types du sud, comme si, au nord, nous on n'était pas intelligents pour enseigner à nos enfants nous mêmes!"» (*PFN*, 126-127). Sur cette

lancée, notons que même le sport, l'un des éléments clés susceptibles de promouvoir la cohésion sociale, devient paradoxalement un fait qui divise. Cela est sans contredit:

La composition des équipes montrait à quel point la tribu était établie dans les esprits. L'A.S. Kilahou était une équipe constituée de joueurs, d'un entraîneur et de dirigeants natifs du sud du pays. L'A.S. Bokondima, elle, était l'équipe du nord du pays, depuis le kiné jusqu'au fan-club, en passant par le staff et les sponsors. [...] Faut-il que je souligne aussi que notre pays entier plongeait dans l'effervescence lorsque l'A.S. Bokondima affrontait l'A.S. Kilahou? C'était, en clair, un match qui opposait les Nordistes aux Sudistes. C'est-à-dire ceux qui étaient au pouvoir contre ceux qui n'y étaient pas. (PFN, 213)

Toute la vie du pays, disions-nous ci-haut, est ainsi définie sous le prisme ethnique et régional.

Considérant qu'il résulte de tout ce qui précède que le roman de Mabanckou revêt une dimension historique indéniable, il faut nous empresser de conclure, avec Vincent Jouve, que tout roman, dans la mesure où il reflète obliquement la période dans laquelle il est né, peut être qualifié d'historique. Au fur et à mesure qu'avance la lecture s'énonce toutefois le constat que la relation de l'histoire événementielle n'est pas structurée de manière objective, non plus continue. Le roman présente une histoire principale tissée avec d'autres histoires secondaires qui ont pour effet, chez le lecteur, de maintenir la tension, d'aiguiser une certaine curiosité. De cette façon, l'enchâssement de petites histoires qui, à vrai dire, s'opposent à la grande Histoire, devient une technique, parmi tant d'autres, pour contester le savoir historique et en déterminer un sens nouveau. On pourrait bien le remarquer par exemple avec le narrateur de *Demain j'aurai vingt ans*, dans son processus de déconstruction du grand récit du communisme, qu'il redéfinit selon l'axe de bascule penché vers un système qui, comme l'aurait fait constater Sembène dans sa préface à *Vehi-Ciosane*, «maintient l'oppression, développe la vénalité, le népotisme,

la gabegie et ces infirmités par lesquelles on tente de couvrir les bas instincts de l'homme» (16).

Pour la réflexion sur l'Histoire dans *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*, le récit développe deux histoires parallèles, où se distingue, d'une part, la relation de la vie conjugale de la narratrice Iloki avec son mari Kimbembé — les hauts et les bas d'un couple ou l'amour impossible — et, d'autre part, la narration de certains épisodes de l'histoire de la guerre du Congo de Lissouba et Sassou-Nguesso. À ces deux histoires s'ajoute celle de Christiane Kengué et Gaston Okemba, le modèle enviable d'un couple uni. Dès lors, l'histoire personnelle des protagonistes alterne avec l'histoire du groupe, qui se rejoignent au bout du compte en un vibrant appel à l'unité nationale, à reconstituer la mémoire collective sur l'histoire du pays. Cela constitue d'ailleurs la première ambition de la narratrice-écrivaine qui, dans son projet d'écriture, se dit «animée par la crainte que la vérité ne se volatilise un jour» (PFN, 13).

Ce qu'il y aurait de plus important à noter, enfin, dans ces enchevêtrements intertextuels et interdiscursifs, c'est que le discours historique ne résulte pas uniquement de l'histoire personnelle ou nationale. Il provient en outre de l'histoire culturelle, celle-ci étant comprise, à notre sens, comme l'étude des différentes manifestations culturelles. Le chapitre qui suit se propose alors de voir de quelle manière l'œuvre de Mabanckou s'ouvre à la modernité culturelle africaine, notamment par le mélange des objets culturels traditionnels.

CHAPITRE CINQUIÈME

INTERTEXTE ET TRADITION ORALE

5.1. Une esthétique de la métamorphose

Le présent chapitre repose sur la notion d'intertextualité générique telle que suggérée par Karl Canvat, pour expliquer le processus de mutation du roman qui consiste principalement en une mise en relation entre textes et genres de textes. Cette mutabilité de la structure romanesque qu'ont fait remarquer différents chercheurs, parmi lesquels Julia Kristeva dans son essai *Le texte du roman*, fait que celui-ci devient un carrefour des genres. Abondant dans le même sens, Sewanou Dabla formule le constat que «certains auteurs africains ont essayé de s'exprimer en dehors des genres classés. Ils l'ont souvent fait en mêlant divers genres dans le même ouvrage» (*Nouvelles écritures*, 27), en vue de rendre compte de la complexité de leur univers socioculturel. À cela, Konaté Doulaye observe, pour sa part, que de nombreuses expressions de la tradition orale sont autant de regards de la société sur elle-même. De ce fait, poursuit-il, la tradition orale participe de la communication au sens large, assurant ainsi une fonction d'éducation et de socialisation. Cet état de choses incite à penser, dans une logique architextuelle, la place qu'occupent chez Mabanckou certains éléments les plus connus de la tradition populaire orale comme le proverbe, la chanson, le conte et autres, dont le résultat n'est qu'un véritable métissage dans une esthétique romanesque hétéroclite.

La question de l'hétérogénéité générique, objet de notre analyse sur la poétique mabanckouienne, suscite implicitement une autre interrogation, celle de «la loi du genre» qui, selon toute vraisemblance, soutient l'idée de l'espace générique clos:

Ainsi, dès que du genre s'annonce, il faut respecter une norme, il ne faut pas franchir une ligne limitrophe, il ne faut pas risquer l'impureté, l'anomalie ou la monstruosité. [...] Si un genre est ce qu'il est ou s'il doit être ce qu'il est destiné à

être en son *telos*, alors «ne pas mêler les genres», on ne doit pas mêler les genres, on se doit de ne pas mêler les genres. Plus rigoureusement, les genres doivent ne pas se mêler. (Derrida, 253)

Une telle approche de l'œuvre, cela va sans dire, énonce que la généricité met en place une conception réglementée des genres. L'hybridation générique, en l'occurrence dans le roman de Mabanckou, suppose alors une certaine transgression de «la loi du genre», telle que nous venons de l'évoquer. Ici, la réflexion sur le genre vise à démontrer une œuvre ancrée dans une dynamique transgénérique, qui pose à la fois la question de l'appartenance générique et le rapport texte-genre.

Disons simplement que l'esthétique littéraire de Mabanckou s'inscrit dans la logique d'éclatement des genres que constate déjà Todorov. Dans *La Notion de littérature et autres essais*, cet auteur indique que la littérature ne souffre plus la distinction des genres et veut briser les limites. Ceci est perçu, en quelque sorte, comme une évolution de la littérature moderne dont l'objet est de faire de chaque œuvre une interrogation sur l'être même de la littérature. C'est cela même qu'il faut retenir de ce propos de Maurice Blanchot, que rapporte Todorov dans son essai: «Le fait que les formes, les genres, n'ont plus de signification véritable [...] indique ce travail profond de la littérature qui cherche à s'affirmer dans son essence, en ruinant les distinctions et les limites» (*La Notion*, 28). Le théoricien précise alors que les genres anciens ont carrément cédé leur place aux nouveaux: «On ne parle plus de poésie et de prose, de témoignage et de fiction, mais du roman et du récit, du narratif et du discursif, du dialogue et du journal» (29). Ainsi, soutient Todorov, les genres viennent d'autres genres:

Un nouveau genre est toujours la transformation d'un ou de plusieurs genres anciens; par inversion, par déplacement, par combinaison. [...] Il n'y a jamais eu de

littérature sans genres, c'est un système en continuelle transformation, et la question des origines ne peut quitter, historiquement, le terrain des genres mêmes. (30)

Autrement dit, en littérature, le genre n'existe pas en tant que tel. Il n'existe que des genres dans un genre. Car, en effet, la littérature contemporaine tend à privilégier le mélange des genres comme procédé stylistique de création. Une telle esthétique, qui se veut une sorte d'hybridité générique, pourrait s'interpréter comme une déconstruction du modèle littéraire classique qui a longtemps soutenu, depuis Aristote et ses épigones, la loi du genre comme système clos.

Remarquons toutefois, avec Michał Głowiński, que ce «renoncement à la normativité, propre à la poétique contemporaine, ne signifie pas pour autant le rejet du genre soit comme outil de description des discours littéraires, soit comme base de leur classement typologique» (82). Robert Barsky renchérit à ce propos en rappelant que «le discours littéraire, et le romanesque en particulier, constitue un lieu privilégié où s'élabore une interaction libre et ouverte» (51). C'est ainsi que l'imbrication des genres que convoque Mabanckou fait simplement de ses récits un espace générique ouvert. Son roman se veut donc polymorphe, protéiforme. Il revêt plusieurs facettes: du roman au conte, en passant par une prose qui intègre au texte d'autres objets culturels divers, l'auteur a créé une œuvre hybride qui obéit au principe du monde générique ouvert. Et de cette façon, il s'éloigne quelque peu, du moins par la forme, des habitudes classiques du genre romanesque. Le caractère hétéroclite de son écriture remet encore en cause ce que la critique appelle «la loi du genre», et prône ainsi la transgression comme écriture métissée.

On peut affirmer sans ambages que l'écriture mabanckouienne procède principalement de l'art de la métamorphose qu'évoque Genette, dans sa conception de la littérature comme «palimpseste». C'est, en effet, dans le prolongement de ses études sur l'intertextualité qu'il relève, dans son essai, divers procédés de la transformation d'un texte littéraire. Dans une large mesure, cette pratique classe le roman de Mabanckou dans une dynamique transculturelle et transtextuelle, si du moins nous le mettons en relation avec d'autres textes et d'autres genres qu'il phagocyte. Ainsi divers procédés littéraires, qui caractérisent son œuvre, permettent la saisie d'organisation de sa structure narrative autant que son contexte d'énonciation.

5.2. Du roman au conte

L'ensemble de l'œuvre de Mabanckou se distingue, effectivement, par diverses techniques d'écriture romanesque. En particulier, *Verre Cassé* convoque d'autres genres littéraires, tout en s'ouvrant à la modernité culturelle africaine, par le mélange des pratiques artistiques modernes. Ainsi le fantastique et le merveilleux sont autant de procédés littéraires caractéristiques de ce roman à la lisière du conte.

Le récit de *Verre Cassé*, est constitué d'une diversité d'épisodes conçus de la même manière. Chaque épisode constitue une histoire complète et indépendante de chacun des protagonistes obéissant toutefois à une intrigue commune. L'auteur met en scène un personnage principal servant de trait d'union entre les différents épisodes enchâssés dans une histoire générale du roman²³. Des mots ou groupes de mots, des

²³ La même observation vaut pour le récit de Tutuola (voir Ukize, *Du mythique au romanesque*, 74).

motifs temporels propres au récit folklorique articulent le récit. Tous ces déictiques et présentatifs marquent déjà le mode de l'oralité. Mabanckou insiste sur cet aspect oral de *Verre Cassé* lorsqu'il fait dire par exemple au narrateur ce qui suit:

un jour de grand soleil, ma belle-famille a débarqué à la maison, elle a tenu un petit conseil de guerre ethnique (VC, 161); on s'arrangeait comme ça (VC, 79); et voilà qu'un jour, très éméché, je suis arrivé en classe, j'ai constaté qu'il n'y avait qu'un seul élève (VC, 174); c'est à cette époque tourmentée que Diabolique m'a supplié d'accepter la solution de la dernière chance, elle a dit que la brousse c'était pas la fin du monde, la vie était moins chère là-bas, le gibier était frais et se chassait derrière la case, les poissons se laissaient prendre eux-mêmes dans les filets, là-bas les branches des arbres fruitiers étaient si basses que même les nains de jardin se plaignaient de toujours se courber pour marcher (VC, 177)

Une telle description, non sans humour, dans les dernières lignes de ces bouts de phrases, pourrait plonger le lecteur dans un lointain merveilleux, dans les temps jadis, ces moments fort reculés de l'Histoire où les choses obéissaient encore à leur ordre naturel. On a vraiment parfois l'impression de se retrouver dans le «Il y a bien longtemps...» du conte populaire, formule que l'on peut rencontrer à travers l'œuvre sous des formes variées.

Nous observons le même phénomène dans *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*, lorsque l'héroïne narratrice tente de situer dans le temps les premières amours de Christiane et Gaston: «C'était encore à l'époque où Pointe-Rouge était le Pérou du Viétongo. On raconte que tout semblait facile en ce temps-là²⁴. Aucun obstacle n'emmurait les hommes» (PFN, 67). De même, cette formule «Tout ceci s'est passé il y a bien longtemps...», qui se lit à la page 246 dans le texte clôturant l'histoire dans *Et Dieu seul sait comment je dors*, plante le récit dans un décor du folklore, et pourrait être

²⁴ «En ce temps-là» est une formule marquée dans les textes bibliques et légendaires qui relèvent d'une transmission orale.

considérée d'une certaine façon comme une variante de la clause du conte. Aussi ce texte préambulaire qui précède la narration de *Bleu-Blanc-Rouge*, ne serait-il pas une ouverture au conte traditionnel africain? Lisons juste le début du récit proprement dit:

Au commencement il y avait ce nom.
 Un nom banal.
 Un nom à deux syllabes: Moki...
 Au commencement, il y avait ce nom là. (*BBR*, 35)

Ce cérémonial, comme formule de situation temporelle qui fait un clin d'œil au début du prologue de l'Évangile selon Saint Jean, et qui pourrait aussi relever de formulation orale traditionnelle du monde méditerranéen, s'interprète comme étant une parodie des rituels du conte populaire dans le milieu africain. Ici, une expression introductive sert de mise en train, avec le conteur qui s'emploie à créer l'ambiance du conte en essayant de capter l'attention de l'auditoire pour s'assurer qu'elle est prête à le suivre dans son récit. La formule ci-haut serait ainsi traduite dans un autre sens et selon la formule stéréotypée: «Il y a bien longtemps vivait un homme qui s'appelait Moki: un nom banal...».

Tous les ingrédients du conte sont réunis dans le roman de Mabanckou, où il importe de noter notamment l'usage narratif de l'imparfait. Dans les dialogues ou le discours direct, le temps utilisé est généralement celui du présent. Les effets d'oralité sont nombreux. Ils proviennent en grande partie des prises de parole du narrateur et de la place du discours direct dans le récit. Le style indirect libre permet d'épouser la pensée du narrateur, par le truchement du monologue intérieur. Des apostrophes, des précisions, des répétitions, des exagérations, des accumulations répondent à l'abondance propre du langage de l'oralité. L'auditeur est présent, dès lors qu'il y a un "je" qui tient la parole. Le narrateur, souvent intradiégétique, s'offre un spectacle devant lui. Certaines scènes même

dans le roman s'apprêtent à faire entrer le lecteur dans l'univers visuel du spectacle. Il nous paraît ici très important d'emprunter ces mots à Bisanswa, pour soutenir que chez Mabanckou,

la narrativité du roman ainsi que la dramaturgie théâtrale trouve place dans le texte qui absorbe, sans exclusive, des fragments de matériaux hétérogènes. L'hybridation répond à l'intention qu'a le romancier de cristalliser dans le genre romanesque les pratiques qu'il aurait voulu lui-même aborder. Le roman est pour lui un surgenre ou un terrain transgénérique où s'éprouvent et se confrontent les pratiques du texte. («Le tapis dans l'image», 173)

Dans tout le roman, le «je» du texte identifie l'auteur au héros qui narre des scènes auxquelles il assiste ou participe. Ainsi par technique d'enchâssement ou d'enchevêtrement, les récits s'imbriquent les uns dans les autres. Ils s'interpénètrent. La narration de Mabanckou réussit ainsi à reformuler non seulement la tradition orale, mais aussi les rapports entre le conte et les conventions romanesques. Donc, en récupérant des modes d'expression orales du passé, il leur donne une signification actuelle.

Mais de tous les récits de l'auteur, *Mémoires de porc-épic* se veut un véritable roman-conte. D'abord un roman, puisqu'il est écrit et porte cette mention paratextuelle en guise de sous-titre. Aussi en nous basant sur la définition courante du genre, cet ouvrage se laisse à lire comme un vrai roman: une œuvre littéraire en prose, bien sûr, généralement assez long, ici 229 pages. Le romancier raconte naturellement l'histoire ou les aventures d'un ou de plusieurs personnages. Il s'intéresse aussi à l'étude de mœurs ou de caractères, à l'analyse de sentiments ou de passions, examinant jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence, et à la représentation, objective ou subjective, du réel. C'est bien cela que fait Mabanckou dans *Mémoires de porc-épic*, un roman qui grouille d'histoires et

d'aventures où chacun des protagonistes se veut l'incarnation ou mieux la contestation du monde réel, du moins un univers tel que le perçoit le narrateur.

Comme dans tout récit, ce livre utilise principalement le discours narratif, mais cela ne l'empêche pas de développer d'autres types de discours compte tenu de l'intérêt que l'auteur vise à y développer. Nous pensons qu'on pourrait mieux en apprécier le caractère hétéroclite en reprenant le discours de cette réputée critique littéraire française, pour dire que

le roman fait rigoureusement ce qu'il veut: rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours; ni d'être à son gré, tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée; aucune prescription, aucune prohibition ne vient le limiter dans le choix d'un sujet, d'un décor, d'un temps, d'un espace [...] il peut même prendre la parole en son nom et prétendre changer la vie par la seule évocation qu'il en fait à l'intérieur de son monde fictif. (Robert, 15)

Comme il est courant de distinguer dans la catégorie générique du roman des variantes telles que le roman autobiographique, le roman historique, le roman de mœurs, le roman policier, le roman réaliste, le roman de science-fiction, le roman épistolaire, le roman à thèse, et j'en passe et des meilleures, *Mémoires de porc-épic* s'interprète essentiellement comme un roman initiatique. Par ce terme, nous entendons exprimer un roman dans lequel on suit l'évolution du héros depuis sa naissance ou son plus jeune âge jusqu'à l'âge adulte. Plus généralement, ce personnage connaît des parcours tortueux et compliqués, et se construit au fil des rencontres et des souffrances et épreuves du rite d'initiation qu'il doit surmonter.

Ainsi Kibandi, personnage central dans *Mémoires de porc-épic*, serait un héros initiatique. Mais convient-il vraiment de parler de héros pour ce redoutable *mangeur*

d'hommes? Contentons-nous de dire simplement avec le narrateur qu'il est un initié à l'instar de Jésus: «ce fils de Dieu, il était un initié comme mon maître» (*MPE*, 23-24). La transmission initiatique s'était faite par le biais du père: «à l'âge de dix ans, en pleine nuit [...] Papa Kibandi l'avait réveillé à l'insu de sa mère pour l'entraîner de force dans la forêt» (*MPE*, 79). L'épreuve rituelle consistait «à lui faire avaler le breuvage initiatique appelé *mayamvumbi*, l'initié le boira régulièrement afin de ressentir l'état d'ivresse qui permet de se dédoubler, de libérer son *autre lui-même*» (*MPE*, 17). Ainsi le père

l'immobilisa au sol, lui boucha les narines, lui fit boire le *mayamvumbi*, quelques gorgées avaient suffi, la réaction fut immédiate, le petit Kibandi éprouva aussitôt des vertiges, tomba par terre, se releva, chancela, il tenait à peine debout, les yeux fermés, le liquide avait à la fois le goût de vin de palme moisi et de la vase de marécage, la portion brûlait la gorge (*MPE*, 82)

Au terme de son parcours initiatique, Kibandi se découvre lui-même:

son père venait de lui faire franchir un grand mur, un nouveau monde s'ouvrait à lui, il était devenu une autre créature (*MPE*, 48); lorsqu'il ouvrit les yeux, mon jeune maître aperçut un gamin qui lui ressemblait, il eut juste le temps de discerner les traits de cet enfant qui disparut entre deux bosquets (*MPE*, 82-83); cet autre lui-même de Kibandi n'avait pas de bouche, il n'avait pas de nez non plus, rien que des yeux, des oreilles et un long menton (*MPE*, 86)

Un monstre alors, dirait-on! C'est du moins ce que laisse entendre le récit de Ngoumba. Il faudrait même ajouter, compte tenu du nombre de victimes à son actif, que c'est un monstre cruel, terrible, assoiffé de sang humain. Cela, le narrateur en rend compte, et il paraît que Kibandi lui-même s'en inquiète: «tu vois bien ce type couché, hein, ces derniers temps il a de plus en plus faim [...] il doit manger, ce type, sinon nous payerons cher, tu ignores que chaque fois qu'il a faim, c'est moi qui endure tout» (*MPE*, 186), rappelle le maître à son serviteur. Alors, confie le porc-épic, «nous avons commencé à

manger les gens pour un oui ou pour un non, parce qu'il fallait nourrir l'autre lui-même de mon maître» (*MPE*, 190-191).

Cette narration par un animal, avec pour destinataire un arbre, établit déjà un lien architextuel avec la légende. Il suffirait d'ailleurs, pour se convaincre des rapports étroits de ce récit romanesque avec le conte, de jeter un petit coup d'œil sur les intitulés des chapitres. Lisons un peu ces titres des différents épisodes: «comment je suis arrivé en catastrophe jusqu'à ton pied» (*MPE*, 9); «comment j'ai quitté le monde animal» (*MPE*, 45); «comment Papa Kibandi nous a vendu son destin» (*MPE*, 77); «comment Mama Kibandi a rejoint Papa Kibandi dans l'autre monde» (*MPE*, 109); «comment le vendredi dernier est devenu un vendredi de malheur» (*MPE*, 131); «comment je ne suis pas encore un porc-épic fini» (*MPE*, 211).

De même la clause de chacune de ces séquences s'inscrit, à quelques exceptions près, dans la logique du conte. Retenons juste à des fins d'illustration cet exemple marquant la fin de la deuxième période: «voilà comment, mon cher Baobab, j'ai quitté le monde animal afin de me mettre au service du petit Kibandi qui venait d'être initié à Mossaka» (*MPE*, 76). Ou encore cette clôture du troisième épisode: «voilà comment nous sommes devenus bien malgré nous des habitants de ce village, un village d'accueil où nous aurions pourtant pu vivre une vie normale» (*MPE*, 108).

Certaines histoires encadrées entrent en dialogue intertextuel avec des fables connues, comme l'extrait suivant qui nous immerge complètement dans l'univers des contes d'Ésope et de Jean de La Fontaine:

un jour le Rat de ville avait invité le Rat des champs, et ces deux animaux étaient en train de manger chez les hommes lorsqu'ils entendirent le maître des lieux arriver, ils prirent la poudre d'escampette, et quand le bruit cessa enfin et que le danger sembla s'être dissipé, le Rat de ville proposa de nouveau à son compère des champs de regagner les lieux pour terminer le repas, le Rat des champs déclina cette proposition, rappela à son compère de ville que dans la brousse personne ne l'interrompait quand il cassait la croute (*MPE*, 64)

Ou encore:

il paraît qu'il existait autrefois une Hirondelle qui avait beaucoup voyagé, beaucoup vu, beaucoup appris, beaucoup retenu de ses voyages au point qu'elle augurait le moindre orage aux matelots, et l'Hirondelle en question, sûre de son savoir et de son expérience de migratrice, s'adressa un jour aux petits oiseaux insoucians afin de les mettre en garde contre le danger qu'ils en couraient avec le début des semailles chez les hommes, l'Hirondelle les avertit que les semailles entraîneraient bientôt leur ruine, qu'il fallait coûte que coûte saboter les graines, les manger les unes après les autres, autrement ils n'auraient pour seul destin la cage ou la marmite, aucun de ces petits oiseaux n'écouta l'Hirondelle savante, ils se couvrirent avec leurs ailes afin de ne pas entendre ces ratiocinations d'une créature à plumes qui, selon eux, avait perdu le sens du discernement à force de parcourir le monde sans but précis, et quand la prédiction se réalisa à la plus grande surprise de l'assemblée des petits oiseaux, plusieurs d'entre eux furent capturés, rendus esclaves (*MPE*, 65-66)

D'autres récits enchâssés se lisent également comme des contes authentiques issus de l'imaginaire collectif auquel participe le lecteur et dont les détails sont laissés à l'imagination du narrateur. Il en est ainsi, notamment, dans le cas ci-après:

jadis les baobabs pouvaient parler, répondre aux humains, les punir, les fouetter à l'aide de leurs branches lorsque ces cousins germains du singe se liguèrent contre la flore, et en ce temps-là, [...] les baobabs pouvaient se déplacer d'un endroit à un autre, choisir un lieu plus confortable afin de mieux s'enraciner, certains d'entre eux venaient de loin, de très loin, ils croisaient d'autres baobabs qui allaient dans la direction opposée parce qu'on a toujours tendance à croire que la terre étrangère est meilleure que celle qui nous a vu naître, que la vie est plus supportable ailleurs (*MPE*, 149-150)

Un tel récit entraîne peu à peu le lecteur dans la mythologie africaine de l'arbre sacré,

«l'arbre fétiche» auquel les villageois vouent un profond respect:

Symbole national et arbre majestueux, le baobab est vénéré ou craint par les populations africaines qui lui attribuent des vertus morales mais aussi matérielles. Sa taille imposante voire menaçante inspire le respect, et rappelle la sagesse séculaire des Ancêtres. (Herzberger-Fofana, 117)

C'est entre autres cet aspect mystique du baobab que souligne Mabanckou qui, dans *Mémoires de porc-épic*, livre un exposé un peu distancié sur les pouvoirs mythiques et les vertus réelles de ce végétal:

Il y a des villageois qui pensent que tu es doté d'une âme, que tu protèges la région, que ta disparition serait préjudiciable, fatale pour la contrée, que ta sève est aussi sacrée que l'eau bénite de l'église du village, que tu es le gardien de la forêt, que tu as toujours existé depuis la nuit des temps, c'est peut-être pour cela que les féticheurs utilisent ton écorce pour guérir les maladies, d'autres affirment que te parler c'est s'adresser aux ancêtres (*MPE*, 149)

À ce caractère mythique et symbolique de l'arbre s'ajoute aussi un rôle protecteur:

je ne regrette qu'une chose, c'est de ne pas entendre ta voix à toi, mon cher Baobab, et si tu pouvais parler comme moi, je me sentirais bien moins seul, mais ce qui compte à ce stade, c'est ta présence, elle me rend moins angoissé, et si je vois d'ici venir le danger, crois-moi, je n'aurai qu'à me faufiler dans un de tes creux, tu ne pourras jamais me livrer entre les mains de la mort [...] j'ai encore peur de m'éloigner, de commettre une bêtise, de regretter ta protection (*MPE*, 214-215)

De ce qui précède, nous croyons qu'il conviendrait de nous rallier aux propos de Pierrette Herzberger-Fofana dans son essai où elle analyse entre autres *Le Baobab fou* de Ken Bugul, et émettre le même constat dans *Mémoires de porc-épic*, en concluant de la façon suivante:

Le baobab s'insère donc harmonieusement dans l'univers culturel des autochtones. Cette union du végétal et de l'humain demeure le fil conducteur de tout le roman et correspond à une philosophie africaine qui considère que tout être humain possède son double soit dans l'animal soit dans le végétal. (Herzberger-Fofana, 118)

Au fait, ce roman construit un univers merveilleux où les animaux parlent en se moquant essentiellement de l'homme dans tous ses travers, ses vices, ses défauts, ses comportements honteux et inhumains. Cela se voit bien qu'on est dans un monde fantastique!

5.3. De l'univers fantastique et merveilleux au réalisme magique

Les concepts "fantastique" et "merveilleux" se sont toujours révélés ambigus en dépit des efforts de la critique pour en délimiter les frontières. Bien que d'origines différentes, nous devons reconnaître que les deux notions ont en commun le fait qu'elles convoquent l'idée de jubilation et d'allégresse dans le surnaturel.

Pierre-Georges Castex, l'un des théoriciens de la littérature fantastique, définit ce concept en insistant plutôt sur l'idée de surprise et de rupture dans un monde réel. Ainsi, pour lui, le fantastique se distingue par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle. Aussi est-il généralement lié aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemars ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs.

Pour sa part, Roger Caillois élabore une théorie qui met également en avant l'effet de rupture dans un monde des possibles. Il distingue en effet le fantastique du merveilleux féérique, celui-ci étant entendu comme «un univers qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni détruire sa cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel»(8).

En vue d'éclairer ce concept, Todorov évoque un élément nouveau en parlant de l'hésitation fantastique comme «hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel» (*Introduction à la littérature*, 29). Comme on peut le remarquer avec Aurélia Lesbros au sujet de cette hésitation todorovienne, c'est beaucoup plus le statut du lecteur qui est sollicité en tant que lecteur actif appelé à prendre parti pour une explication rationnelle ou surnaturelle des faits. Dans un autre sens, nous dirions que Todorov pense le fantastique en termes d'indétermination, d'indécidabilité ou d'incertitude, en cela que «la foi absolue comme l'incrédulité totale nous mènerait hors du fantastique; c'est l'hésitation qui lui donne vie» (3).

Si donc le merveilleux se rattache à la tradition orale et que, comme le suggère Élisabeth Mudimbe-Boyi, cette notion constitue un univers d'évasion qui transcende la banalité quotidienne, le fantastique, lui, se définirait comme un genre littéraire dont la narration repose entre autres sur une hésitation herméneutique comme le veut Todorov. Selon ce penseur, les récits merveilleux convoquent des événements surnaturels où le lecteur, comme les personnages, n'a pas «à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués» (*Introduction à la littérature*, 37). Bref, le surnaturel prend sa place à côté du naturel, sans qu'il y ait rupture entre les deux. Quant au fantastique, Todorov souligne que le mot ne désigne «rien d'autre qu'une hésitation prolongée entre une explication naturelle et une autre, surnaturelle, concernant les mêmes événements» (*La Notion*, 110). Il s'agit donc d'un simple jeu entre le naturel et le surnaturel qui, pour reprendre l'expression de Todorov, se caractérise par un «superlativisme» très poussé fondé sur le principe générateur.

Comme dans toute œuvre tendant vers le conte, le fantastique et le merveilleux composent, dans l'écriture d'Alain Mabanckou, un couple soudé et peu à peu indissociable. Dès le début dans *Mémoires de porc-épic*, les personnages paraissent comme des êtres surnaturels, à commencer par le narrateur même et son destinataire: un porc-épic qui raconte sa vie à un baobab. Celui-ci écoute attentivement, sans dire un mot, se contentant simplement de remuer de temps en temps les branches en signe d'acquiescement ou d'incrédulité (*MPE*, 221). Ce porc-épic, qui est un double animal du jeune Kibandi aussi doté d'un double humain, possède sans conteste des pouvoirs surnaturels. Outre qu'il est capable de comprendre le langage humain, il s'initie aux écritures saintes comme son maître et il lui arrive d'ailleurs de lire à la place de ce dernier lorsqu'il est épuisé (*MPE*, 22). En cas de danger, il peut également se métamorphoser en boule pour y échapper (*MPE*, 197).

Soit dit en passant, des relations fines persistent entre le sujet et son double animal, et toute atteinte à la vie de celui-ci a des répercussions directes sur celui-là. Ainsi dans *Demain j'aurai vingt ans*, le vieux Massengo meurt à la suite d'une réunion de famille, où il fut décidé à l'unanimité d'égorger un des plus vieux coqs du poulailler à l'occasion d'une fête du nouvel an, et en l'honneur de ce grand-père à qui on souhaita longue vie. Le lendemain, tonton Loubaki, qui avait soutenu fermement l'idée de manger «ce vieux coq puant», alla frapper à la case du sage qu'il n'avait pas vu depuis le lever du jour: «Il l'a trouvé au salon, étendu par terre, les bras en croix. Il y avait autour de lui toutes les plumes du coq solitaire alors qu'on les avait bien enterrées la veille derrière le poulailler comme à chaque fois qu'on tuait une volaille dans la famille» (*DJV*, 318). Il

apparaît ici clair qu'en tuant le vieux coq, qui était autrement le double du grand-père, on venait de mettre fin à la vie du vieil homme.

Dans *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*, c'est sûrement le même Massengo, chef et maître des chasseurs du village de Louboulou, qui signe son acte de décès lors d'une partie de chasse où il tira sur le gibier:

Le coup partit. La détonation catapulta Massengo à plusieurs mètres de l'animal. Reprenant ses esprits, il se releva. Il paraissait sortir d'un long sommeil. Il ramassa son fusil, se rapprocha de l'animal abattu. Son sang ne fit qu'un tour. La réalité était là. De mémoire de chasseur, il n'avait jamais vu cela. L'animal agonisait encore. Mais ce n'était pas cela qui l'intriguait le plus. Ce qui lui fit perdre la raison, c'était de constater que l'animal avait une tête d'homme. Et pas n'importe quelle tête: celle de Massengo, celle du chasseur, du chef du village lui-même...

Cette nuit-là, Massengo venait de tuer son propre totem, l'animal qui était son double et qui l'avait protégé depuis sa naissance. C'était imparable. [...] Le cadavre du chef fut retrouvé dans la forêt. Il n'y avait aucun gibier à ses côtés. Son corps était défiguré, comme s'il s'était donné la mort en se tirant une balle dans la tête. (PFN, 109)

Le récit de la mort de Massengo vient conforter ici l'idée de Camara Laye qui, dans *L'Enfant noir*, précise déjà qu'«il y a identité entre le totem et son possesseur; cette identité est absolue, est telle que le possesseur a le pouvoir de prendre la forme même de son totem; dès lors il saute aux yeux que le totem ne peut se dévorer lui-même» (91).

C'est dans le même contexte des rapports étroits et intimes entre l'homme et son double que se lit l'extrait de «la fameuse épreuve du cadavre qui déniche son malfaiteur» repris dans *Mémoires de porc-épic*. Écoutons le narrateur qui explique dans le détail le déroulement du jeu:

mon cher Baobab, l'épreuve du cadavre qui déniche son malfaiteur est redoutée par tout le monde, c'est un rite répandu dans la région, chaque fois qu'il y a un mort ici les villageois s'empressent d'y recourir, il n'y a pas de mort naturelle dans leur

esprit, seul le défunt peut dire aux vivants qui a été à l'origine de sa disparition, tu veux sans doute savoir comment les choses se déroulent, eh bien, quatre gaillards portent le cercueil sur leurs épaules, un féticheur désigné par le chef du village se saisit d'un bout de bois, frappe trois coups sur la bière et demande au cadavre «dis-nous qui t'a mangé, montre-nous dans quelle case ce malfaiteur habite, tu ne peux pas t'en aller comme ça dans l'autre monde sans te venger, alors, bouge, cours, vole, traverse les montagnes, les plaines, et si ce malfaiteur habite au-delà de l'Océan, et s'il habite avec les étoiles, nous irons jusqu'à lui pour qu'il paye le mal qu'il t'a fait à toi et à ta famille», le cercueil se met tout d'un coup à bouger, les quatre gaillards qui le portent sur les épaules sont comme entraînés dans une danse endiablée, ils ne ressentent plus le poids du cadavre, ils courent à gauche et à droite, souvent la bière les entraîne au milieu de la brousse, les ramène au village dans une course vertigineuse, et les gaillards marchent sur des épines, sur des tessons sans éprouver de douleurs, sans se blesser, ils pénètrent dans l'eau sans se noyer, ils traversent des feux de brousse sans se brûler (*MPE*, 140-141)

Malheur aux incrédules comme ces ethnologues occidentaux qui mettent une telle pratique en doute:

ils demandèrent à porter eux-mêmes le cercueil sur leurs épaules parce qu'ils étaient persuadés que quelque chose ne tournait pas rond dans cette pratique, qu'en réalité c'étaient les gaillards chargés de colporter le cercueil qui le remuaient dans le dessein d'accuser à tort les gens (*MPE*, 143)

Et ensuite,

le cadavre s'excita, accéléra son rythme, entraîna les anthropologues sociaux dans un champ de lantanas, les ramena au village, les poussa jusqu'à la rivière, les ramena de nouveau au village avant d'arrêter sa course effrénée devant la case du vieux Moubougoulou, et, prenant de l'élan, le cercueil défonça la porte de la case, pénétra à l'intérieur de la demeure du coupable, une vieille musaraigne qui puait comme un putois s'échappa de l'habitation, tournoya autour d'elle-même au milieu de la cour, fonça droit vers la rivière, le cercueil la rattrapa avant le premier bosquet, s'écrasa sur elle, c'est ainsi que mourut le vieux Moubougoulou (*MPE*, 145)

C'est le réalisme magique ainsi convoqué, où l'auteur procède à la peinture du réel sous le regard d'un imaginaire merveilleux, où la cohabitation du naturel et du surnaturel paraît tout à fait évidente. En cela, le réalisme magique se distingue du fantastique comme l'affirme Charles Scheel:

Alors que dans le fantastique, le surnaturel est perçu comme problématique, puisqu'il est manifestement antinomique par rapport au cadre rationnel du texte, le surnaturel dans le réalisme magique est accepté comme faisant partie de la réalité. Ce qui est antinomique au niveau sémantique est résolu au niveau de la fiction. (90)

Ainsi en ce qui concerne plus particulièrement l'écriture de Mabanckou, on pourrait ajouter, avec Christiane Ndiaye, que «cette dimension surnaturelle est directement informée par les croyances réelles dans la mesure où [elle] relève davantage de l'imaginaire de l'écrivain, mais elle est régie par des principes analogues et remplit sensiblement les mêmes fonctions dans les romans de [cet auteur]» (31).

Dans notre corpus d'étude, l'objet fétiche doué d'une puissance surnaturelle constitue également une source du merveilleux. On pourrait relever des exemples dans *Mémoires de porc-épic* qui s'ouvre largement aux pratiques magiques, dont la sorcellerie n'est qu'un des aspects importants. Dans ce roman, le célèbre féticheur Tembé-Essouka se veut le grand représentant de cette science occulte. Lisons ci-dessous son portrait tel que dressé par Ngoumba:

un vieil homme aveugle de naissance, aux jambes efflanquées et dont la barbichette balaie le sol à chaque mouvement de tête, il paraît que les responsables de ce pays le consultent, vénèrent sa science des ombres, il ne se lave jamais, sinon il perdrait ses pouvoirs, il traîne des hardes rouges, fait ses besoins au chevet de son lit en bambou, il est capable de domestiquer la pluie, le vent et le soleil (*MPE*, 95)

Non seulement Tembé-Essouka est un homme hors du commun, mais encore il vit dans un monde à lui, si du moins on se contente d'apprécier, non sans la moindre appréhension, le décor de sa demeure:

dans la case, ce ne sont pas les odeurs putrides qui rebutèrent les six arrivants mais plutôt les masques qui semblaient vexés par l'opiniâtreté et la témérité de ces étrangers, Tembé-Essouka avait le regard humide et éteint, il était assis sur une peau

de léopard, agitait un chapelet fabriqué à l'aide des osselets d'un boa dont la tête trônait à l'entrée de la case (*MPE*, 97); les masques paraissaient remuer leurs lèvres lippues, susurrer au féticheur des formules cabalistiques auxquelles il répondait par des hochements de tête impétueux (*MPE*, 99)

C'est ce prêtre maléfique réputé pour «sa science des ombres» que Papa Kibandi réussit pourtant à défier, vu qu'il échoue à déterminer du premier coup l'implication avérée de ce dernier dans le décès inopiné de la jeune Niangui-Boussina, sa nièce. Si donc Papa Kibandi aboutit à se faire blanchir en échappant à l'épreuve du bracelet d'argent qu'il fallait récupérer du fond d'une marmite bouillante d'huile de palme (*MPE*, 99), c'est que manifestement il avait *quelque chose* comme le grand sorcier de Lekana, et il ne lui restait qu'à s'en réjouir:

il pénétra dans la forêt, regarda autour de lui, il n'y avait personne, même pas un oiseau, c'est alors qu'il remonta son long boubou jusqu'à la hauteur de ses reins, il s'accroupit comme s'il allait faire ses besoins, expira un grand coup, retint sa respiration, poussa, poussa encore, il y eut un bruit de pet, une noix de palme s'échappa de son anus, il la saisit, l'inspecta, la rapprocha de son nez, sourit en se disant «mon cher Tembé-Essouka, tu es vraiment un aveugle», Papa Kibandi avait de bonnes raisons de se payer ainsi la tête de ce féticheur réputé, il était alors devenu le premier homme à avoir trompé la vigilance d'un sorcier aussi redoutable que Tembé-Essouka, il avait tort de chanter victoire trop vite (*MPE*, 103)

La noix de palme devient ici un objet magique qui consiste à obstruer la manifestation de la vérité. De la même manière, le lâcher de pet s'associe à l'idée de mensonge. Cela apparaît très clairement dans cet autre passage où Mama Kibandi, agonisante, souffle ses dernières volontés à son fils:

elle rappela à mon maître de ne pas lui désobéir, de ne pas suivre le chemin du défunt Papa Kibandi au risque de finir un jour comme lui, et le jeune homme fit la promesse, jura trois fois au nom des ancêtres, le mensonge était gros, sans doute aurait-il valu mieux qu'il dise la vérité parce qu'à l'instant où il jura sur la tête de ses aïeux un des pets les plus sonores qu'il n'avait jamais libérés s'échappa de ses fesses, et ils durent, la mourante et lui, se boucher les narines, une plauteur de

cadavre se répandit dans la pièce au point qu'ils laissèrent la porte et les fenêtres ouvertes pendant trente jours et trente nuits, l'exhalaison ne se dissipa que le jour de la mort de la vieille femme (*MPE*, 126)

Il y aurait bien des risques ici de basculer rapidement vers le grotesque avec une teinte comique, où l'obscène participe du réalisme. Rappelons en effet, avec les auteurs du *Dictionnaire du littéraire*, que le comique grotesque modèle les traits de caractère quitte à les rendre étranges et grimaçants, et réalisant un mélange entre l'étrange (ou monstrueux), le satirique et le bouffon. Ainsi le style mabanckouien devient-il synonyme de grotesque pour son goût du bizarre et de l'obscène contrastant dans un certain sens avec la décence.

Ailleurs, dans le roman *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*, l'objet fétiche agissant alors comme un objet magique et constituant l'arsenal du merveilleux, c'est aussi les objets porte-bonheur

des *mami watta*, les femmes-poissons qui, selon les croyances de Batalébé, sortent des eaux au milieu de la nuit et peignent pendant des heures leurs longs cheveux d'argent sur la rive. Ces apparitions surviennent durant les périodes de pleine lune. S'il y a une affluence le long de la rivière les matins, c'est que les villageois rêvent de ramasser un peigne oublié par une *mami watta*. Cet objet est réputé guérir la plupart des maux. Il protège aussi contre les mauvais esprits, attire la fortune et assure la longévité. (*PFN*, 42)

De manière générale, cette figure légendaire de la mythologie africaine dont le culte est répandu dans les pays de l'Afrique centrale et de l'ouest, est une divinité aquatique associée notamment aux concepts de richesse et de beauté. Elle est aussi, selon Léon Verbeek, un substitut de la sorcellerie qui est pratiquée dans le même but. C'est donc cette représentation de la sirène porte-bonheur que partage Mabanckou dans son œuvre, comme cela se remarque dans l'extrait précité. Toutefois, si la déesse est souvent présentée comme source d'aisance matérielle pour ses disciples, elle passe aussi parfois

pour un porte-malheur. Par exemple, en vue d'assouvir sa colère, elle peut provoquer des sacrifices humains, souvent par noyade: «Cela était arrivé plusieurs fois dans la région. On disait alors que c'étaient les génies de la rivière, les *mami watta*, qui avaient réclamé ce sacrifice dans le but de réguler les eaux, d'éviter à la région une montée des crues sans précédent» (*PFN*, 84-85).

Bref, plusieurs références aux croyances ancestrales sont présentées dans le roman de Mabanckou. Ainsi donc, de ce qui précède, il ressort que l'auteur personnifie les superstitions traditionnelles africaines selon lesquelles, entre autres, toute personne possède un double humain ou animal qui peut être pacifique ou nuisible, les esprits des morts demeurent près des vivants, ces esprits exercent une mainmise occulte sur la destinée de l'homme. Pour un lecteur non initié à la culture de l'auteur, de tels personnages comme certaines scènes peuvent paraître inhabituels, surnaturels, tandis que dans l'histoire rien ne perturbe les héros. Et si l'on proposait de voir les choses comme Monénembo parlant du métissage dans le roman africain moderne, on dirait simplement que «[l]e carrefour est le seul endroit qui convienne à son écriture: carrefour de croyances et de langues, de figures et de signes, de patrimoines et d'imaginaires» (173). De fait, cette façon de retravailler des mythes et légendes connus de tous permet au romancier de créer un texte d'actualité dont la critique des comportements humains est comprise dans la reprise de ces mythes anciens ou, simplement, à travers le patrimoine culturel ancestral africain qu'il revisite avec bonheur.

5.4. Le proverbe comme intertexte

Parmi les objets intertextuels de la culture orale que convoque Mabanckou dans son œuvre figurent aussi le proverbe. Dans son sens le plus commun, ce concept désigne une forme populaire brève qui exprime une vérité générale. C'est cette définition que nous lisons dans *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, où le proverbe s'énonce comme suit: «Formule présentant des caractères formels stables, souvent métaphorique ou figurée et exprimant une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse pratique et populaire, commun à tout un groupe social». Dans cette acception, la notion s'apparente davantage à une maxime qui, dans sa concision lapidaire, se veut critique ou ironique en exprimant soit une vérité morale, soit une règle de conduite. Ainsi le proverbe et la maxime ont cela de commun, qu'ils véhiculent une moralité, bien que cet attribut caractéristique paraisse être aussi le propre d'une fable. Celle-ci s'entend dans la logique des lexicographes, c'est-à-dire un récit de fiction dont l'intention est d'exprimer une vérité générale. En ce sens, *Le Dictionnaire du littéraire* ajoute que «le terme s'est spécialisé comme la mise en scène d'animaux, d'êtres inanimés ou d'hommes dans un récit généralement bref qui renferme un enseignement moral, appelé aussi apologue» (221).

Ce serait alors le cas de *Mémoires de porc-épic*, une fable où s'enchâssent d'autres histoires indéfiniment, et où l'on entend des animaux qui s'en prennent aux humains pour fustiger notamment leur orgueil démesuré. Qu'on écoute ceci:

les hommes ont tort de se vanter [d'être intelligents], je suis convaincu qu'ils ne naissent pas avec leur intelligence, ils bénéficient certes d'une aptitude pour cela, l'intelligence est une graine qu'il faut arroser afin de la voir s'épanouir un jour, devenir un arbre fruitier bien enraciné, certains demeureront d'ailleurs ignares et

aussi incultes qu'un troupeau de moutons qui se jette dans un ravin parce que l'un d'entre eux s'y est engagé, d'autres resteront idiots tel ce crétin d'astrologue qui se laisse tomber dans un puits ou même ce malheureux corbeau imitant l'aigle qui enlève un mouton, d'autres encore persisteront dans leur imbécilité à l'instar d'un margouillat qui s'excite, hoche la tête à longueur de journée, ces humains vivront dans les ténèbres, leur seule consolation sera d'être des hommes, le vieux porc-épic qui nous gouvernait aurait lancé à leur égard «*ce sont tous des crétins, être des hommes est leur dernier argument, or ce n'est pas parce que la mouche vole que cela fera d'elle un oiseau*» (MPE, 25-26)

Dans cet extrait où peuvent se lire quelques phrases déguisées en proverbes, des comparaisons allusives aux fables de La Fontaine («L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits», «Le Corbeau voulant imiter l'Aigle») et Rabelais («Les Moutons de Panurge») y sont aussi explicites. La convocation de ces quelques fables a pour but de dénoncer, entre autres choses, la bêtise ou l'esprit grégaire chez les hommes.

D'une manière générale, dans le roman de Mabanckou, fable, maxime et proverbe se mêlent, s'entremêlent et renseignent beaucoup sur le sens à donner à la vie. Ces objets sont des vecteurs de la sagesse humaine, un regard transversal sur la société et sur le monde. Toutes ces formes sont une autre marque d'oralité qui est très présente dans l'écriture de l'auteur, et de façon plus manifeste dans *Mémoires de porc-épic*. Ici, comme dans l'ensemble de l'œuvre, les proverbes jouent le double rôle d'être un acte social et de parler de la société; ils véhiculent une connaissance large sur la nature humaine. Le plus souvent, ils sont introduits par des formules faisant appel à un argument d'autorité: «comme disent les anciens...», «nos ancêtres disaient...», etc. Ce mode d'introduction dans le discours permet au personnage d'ancrer sa parole individuelle dans la communauté. Ce sont généralement les anciens qui énoncent des proverbes, car cette parole éternellement valable transmet les valeurs et principes fondamentales comme la

solidarité, le respect, la cohésion sociale, l'effort et le dépassement de soi, la réflexion, la prudence, la persévérance, la loyauté, la tolérance et bien d'autres.

Ainsi le roman de Mabanckou devient-il «le lieu où s'interpénètrent l'oralité et l'écriture, c'est-à-dire où s'opère la fécondation de l'écriture par l'oralité et, au gré d'un riche substrat intertextuel, de l'oralité par l'écriture» (Cescutti, 1). Par ce métissage, l'auteur ouvre lui-même la porte à une possibilité de conciliation entre tradition et modernité, et partant entre culture africaine et culture occidentale. En cela, Ngoumba, le porc-épic, semble être son porte-parole, du moins pour le cas de *Mémoires de porc-épic*, ce roman qui se révèle finalement être une transmission de valeurs, de savoirs et de connaissances séculaires.

5.5. L'intertextualité musicale

Nous soulignons d'emblée que par le terme de l'intertextualité musicale, nous entendons signifier le processus d'introduction des chansons populaires traditionnelles, et même modernes, dans l'univers textuel mabanckouien. Dans un souci de clarté, il nous paraît ainsi pertinent de nous rapporter à la définition de Sabine Trebinjac qui tente d'établir une distinction entre moderne et traditionnel. S'il en faut donc croire cette ethnologue spécialiste de la sociologie musicale, on appelle "traditionnelle" une chanson populaire dont on ne connaît pas l'auteur et qui, parfois, se perd dans la nuit des temps. Un chant traditionnel rassemble tout un peuple autour d'un héritage culturel commun. Et s'il est admis de prendre un raccourci et se presser un peu de conclure, tout le reste est musique contemporaine! Disons au fait que pour la chanson moderne ou contemporaine,

il est facilement possible d'en distinguer l'auteur du texte et le compositeur de la musique, au cas où les deux sont différents.

Dans la plupart des romans de Mabanckou, on y retrouve indéniablement des traces de la musique²⁵ de divers horizons, ce qui fait de son œuvre un hymne à la diversité culturelle. Cette poésie orale est retranscrite souvent séparée du texte visuellement et mise en italique. Elle n'est cependant pas coupée de l'action, au contraire, puisqu'elle se pratique pendant des actes quotidiens. Tantôt elle est une prière:

*À toi Ma Sœur-Étoile
 À toi Ma Sœur-Sans-Nom
 Faites que maman Pauline ne pleure plus
 Faites que papa Roger ne se décourage pas
 [...]
 Faites qu'un bébé arrive enfin dans cette maison (DJV, 256)*

Tantôt cette poésie, lorsqu'elle n'est ni supplication ni invocation, a tout de même quelque chose d'une incantation, de par les répétitions et les allitérations:

Dans mon monde à moi je serai tranquille, je cultiverai des roses. Je les arroserai chaque matin avec de l'eau aussi verte que la rivière qui est dans les yeux de Geneviève. Sur ces roses, les gouttes d'eau seront des diamants qui brilleront au soleil. Je serai un jardinier heureux car ce que je planterai, même dans le désert, ne fera que pousser. Je me promènerai dans mon champ de roses, et même les papillons seront tout roses. (DJV, 253)

²⁵ Mabanckou s'est même aventuré dans la production musicale avec l'adaptation de son roman *Black Bazar* qui donne lieu à un groupe du même nom, et dont l'album éponyme est sorti en mars 2012. Deux titres sur ce disque, «Black Bazar Face A» et «Black Bazar Face B», font un clin d'œil à ce livre. Selon le romancier-musicien, cette première chanson parle de l'existence d'un sapeur en Europe entre la frime et la galère, tandis que la seconde évoque l'ingratitude de l'Europe face à l'Afrique. Ces deux thèmes renvoient de façon directe au récit de Fessologue, personnage narrateur du roman de Mabanckou à qui le groupe des mélomanes de la *rumba* congolaise rend hommage avec le titre «Fessologue» qui clôt l'album.

Complément circonstanciel en tête de la phrase, reprise de "roses" avec variation morpho-syntaxique («roses» et «arroserai») qui renvoie notamment au polyptote ou à la dérivation avec cette allitération en [z], tout vient donc témoigner des envolées lyriques dans la textualisation des idées suggérant une métaphore amoureuse. En effet, dans le passage précité, tous les éléments convoqués font référence aux paradigmes de l'amour et la beauté, juste un peu à l'image de la poésie ronsardienne. Ainsi le «jardinier» de Mabanckou qu'est Michel équivaldrait à un Don Juan acharné à vouloir conquérir le cœur de sa princesse charmante.

Dans certains cas, la chanson n'est pas transcrite textuellement, mais elle est seulement évoquée par allusion implicite ou explicite, de telle façon que le lecteur n'éprouve pas de peine à la repérer dans le vaste répertoire de la musique du monde. Ainsi le passage où Paul console Fessologue face aux attaques railleuses de ses camarades qui, le traitant de cocu, lui disent que la fille dont il prétend être le père n'est pas la sienne: «N'écoute pas cet écervelé de Franco-Ivoirien! Le roi Salomon a dit qu'un enfant, qu'il soit rouge, jaune, vert ou marron, c'est un enfant. J'ai entendu ça dans une chanson de Francis Bebey» (BB, 99).

Inspiré du roman *Le Fils d'Agatha Moudio* de cet auteur camerounais, le morceau dont il est ici question porte bien sûr comme titre *Agatha* et dénonce entre autres des infidélités conjugales. Ce récit du «fils de Moudio» relate la vie d'un jeune homme Mbenda contraint de respecter les dernières volontés de son père, en épousant la petite Fanny qui lui était déjà promise avant la naissance: «à l'âge de six ans, raconte Mbenda, je me trouvais déjà fiancé, bien que ma future épouse ne fût même pas encore conçue dans le ventre de sa mère» (Bebey, 27). Peu de temps après, c'est la jeune Agatha, une

filles de son cœur pourtant décriée par tout le village pour ses mœurs légères, qui s'installe chez lui comme seconde épouse. Toutes deux, Agatha et Fanny, lui font des enfants naturels, celle-ci l'ayant trompé avec l'un des amis du mari, celle-là ayant fait de même avec un amant blanc²⁶. Mbenda est tenu cependant, en conformité avec la tradition, d'assurer le rôle de père car, comme tient à le lui rappeler le roi Salomon que rapporte Francis Bebey dans sa chanson, «qu'il vienne du ciel ou de l'enfer, qu'il soit blanc ou noir, ou jaune, ou même rouge, un enfant c'est toujours un enfant». Ici donc, la chanson, comme le roman, dénonce entre autres les dérives d'une société écartelée entre tradition et modernité.

C'est vraisemblablement dans ce rôle contestateur que s'inscrit la chanson de l'artiste congolais Pamelou Mounka, *L'argent appelle l'argent*, qu'entonne Christiane dans *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*, même si en réalité le tube contribue pour la jeune femme à exhumer ses souvenirs du passé:

L'argent appelle l'argent
Mbongo eko benga mbongo oooh (bis)
On ne prête qu'aux riches
Jamais vu un riche prêter de l'argent à un pauvre
Je vais à la banque
Où je suis client

²⁶ On observe aussi, de la part de Michel, un glissement fait avec dextérité vers cette scène: «Je m'amuse à couper un peu ma respiration, à fermer les yeux, à serrer mes lèvres et mes fesses, et parfois à devenir si pâle que je ressemblais à un cadavre de bébé blanc puisque les enfants noirs, quand ils viennent au monde, en général ils sont tout blancs, ce n'est qu'après qu'ils deviennent noirs sinon les parents vont se chamailler et croire que c'est un Blanc du centre-ville qui est le vrai père» (*DJV*, 91). De même cette intervention de Vladimir à Fessologue renverrait discrètement à cette histoire de famille que Mabanckou semble reprendre avec une touche légère: «j'ai l'impression que ta fille-là elle sera plus noire que sa maman qui est déjà au summum de la négritude. On dirait que vous avez fabriqué votre bébé dans un four du Moyen-Âge chrétien et que vous l'avez trop laissé cramer sans surveiller le feu de l'Enfer. Parce que, tu le sais bien, normalement quand un enfant noir vient au monde il est d'abord très clair de peau comme les enfants des Blancs, ce n'est qu'après qu'il prend petit à petit la couleur d'origine. Or toi, ton enfant il est déjà tout noir. Là, j'avoue que je tombe des nues, je n'ai jamais vu un bébé aussi charbonné, même pas en Afrique» (*BB*, 95). Il s'agirait ici d'un véritable dialogue intratextuel auquel nous consacrons un chapitre particulier dans la suite.

*Demander crédit
 Car je veux devenir riche
 Mais on me complique
 Parce que je n'ai pas d'argent
 Oh si j'étais riche
 Il n'y aurait pas de problème... (PFN, 77)*

Cette mélodie, qui fut un des grands succès de l'auteur dans les années quatre-vingt, s'ouvre avec des expressions à valeur proverbiale mêlant un peu français et *lingala* (langue privilégiée de la chanson congolaise moderne), en dénonçant le pouvoir de l'argent. On retient de son répertoire immense un autre disque *Ce n'est que ma secrétaire* que se remémore ici encore Christiane:

*Hier je causais avec ma secrétaire
 Tu nous a [sic] vus et tu as voulu faire des histoires
 Bolingo na pesa epayi na yo
 Na koki kokabela ndambo mibalé té marna...
 Mama na bana
 Opusa jalousie oh oh
 Tu es mon amour
 Tika jalousie oh oh
 Ce n'est que ma secrétaire
 Il n'y a rien entre elle et moi... (PFN, 76-77)*

Il s'entend dans ce couplet mélodique, même pour les non initiés au *lingala* comme nous, rien qu'à travers les quelques tirades en français, qu'il s'agit d'une histoire de famille, un couple où un homme trompe sa femme. Réitérant son amour soi-disant sincère à cette dernière, il lui demande de ne jamais s'inquiéter, qu'il n'en est rien avec «sa secrétaire» à l'égard de qui elle nourrit des soupçons. Ici, le mot paraît chargé de sens en cela qu'il est parfois associé au concept de "maîtresse" et, aussi encore, qui dit "secrétaire" sous-entend, entre autres choses, le vocable "bureau". Ainsi dans le contexte présent, le terme "secrétaire" ne serait pas sans lien avec ce qui est connu dans le milieu urbain africain

comme «deuxième, troisième... bureau», pour signifier simplement une maîtresse pour un homme déjà marié. On reconnaît à cet effet la célèbre chanson *Le troisième bureau* de Francis Bebey, un titre plein d'humour où la peinture de l'infidélité sert de prétexte pour dénoncer, en éclats de rire, les symptômes de la colonisation en Afrique.

Dans *African Psycho*, c'est l'occasion d'apprécier l'hymne des buveurs et en savourer la mélodie au rythme d'un ivrogne au bord de la dépression:

*Tout le monde m'appelle soûlard
Moi je ne suis pas soûlard
Moi Ya kopa moi je provoque personne
Le vin rouge a rougi mes yeux
Je n'attends que la mort
Le vin de palme a rougi mes lèvres
Je n'attends que la bagarre
[...]
Wai, moi je prends mon pot
Wai, pourquoi tu me provoques
Wai, moi je prends mon pot
Wai, moi je veux pas la bagarre
Wai, moi je prends mon pot
Wai, moi je veux pas faire la boxe
Wai, moi je prends mon pot
Pourquoi vous êtes contre moi... (AP, 104)*

À travers ce qui paraît ici être une quête de liberté du buveur (liberté de se soûler), l'auteur dénonce des beuveries quotidiennes qui, souvent, vont de pair avec la prostitution comme dans le quartier de Celui-qui-boit-de-l'eau-est-un-idiot, où abondent de véritables disciples de Bacchus. En effet,

Outre l'armée des prostituées à toutes les intersections, c'est dans ce quartier qu'on dénombre le plus grand nombre de buvettes. La population ne jure que par la bière ou le vin rouge ou le vin de palme. Il y a souvent des concours d'ivresse. [...] La chanson de Zao, *Tout le monde m'appelle soûlard*, est l'hymne qui est entonné ici et là. (AP, 103)

Ici, pourrait-on dire, la chanson devient une façon de réclamer ses droits. La musique participe au fait au quotidien de la vie des personnages de Mabanckou et, en tout état de cause, toutes les occasions sont bonnes pour chanter:

chez nous on est comme ça, dans la vie ou dans la mort, on danse au même rythme pour les funérailles, pour les mariages, pour les divorces ou pour les autres joies et tracasseries de la vie quotidienne. Il y a de la joie dans la peine, c'est comme ça dans mon petit pays. (*BB*, 171-172)

La même ambiance meuble le quotidien des habitants de «l'autre rive», dans le «grand pays d'en face», où un chef d'État est surnommé «Le Roi des cons» pour son exacerbation de la cruauté envers son peuple: «Il y a eu une chanson pour généraliser cette appellation» (*BB*, 195). Ce sobriquet, remarquons-le, renvoie tout droit à la chanson *Le Roi des cons* de Georges Brassens, ce poète-musicien qui traverse l'œuvre de Mabanckou sous l'appellation périphrastique de «chanteur de Sète» (*BB*, 195), ou encore «chanteur à moustache» (*DJV*, 58; *BB*, 221; *VC*, 179). Écoutons Brassens:

Il y a peu de chances qu'on
Détrône le Roi des cons.
Il peut dormir ce souverain
[...]
Sur ses deux oreilles serein
[...]
Tout le monde le suit docile
[...]
Il est possible au demeurant
[...]
Qu'on déloge le Shah d'Iran
[...]
Il y a peu de chances qu'on
Détrône le Roi des cons.

Et Mabanckou:

Hélas pour ce président, la chanson se murmurait sur toutes les lèvres, et on entendait dans la rue les gens siffloter, comme le chanteur de Sète, qu'il y avait peu de chances qu'on détrône Le Roi des cons, ce souverain pouvait donc dormir sur ses deux oreilles serein, tout le monde le suivrait docile, et qu'il était possible qu'on délègue le shah d'Iran mais qu'il y avait peu de chances qu'on détrône Le Roi des cons... (BB, 195)

Ici, l'auteur transpose les paroles du chanteur en les enchâssant dans son récit. Ou mieux, pour le dire comme Genette, «il les condense, les intègre à son propre discours, et donc les interprète en son propre style», dans ce qu'il conviendrait d'appeler «le discours transposé, au style indirect» (*Figures III*, 191-192).

Le talent de ce poète-compositeur semble avoir beaucoup séduit Mabanckou, de telle sorte qu'il le convoque à tout bout de champ. Et comme un poète invoquant sa muse, Fessologue s'interroge face à son interlocuteur, le Breton: «Qui donc se serait sacrifié pour avoir des idées et mourir pour elles puisque, comme le dit votre grand chanteur à moustache, à trop forcer l'allure il arrive qu'on meure pour des idées n'ayant plus cours le lendemain» (BB, 220-221)? L'interrogation oratoire que soulève le narrateur de *Black Bazar* fait référence à cette autre chanson de Brassens, *Mourir pour des idées*, que convoque Mabanckou sur le mode de réminiscence elliptique et allusive. Écoutons encore le chanteur de Sète:

Allons vers l'autre monde en flânant en chemin
 Car, à forcer l'allure, il arrive qu'on meure
 Pour des idées n'ayant plus cours le lendemain.
 Or, s'il est une chose amère, désolante
 En rendant l'âme à Dieu c'est bien de constater
 Qu'on a fait fausse route, qu'on s'est trompé d'idée
 Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente
 D'accord, mais de mort lente (Brassens)

Ici encore, dirions-nous en nous rapprochant du raisonnement d'André Lamontagne, la réminiscence résulte du fait qu'un personnage est mis «en situation d'énonciation par une instance narrative supérieure, situation somme toute analogue à celle où un personnage est posé comme lecteur» (*Les Mots*, 42). Le même jeu reprend, cette fois-ci, avec Verre Cassé:

je suis rentré à la maison comme d'habitude, je fredonnais à haute voix ma chanson préférée, *Mourir pour des idées*, et j'entendais ce chanteur à moustache qui fume une pipe chanter comme s'il chantait pour moi, rien que pour moi, et il disait de sa voix grave «*ils ont su me convaincre, et ma muse insolente, abjurant ses erreurs, se rallie à leur foi, avec un soupçon de réserves toutefois [...] or s'il est une chose amère, désolante en rendant l'âme à Dieu, c'est bien de constater qu'on a fait fausse route*» (VC, 179)

La présence des guillemets ainsi que l'usage des italiques permettraient de parler, dans ce passage, d'une citation, comme emprunt littéral explicite, bien que l'auteur du texte d'origine soit signalé par allusion périphrastique. L'analogie sémantique avec le contexte d'énonciation étant préalablement motivée, nous parlons alors d'enchâssement de la citation par isotopie narrative et énonciative.

Pour conclure sur cette partie, nous soulignons que les emprunts au monde de la musique inondent l'univers d'Alain Mabanckou. Si donc nous en croyons Pierre-Yves Gallard, *Verre Cassé*, en plus d'être le roman, fait référence à une composition du poète congolais Lutumba Simaro Masiya du *Tout Puissant OK Jazz*, un groupe musical de Kinshasa. Cette chanson fut un grand succès des années soixante-dix, particulièrement dans les capitales des deux Congo. Évocation d'une vie amoureuse brisée, comme le remarque la critique, la chanson célèbre aussi le surgissement du souvenir réparateur. Selon Botowamungu Kalome, il s'agit, pour cette mélodie de Simaro Masiya, d'une véritable poésie où l'auteur mélange avec bonheur la beauté du style et le mystique de

l'environnement qui nous entoure, et qu'il évoque à travers des phénomènes d'apparente banalité, mais à qui ses mots donnent une gravité mystique. En cela, la chanson de Lutumba et le roman de Mabanckou se rapprochent intimement. L'emprunt métaphorique du verre se veut ici un symbole éloquent pour attirer plus d'attention sur la fragilité de la vie, entendue comme existence en société. Un «verre cassé», ne serait-il pas une vie ratée, une vie brisée qui se lit dans le quotidien des personnages de Mabanckou? C'est autrement le retournement de la métaphore du contenant qui ne sert plus de contenant, ou disons simplement la métaphore du miroir, associée à celle de la déchéance, que tisse l'écrivain dans ses romans.

En peu de mots, Mabanckou milite généralement pour une écriture déliée, qui vise notamment à briser le mur de cloisonnement entre littératures traditionnelles et modernes, ou encore mieux entre littérature écrite et littérature orale qu'il fusionne habilement, prétendant en faire ainsi une spécificité de l'art africain. C'est ce que laisse entendre même ce protagoniste de *Black Bazar*, selon qui l'oralité fait partie du quotidien de l'Africain: «Nous c'est l'oralité des ancêtres, nous c'est les contes de la brousse et de la forêt, les aventures de Leuk-le-Lièvre qu'on raconte aux enfants autour d'un feu qui crépite au rythme du tam-tam» (*BB*, 13). Pour Mabanckou qui, dans ses propos d'interview avec Mathieu Menossi, semble relayer son personnage, l'oralité fait partie de sa propre culture étant donné que la plupart des langues africaines sont orales. N'ayant pas de base écrite, ajoute-t-il, elles n'existent qu'à travers cette oralité. Et là-dessus vient se greffer la langue française comme langue d'écriture. De ce fait, comme l'aurait constaté Bakhtine, le roman de Mabanckou fait preuve d'«une construction hybride typique, pourvue de deux accents et de deux styles» (*Esthétique et théorie*, 125). Disons

tout court, pour partager l'avis de Coralie Gandar, que c'est ce style unique mêlant habilement humour, oralité et références culturelles, qui permet une lecture rythmée, rapide et plaisante de son œuvre. Nous poursuivons notre exposé en questionnant, du point de vue intratextuel, l'esthétique de l'auteur au sujet des relations existant entre ses différentes productions romanesques.

CHAPITRE SIXIÈME

AUTOTEXTUALITÉ ET INTRATEXTUALITÉ

6.1. De l'écrivain personnage au personnage de l'écrivain

Que faut-il entendre exactement par ce sous-titre où les mots ont l'air de se confondre quitte à se prendre l'un pour l'autre? Bien que tous les termes qui le composent renvoient au concept de scripteur, le premier segment du chiasme est à concevoir comme un personnage écrivant, c'est-à-dire qui écrit et dont les traces sont repérables dans une œuvre donnée, et en plus d'écrire, il est aussi personnage. Quant au personnage de l'écrivain, celui-ci renvoie au modèle d'écrivain qui peut être seulement écrivain ou être en même temps écrivain et personnage. En un sens, le personnage de l'écrivain renferme en lui toute une panoplie de procédés et techniques d'écriture sur le plan global ou dans un ouvrage quelconque, tandis que l'écrivain-personnage (ou le personnage-écrivain) est une des facettes du personnage de l'écrivain. Car, un scripteur peut se comporter différemment selon les textes que l'on a sous les yeux. Au fait, si l'on veut bien, le sous-titre en question soulève explicitement le questionnement sur la manifestation de l'auteur même dans et autour de son œuvre à lui.

Comme le constate Roseline Tremblay dans son essai sur le roman québécois, il est actuellement plus fréquent d'ouvrir un roman et d'y rencontrer un personnage d'écrivain. La littérature contemporaine se plaît ainsi à offrir au lecteur «l'exposé d'un narrateur qui [s'avère] une figuration de l'auteur lui-même, ou encore l'auteur fictif d'un roman mis en abyme²⁷» (25). Derrière «cet excès de représentation», Tremblay observe notamment un manque et une difficulté à la base d'une certaine marginalité dans laquelle

²⁷ Toutefois, comme l'a montré André Belleau pour la littérature québécoise, la présence et la pregnance de l'écrivain n'ont pas les mêmes fonctions selon les cultures et les littératures nationales. Le personnage d'Édouard dans les *Faux-Monnayeurs* n'a pas par exemple l'impact culturel et lettré d'un personnage mineur de la littérature québécoise, parce que la conquête de la lettre et du livre ne se situe pas sur le même plan.

a vécu l'auteur, situation qui se manifeste enfin dans le traitement de l'écrivain par l'écrivain. Selon elle, l'étude du personnage de l'écrivain revient alors à penser au travail de création lui-même, en cela que «c'est le roman mis en abyme, celui que l'écrivain fictif rédige, qui s'offre comme textualisation de l'écriture, par un effet miroir» (29). De fait, «le personnage devient un embrayeur de sens qui renouvelle le questionnement sur l'identité collective, sur le rôle de l'écriture et sur l'héroïsation de l'écrivain, questionnement qui est le principal vecteur de communication entre littérature et société» (33). Et d'en conclure: «le roman de l'écrivain traduit un complexe discursif essentiel à la compréhension de la vision que la littérature a d'elle-même, du rôle de l'écrivain et de l'écriture» (539).

Durant les années quatre-vingt, environ deux décennies avant la publication de *L'Écrivain imaginaire* de Roseline Tremblay, André Belleau soutenait déjà que cette récurrence du héros-écrivain ne saurait être dissociée du contexte social. Ainsi écrivait-il dans *Le Romancier fictif*:

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 mêmes 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.(14)

Pour Belleau, cette mise en scène est fonction et indice de l'autonomisation de l'institution littéraire québécoise, plutôt que d'être une question d'autoréflexivité, comme le veut, plus tard, Janet Paterson. «Le personnage-écrivain, saisi dans le jeu de ses relations avec les autres couches et aspects du roman, constitue une sorte de point nodal qui est en même temps un excellent poste d'observation du texte et du contexte» (*Le*

Romancier fictif, 14). Par le fait même qu'un personnage est écrivain, estimait Belleau, cela lui confère un statut particulier dans l'histoire du roman qui

accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature. [...] Le personnage-écrivain, quels que soient son ou ses rôles sur le plan des événements, met en cause le récit comme discours littéraire: par lui, la littérature parle d'elle-même, le discours s'autoréfère. (23)

Dans cette logique, Éric Wessler imagine qu'une telle «écriture qui se met en scène, qui se commente, se regarde et se démultiplie, relève assurément de la pratique d'un écrivain, de son esthétique même, et de ses croyances» (18). Quant à Janet Paterson, elle définit ce procédé comme corollaire du postmodernisme, un courant qui «se démarque par une certaine expérimentation au niveau du langage et par de fortes tendances autoreprésentatives» (13). Ici, l'idée de Paterson rejoint exactement celle de Christina Horvath, qui inscrit également cette manière de faire au cœur de la poétique postmoderne. En rapport à la fiction traditionnelle, Horvath souligne parmi plusieurs traits de cette écriture une expérimentation radicale au niveau du langage autant que l'omniprésence de l'autoreprésentation et de l'autoparodie.

Cette question d'écriture autoréflexive se retrouve au sein même de la fiction d'Alain Mabanckou, où s'observent au moins trois romans de l'ensemble de notre corpus qui portent un héros écrivain. Par exemple, dans *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*, la narratrice est une écrivaine qui tient un cahier journal, dont le titre «*Les Petis-Fils nègres de Vercingétorix*» est annoncé au bout d'un parcours de deux cent quarante-neuf pages, à la toute fin du récit. Hortense Iloki dresse, en effet, le bilan des atrocités d'une guerre civile qui déchire son pays, le Viétongo. Dès l'*incipit*, la "romancière" définit l'objet de son écriture, un plan qui se résume ainsi en une quête pour la sauvegarde de la vérité.

C'est manifestement dans l'intérêt d'accomplir le devoir de mémoire qu'elle se met à écrire.

Dans *Black Bazar*, il est aussi question d'un héros qui prépare un livre dont le titre «*Black Bazar*» se découvre à deux reprises: d'abord avec le prologue, au treizième feuillet du roman; puis à la page deux cent quarante-sept, dans l'épilogue. C'est pour noyer son chagrin et surmonter sa colère contre sa femme qui vient de l'abandonner que Fessologue se lance à l'écriture. Le roman tient son action au Jip's, un bar afro-cubain à Paris, où l'écrivain-narrateur, sous le coup d'un dépit amoureux bien sûr, semble avoir élu domicile.

De même, dans *Verre Cassé*, le personnage de l'écrivain est au centre de ce roman, où le narrateur éponyme paraît préoccupé par le souci de sauver la mémoire de l'oubli. Comme dans *Black Bazar*, la scène se tient dans *Le Crédit a voyagé*, un bar miteux de Brazzaville. C'est sur demande du patron, L'Escargot entêté, que Verre Cassé se propose d'immortaliser «cet endroit unique au monde» (VC, 194), en consignait dans un cahier les aventures fantastiques et grotesques des clients qui le fréquentent. Ici commence le roman dans le roman, car, en effet, le narrateur se travestit en écrivain. Il écrit et rapporte en même temps l'histoire qu'il est en train de raconter.

Bien au départ, la proposition est accueillie avec réticence: «il n'y a rien de pire que le travail forcé, je ne suis pas son nègre» (VC, 12), murmure le narrateur-écrivain. Mais, plus tard, il finit par se mettre à l'œuvre dont il éprouve même un grand contentement. Il se garde cependant de ne pas montrer cette jouissance devant son commanditaire, de peur que celui-ci n'empiète sur ses droits d'écrivain:

c'est un peu pour lui faire plaisir que je griffonne de temps à autre sans vraiment être sûr de ce que je raconte ici, je ne cache pas que je commence à y prendre goût depuis un certain temps, toutefois je me garde de le lui avouer sinon il s'imaginerait des choses et me pousserait encore plus à l'ouvrage, or je veux garder ma liberté d'écrire quand je veux, quand je peux, [...] ces pages dans lesquelles je ne tiens à ménager personne (VC, 12)

Une telle liberté que prône Verre Cassé paraît être celle à laquelle participe naturellement l'écriture d'Alain Mabanckou, qui dit vouloir se distancier de ce qu'il appelle la «littérature de commande sociale». Ou encore, la «littérature de troupeau» dont il se méfie: «Je veux privilégier [...] l'indépendance du romancier [...]. L'écrivain devrait toujours donner sa propre version de la condition humaine, même à l'opposé de la pensée unique et moralisante» (*Lettre à Jimmy*, 76).

Il n'est donc pas question, d'après Mabanckou, de se replier au mimétisme ou, plutôt, à la norme. Car, à en croire cette interlocutrice de Fessologue, «le vrai peintre c'est celui qui transgresse les normes» (BB, 236). Cependant, il doit savoir bien «exprimer la joie et le désespoir des personnages» (BB, 235). Et d'ajouter en prenant à témoin le surréaliste belge: «Magritte lui-même l'a dit: "Un peintre ne peint pas pour mettre de la couleur sur une toile, comme un poète n'écrit pas pour mettre des mots sur une feuille"» (BB, 236).

Derrière les propos des protagonistes, on sous-entend un peu légèrement que le romancier énonce ses principes dans l'art d'écrire. Au fil des pages, le lecteur découvre même, via les personnages, les goûts de l'auteur en matière de lecture. Sans doute ses auteurs préférés:

Je ne vais pas me mettre à citer ceux qui m'ont fasciné. Toutefois, je peux dire que ceux que j'ai lus m'ont permis de voyager, d'aller loin, de voir d'autres horizons

(AP, 32). Je me suis lancé, moi aussi, dans la lecture de ce que les gens appellent la grande littérature (AP, 33). J'ai lu beaucoup d'auteurs français [...]: Guy de Maupassant et ses contes qui évoquaient la vie des paysans normands, les aventures d'amour et de folie; André Gide, avec son *Voyage au Congo*; Albert Camus avec *La Peste*; Victor Hugo et ses *Misérables*. J'ai émerveillé les filles en récitant les vers des *Méditations poétiques* de Lamartine ou *La Mort du loup* d'Alfred de Vigny, qui est, à mon avis, l'un des plus beaux poèmes de la littérature française (BBR, 76). Beaucoup de ces livres étaient dépourvus de couverture, comme *Le Rouge et le Noir*, *Journal du voleur*, *La Peste*, *Le Livre de ma mère*, *Notre-Dame de Paris* ou *Eugénie Grandet*. (PFN, 36)

On aurait parfois même l'impression d'assister à un dialogue entre l'auteur et son lecteur, comme deux êtres en chair et en os:

Dany Laferrrière est un grand ami! Je vous conseille de lire un de ses livres que j'aime bien, *Le Goût des jeunes filles* (BB, 154). Louis-Philippe [Dalembert aussi]: Lui c'est vraiment un écrivain [...]. Je lui ai fait lire une bonne partie de ce que j'ai écrit jusqu'à présent. Il m'a dit que ce n'est pas encore ça, que je dois savoir organiser mes idées au lieu d'écrire sous l'impulsion de la colère et de l'aigreur (BB, 169). Grâce à lui je lisais maintenant comme un rat de bibliothèque, je lisais pas que les morts, je lisais aussi les vivants, je voulais vraiment devenir un écrivain du genre Georges Simenon dont les aventures du commissaire Maigret ont fait le tour du monde. (BB,157)

Si l'on y regarde de près, les héros mabanckouiens empruntent le même langage, un peu comme s'ils parlaient la langue de l'auteur. Il suffirait d'ailleurs de se plonger plus loin dans *Verre Cassé* pour entendre là où Mabanckou, empruntant la voix de son personnage-narrateur, semble révéler de manière solennelle l'idée de son projet romanesque qu'il appelle l'odyssée littéraire:

j'écrirais des choses qui ressembleraient à la vie, mais je les dirais avec des mots à moi, des mots tordus, des mots décousus, des mots sans queue ni tête, j'écrirais comme les mots me viendraient, je commencerais maladroitement et je finirais maladroitement comme j'avais commencé, je m'en foutrais de la raison pure, de la méthode, de la phonétique, de la prose, et dans ma langue de merde [...] je voudrais surtout qu'en me lisant on dise «c'est quoi ce bazar, ce souk, ce cafouillis, ce conglomérat de barbarismes, cet empire des signes, ce bavardage, cette chute vers les bas-fonds des belles-lettres» (VC, 198)

Tout le long de l'œuvre, on entend sans cesse l'auteur faire éloge de ce que nous pourrions appeler une esthétique du désordre. Qu'on écoute encore quelques personnages à ce propos:

j'ai entrepris de retracer dans ce cahier ce que j'avais noté jusqu'alors ici ou là, sans me soucier de toute chronologie (*PFN*, 13); je ne pouvais écrire que sur ce que je vivais, sur ce qu'il y avait autour de moi, avec le même désordre (*BB*, 157). J'écris comme je vis, je passe du coq à l'âne et de l'âne au coq, c'est ça aussi vivre (*BB*, 19). Là, je ne m'arrête plus, j'aligne des propos, des phrases sans me contrôler (*AP*, 34).

Pareille esthétique, celle du chaos, constitue «la seule manière d'affronter la réalité, de dialoguer avec des personnages» (*PFN*, 15), à travers lesquels l'écrivain exprime ses sentiments, ses impressions, ses états d'âme. Chez ce dernier, comme qui dirait la maison de Mam'Soko, «même dans ce désordre, chaque objet est à sa place. Aucun d'eux n'est abandonné. [Le lecteur aussi] retrouve tout. C'est un semblant de désordre» (*PFN*, 24). Ou bien mieux, un désordre vulgaire: «Oui, j'aime la vulgarité. Je la revendique haut et fort. Je l'aime parce qu'elle seule dit ce que nous sommes, sans ces masques hideux que nous portons par nature et qui font de nous des gens mesquins, hypocrites» (*AP*, 35). Il s'agirait donc, en un mot, d'une esthétique sur fond de spontanéité mise à l'honneur par Mabanckou.

De ce qui précède, il apparaît clairement que Mabanckou vise avant tout, dans son roman, à se distancier du bon usage, à trancher avec l'écriture traditionnelle. En tentant d'asseoir son propre style, il cherche ainsi à s'en découdre avec l'académisme littéraire. C'est cela qui fera sans doute la notoriété de l'auteur dans le monde des lettres, comme il l'avoue lui-même dans cet extrait d'interview avec Tirthankar Chanda:

J'ai très vite vu ce qui ne tournait pas rond dans ce que j'écrivais. Mes premiers romans étaient trop académiques, beaucoup trop respectueux de l'ordre formel de la langue: sujet, verbe, complément. *Verre Cassé* est mon premier roman où j'ai pu réellement m'émanciper de la dictature de l'écriture classique. J'avais enfin compris que le véritable écrivain ne se laisse pas dominer par les règles. Au contraire, c'est lui qui impose à la langue ses règles.

Imposer son code d'écriture, Mabanckou y a bien réussi. Car, effectivement, dans certains de ses romans comme *Mémoires de porc-épic* ou *Verre Cassé*, nous croyons l'avoir déjà évoqué, l'auteur s'écarte largement des règles élémentaires d'écriture. La ponctuation est réduite à sa plus simple expression. Aucune majuscule au début des phrases. Pas de deux points, comme l'un des indices typographiques du discours direct. Aucun point-virgule. Bref, l'étonnement du lecteur peut bien coller avec celui de L'Escargot entêté s'adressant à Verre Cassé:

mais c'est vraiment le désordre dans ce cahier, y a pas de points, y a que des virgules et des virgules, parfois des guillemets quand les gens parlent, c'est pas normal, [...] et comment moi je peux lire tout ça si c'est collé comme ça, faut laisser encore quelques espaces, quelques respirations, quelques moments de pause, [...] je suis un peu déçu (VC, 239)

Dans ce chaos d'écriture où l'écriture devient chaotique, il s'entend une nouvelle voix derrière les lamentations de L'Escargot entêté. On dirait le lecteur de *Verre Cassé* qui se retourne contre Mabanckou. Il y a bien entendu dédoublement du "je" énonciateur qui pourrait désigner L'Escargot entêté autant que le lecteur, et du "tu" énonciataire qui renvoie bien sûr à Verre Cassé à titre de scripteur ou à Mabanckou comme auteur. Se lit ici, selon le constat de Kristeva, le texte comme «un dialogue de plusieurs écritures: de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage)» (*Séméiôtikè*, 83). Ou plutôt, pour dire comme Barsky, «un dialogue complexe s'élabore dans le texte, tout d'abord entre l'auteur et ses personnages (tout particulièrement le héros), mais aussi, par l'entremise des

personnages, entre l'auteur et le lecteur. En ce sens, le lecteur devient lui aussi personnage» (55). Et comme pour confirmer le propos de Bakhtine:

Le discours de l'auteur représente et enchâsse le discours d'autrui, crée pour lui une perspective, distribue ses ombres et ses lumières, crée sa situation et toutes les conditions de sa résonance, enfin, y pénétrant de l'intérieur, y introduit ses accents et ses expressions, crée pour lui un fond dialogique. (*Esthétique et théorie*, 175)

Ici est souligné le caractère polyphonique et hybride des romans qui «jouent le rôle de réservoir, absorbant et contenant véritablement l'expérience du monde, tout en demeurant toujours ouverts, disponibles et perméables à toute nouvelle sensation ou combinaison possible» (Barsky, 54).

D'ailleurs, à bien voir, ce cahier rédigé par le narrateur n'est qu'une pâle copie de *Verre Cassé*. Ainsi, toutes proportions gardées, l'emploi de la première personne réfère fréquemment à l'auteur lui-même, qui tantôt clame sa licence poétique : «je veux garder ma liberté d'écrire [comme] je veux» (VC, 12); tantôt fait un clin d'œil sur son enfance, aux côtés de sa mère : «elle me raconterait mon enfance [...], elle me dirait comment elle m'avait élevé seule» (VC, 241); «elle voulait que je sois fort parce que j'étais fils unique» (VC, 223); «étant fils unique, déjà orphelin de père²⁸ [...] je ne pouvais boire toutes les eaux grises de la rivière Tchinouka pour sauver la mémoire de ma mère» (VC, 186-187). Tantôt, l'auteur anticipe aussi au dénouement du récit: «quand j'aurai terminé la

²⁸ Des textes parlant de la vie de Mabanckou présentent cet auteur comme fils unique de sa mère Pauline Kengué, à qui sont dédiés tous ses romans. Aussi faut-il remarquer que c'est ce nom de la mère dont se sert le romancier pour nommer le collège de son narrateur: «j'avais à peine terminé ma deuxième année d'études au collège Kengué-Pauline» (VC, 188). On notera ici cette inversion de noms où le patronyme cède la place au prénom, sûrement pour un peu distraire le lecteur, si ce n'est pour honorer la mémoire de celle qui l'a vu naître. Pauline, rappelons-nous, c'est aussi la mère de Michel dans *Demain j'aurai vingt ans*. Michel est-il alors Mabanckou dans ce roman? Disons, en tentant de nous incruste dans l'univers mabanckouien, que, dans ce récit, le jeune narrateur serait à l'auteur ce que Ngoumba, le porc-épic, est à Kibandi: son «autre lui-même», son «double». Selon Virginie Brinker, Michel n'est pas Alain Mabanckou, mais il lui ressemble. Il n'y a donc pas de pacte autobiographique, car, nulle part dans le roman, l'auteur ne s'engage à rendre compte de sa vie réelle. Il convient donc de parler ici d'une autobiographie romancée.

deuxième partie [de ce cahier], je m'en irai loin [...] du *Crédit a voyagé*» (VC, 109). Il y a lieu de parler ici d'une sorte d'anticipation proleptique qui vient annoncer la fin de Verre Cassé dans sa résolution de quitter définitivement *Le Crédit a voyagé*, choisissant ainsi de se donner la mort par noyade.

Bref, la façon dont le narrateur "je" se propose de remplir son cahier coïncide identiquement avec le style de rédaction de *Verre Cassé* par Mabanckou: «j'écrirais comme les mots me viendraient, je commencerais maladroitement et je finirais maladroitement comme j'avais commencé» (VC, 198). Ici comme pour traduire la parole en actes, sinon en écriture, la clausule ou l'*excipit* du roman reprend intégralement l'*incipit* de celui-ci:

disons que le patron du bar *Le Crédit a voyagé* m'a remis un cahier que je dois remplir, et il croit dur comme fer que moi, Verre Cassé, je peux pondre un livre parce que, en plaisantant, je lui avais raconté un jour l'histoire d'un écrivain célèbre qui buvait comme une éponge, un écrivain qu'on allait même ramasser dans la rue quand il était ivre, faut donc pas plaisanter avec le patron parce qu'il prend tout au premier degré (VC, 11)

Cet extrait est le tout début de *Verre Cassé*, les premiers mots de l'*incipit* dont le rôle est naturellement d'annoncer et programmer la suite du texte. On a déjà quelques bribes d'informations sur le personnage principal et l'objet de l'intrigue: Verre Cassé est en effet chargé de produire un livre en l'honneur du patron du bar. Plus loin, dans l'*excipit*, le récit semble se dénouer avec le narrateur qui rappelle au lecteur l'objet de sa mission qui ainsi aboutit à sa fin:

je le vois qui feuillette une fois de plus le cahier de notes, puis je l'entends lire à haute voix les premières divagations que j'avais notées au tout début du cahier «disons que le patron du bar *Le Crédit a voyagé* m'a remis un cahier que je dois remplir, et il croit dur comme fer que moi, Verre Cassé, je peux pondre un livre

parce que, en plaisantant, je lui avais raconté un jour l'histoire d'un écrivain célèbre qui buvait comme une éponge, un écrivain qu'on allait même ramasser dans la rue quand il était ivre, faut donc pas plaisanter avec le patron parce qu'il prend tout au premier degré» (VC, 237)

Nous avons ici une autocitation sous sa forme directe, dont l'authenticité est attestée, d'une part, par les marques typographiques comme les italiques et les guillemets et, d'autre part, par le renvoi direct au début du récit; ce qui ressemble ainsi à une mention explicite de la source. Il s'agirait en quelque sorte d'une pratique autocitationnelle qui consiste en une reprise intégrale de la parole de l'auteur ou, à tout le moins, du narrateur. Ce récit en boucle repose en fait sur une répétition continuelle, un retour à soi, mouvement par lequel l'auteur réussit une véritable métamorphose de l'écriture.

6.2. De la circularité du récit à la reproduction des scènes

Le même mouvement circulaire observé dans la narration de *Verre Cassé* se rencontre aussi dans *Et Dieu seul sait comment je dors*. Ce roman, dont le lieu d'action se situe à Vieux-Habitants, en Guadeloupe, se compose de trois parties subdivisées en chapitres, le tout précédé d'un *incipit* qui permet au lecteur d'avoir une idée sur l'origine du titre de l'œuvre. Le narrateur précise, à la page onze, que c'est bien avec ces mots qui constituent le titre qu'Auguste-Victor, principal acteur du roman, terminait ses prières.

C'est aussi à travers cet *incipit* que se découvrent effectivement deux noms, Makabana et Auguste-Victor, piliers de l'œuvre. Dans une des trois citations épigraphiques, nous lisons ce qui suit: «le narrateur propose justement ce héros insignifiant et effacé qui n'avait pour lui qu'un peu de bonté au cœur et un idéal

apparemment ridicule» (EDS, 8). Voilà donc très brièvement résumé le portrait que l'auteur, ou plutôt l'entourage, fait d'Auguste-Victor, cet homme qui «rebute au premier abord par son physique de déshérité» (EDS, 37); ce «diable déguisé en être humain» (EDS, 51), dont le «cœur est un tambour dont les résonances sont un appel au secours» (EDS, 12).

Dans une narration en boucle où le narrateur extradiégétique demeure la seule source de la focalisation, le récit peint la déchéance et la vie cachée de ce personnage hanté par un passé lourd et obscur. C'est donc autour d'une sorte d'enquête policière, comme dans un roman d'espionnage, que le bossu Makabana se lance aux trousses d'Auguste-Victor, dans le but d'établir la vérité sur son histoire.

Quelques extraits retenus ici permettent d'apprécier la circularité de ce récit qui se déploie dans un itinéraire tortueux:

Il n'avait pas parlé pendant sept ans. Aucun mot [...]. C'était à cette période qu'il avait connu Dieu. Il l'avait croisé dans cet établissement. Un prêtre qui lui parlait de la vie éternelle, du Seigneur qui pouvait l'aider à changer de vie [...]. Auguste-Victor était tout ému. Comme un enfant. Il regrettait de n'avoir pas croisé le Seigneur bien avant [...]. Les autres malades de l'établissement le voyaient traverser la cour, la Bible à la main. Lui, terminait ses prières par la formule: *Et Dieu seul sait comment je dors...* (EDS, 216-217)

L'homme qui passe devant vous, cet homme silencieux, cet homme au visage mangé par la fatigue, cet homme-là était encore un homme il y a quelques années. C'est parce qu'il veut le rester qu'il a tourné son regard du côté de l'espérance [...]. Non, il espère. Il espère toujours. Il trouvera une autre voie. Il dénichera un autre sentier. Il en est sûr... Dans sa tête, il entend plus que jamais la cloche d'une église. Et il termine ses prières par ces mots: *Et Dieu seul sait comment je dors...* (EDS, 11)

Au fond, cette formule venait de loin. Il lui suffisait de forcer les portes de son passé pour s'apercevoir que le jour où il se rendait à l'hôpital Dessalines, ces mots étaient écrits sur un bout de carton devant le chauffeur du bus. Il n'avait pas lu toute la formule tant sa vue était brouillée et ses pensées emportées dans un remue-

ménage. Il n'avait aperçu que le mot: Dieu... Et il avait fermé aussitôt ses yeux. (EDS, 217)

Auguste-Victor se rhabilla et sauta dans le premier bus qui partait pour Capesterre. Le paysage qui défilait, il ne le voyait plus. Devant lui, un bout de carton sur lequel le chauffeur avait griffonné quelques mots qu'il n'avait même plus la force de lire tant sa vue était brouillée par la chaîne d'images que lui renvoyaient ses pensées. Il crut lire sur le bout de carton un premier mot: Dieu... Puis, il ferma les yeux. (EDS, 178)

Il n'y avait plus personne dans la cour. Auguste-Victor, après avoir hésité, releva les revers de sa veste et pénétra dans l'église à pas feutrés. C'est là que le prêtre Moupelo lui demanda de refermer la porte et que tout ce monde de Vieux-Habitants se retourna. Il s'exécuta, Auguste-Victor. Il referma la porte... (EDS, 222)

À force de lambiner, il [Auguste-Victor] se retrouva tout d'un coup seul dans la cour. Il regarda autour de lui. Personne. Alors, d'un pas toujours hésitant, il se dirige vers la grande porte d'entrée. Il fit tout pour marcher à pas feutrés et venir s'asseoir derrière, sans être vu. Hélas, au moment où il allait vraiment s'asseoir, de son ministère, le prêtre Moupelo lança:

-Veuillez fermer la porte, mon frère... (EDS, 60)

Non loin d'Auguste-Victor, un homme, un vieil homme ne cessait de le regarder: le bossu Makabana, qui allait décider de le suivre, de le pister à la fin de la messe et, au besoin, les autres jours aussi... (EDS, 223)

Makabana avait traqué [Auguste-Victor] l'homme en blanc. [...]Le vieil homme reniflait ses pas. Il ne ratait aucun de ses gestes, aucun de ses mouvements. Sans cesse derrière l'homme. Où qu'il aille, le bossu était après lui. Et l'étranger était loin de s'en apercevoir... (EDS, 63)

Il [Makabana] l'avait convaincu de venir vivre avec lui dans l'une de ses deux cabanes vers la Grande Rivière. L'étranger ne parvenait pas à justifier cette générosité, cette amitié spontanée que lui proposait le vieil Habissois. Makabana le troublait avec l'histoire de sa vie qu'il lui avait racontée d'entrée de jeu. [...] À aucun moment le vieil homme ne demandait à Auguste-Victor de lui parler de son passé. Cette question, le bossu la ravalait quand même il aurait souhaité la poser. Les rares fois où il s'était aventuré sur ce sujet, Auguste-Victor était demeuré coi. Alors, le vieil homme en avait déduit que la confiance n'était pas réellement instaurée entre tous les deux. Toutefois, l'Habissois avait l'assurance qu'un jour, il entendrait la vraie histoire de la vie d'Auguste-Victor... (EDS, 224)

Makabana avait recueilli l'étranger dans l'une de ses cabanes. Si ce geste relevait d'une générosité exemplaire, il ne manqua pas de réveiller dans la commune une

multitude d'interrogations auxquelles les deux hommes allaient faire face. [...] Pourtant, Auguste-Victor ne s'était toujours pas confié à Makabana malgré la tentation qui l'habitait au regard de la générosité du vieil homme. Il se retenait. De son côté, son logeur et bienfaiteur ne lui posait aucune question indiscreète sur son passé, présumant que l'homme, contrairement à lui, n'allait pas se découvrir aussi vite, ne fût-ce que par pudeur, réserve et courtoisie. Le bossu vivait cependant avec la perspective qu'un jour, l'homme craquerait et finirait par lui livrer la vérité. (EDS, 88-89)

Des extraits ci-dessus, il serait éminemment évident de parler de discontinuité narrative ou fragmentation discursive, que l'auteur réussit parfois à l'aide de la périphrase et de la paraphrase. Dans l'ensemble, *Et Dieu seul sait comment je dors* propose une lecture *flash-back* ou analeptique qui, à *moult* reprises, invite à des retours aux pages précédentes, cela en vue d'éclairer le lecteur sur les faits rapportés.

Mabanckou revisite savamment son œuvre à lui, cela par le biais d'une pratique autotextuelle ou intratextuelle, comme par exemple dans un autre passage où, par jalousie pour ses succès, L'Escargot entêté a vu ses collègues commerçants le traiter d'Angoualima l'assassin aux douze doigts (VC, 37). Aussi, Le type aux Pampers est mis en parallèle avec ce terrible criminel d'*African Psycho*: «je te dis que ma femme a expliqué aux policiers que j'étais un dangereux, plus dangereux même que le célèbre assassin Angoualima, qui coupait les têtes des gens et les exposait sur la Côte sauvage» (VC, 54). De même, cet arbre sous lequel pissait Verre Cassé en lui adressant ses confidences — «l'arbre pleurait en m'écoutant parce que, quoi qu'on dise, les arbres aussi versent des larmes» (VC, 192) —, non seulement il reprend le titre de ce recueil de l'auteur, *Les Arbres aussi versent des larmes*, mais encore il fait écho à *Mémoires de*

porc-épic, roman où tout porte à croire qu'il s'agit d'une suite de *Verre Cassé*²⁹. Ainsi, en promettant à cet arbre de se «réincarner en végétal pour vivre à ses côtés» (VC, 199), Verre Cassé aurait honoré sa promesse dans *Mémoires de porc-épic*, où la réincarnation devient un thème parmi d'autres dans ce roman qui, en quête de l'insatiable liberté de l'écrivain, perpétue les pratiques de l'hybridation dans l'écriture de Mabanckou.

D'autres passages ou scènes, en apparence semblables, pourraient aussi se lire ici et là à travers son œuvre. Par exemple, pour que L'Escargot entêté puisse ouvrir son commerce, «on lui avait réclamé tous les papiers, y compris son certificat de baptême [...], on lui avait demandé son permis de conduire une brouette, une bicyclette, on lui avait fait subir des contrôles acharnés» (VC, 36). Et l'Arabe du coin de se plaindre, dans *Black Bazar*, au sujet des banques: «Moi quand je demande un crédit ici, c'est toute une histoire! C'est à peine si le banquier ne veut pas voir mon permis de conduire une

²⁹ Nous avons certes évoqué ce fait dans le chapitre liminaire, et voici encore ce qu'en dit L'Escargot entêté dans une note à l'intention de l'éditeur (nous respectons la graphie d'origine): «*Je vous écris en ma qualité d'exécuteur testamentaire littéraire de mon ami de toujours, le défunt Verre Cassé. Je souhaite que cette lettre soit publiée à la fin de son livre Mémoires de porc-épic afin d'apporter un peu plus de précisions aux lecteurs quant à l'origine de ce texte*» (MPE, 225-226). «*Quelques-uns [de mes clients], dont Le type aux Pampers et Robinette, nient toujours certaines scènes qu'on leur a attribuées dans le roman Verre Cassé. Du coup, ils vécurent très mal l'annonce de la découverte d'un deuxième cahier, croyant à tort que Mémoires de porc-épic n'était que la suite de Verre Cassé!*» (MPE, 227). «*Dans ce texte Verre Cassé s'efface et n'est plus un narrateur omniprésent, encore moins un personnage de l'histoire. Au fond, il était persuadé que les livres qui nous suivent longtemps sont ceux qui réinventent le monde, revisitent notre enfance, interrogent l'Origine, scrutent nos obsessions et secouent nos croyances. De ce fait, en nous offrant cette ultime chronique qu'il a intitulée Mémoires de porc-épic [...], Verre Cassé dressait de façon allégorique ses dernières volontés. Pour lui, le monde n'est qu'une version approximative d'une fable que nous ne saisirons jamais tant que nous continuerons à ne considérer que la représentation matérielle des choses*» (MPE, 228-229). Comme on peut le constater ici, toute l'activité de L'Escargot entêté comme l'ensemble de l'œuvre du romancier converge vers l'écriture, mêlant subrepticement pratique et théorie. Qu'on en juge encore avec ces quelques mots des personnages, en plus de plusieurs autres cas relevés antérieurement: «*écrire c'est pas blaguer [et] ceux qui écrivent les histoires [...] doivent inventer les situations [...]. Un écrivain doit être discret, il doit observer son environnement pour mieux le décrire avec minutie*» (BB, 16-17). Il se moque aussi de la vie parce qu'il estime qu'il peut en inventer plusieurs et que lui-même n'est «*qu'un personnage dans le grand livre de cette existence de merde*» (VC, 195). «*On n'écrit pas par revanche, [votre] colère doit être maîtrisée, contenue pour que [votre] prose coule d'elle-même*» (BB, 169); «*Un écrivain est un artiste, c'est un peintre des mots*» (BB, 232); «*il faut toujours pimenter les choses pour ne pas endormir celui qui pourrait lire*» (VC, 225), etc. On dirait ici un énoncé de l'art poétique à la manière de Boileau. Moins qu'une simple fiction, le roman de Mabanckou pourrait ainsi s'interpréter comme un essai théorique et critique.

bicyclette ou me demande si j'utilise mes doigts ou une fourchette pour manger!» (*BB*, 111). Dans *Bleu-Blanc-Rouge*, le narrateur s'étonne aussi de voir ses documents de séjour régularisés dans un laps de temps, cela par le truchement de ses amis Préfet et Moki avec leurs «fameux *tuyaux blancs*». Ce processus étant d'habitude compliqué notamment par l'instabilité de la législation en la matière, Massala-Massala se doute que l'on n'exige «des candidats à la régularisation leur acte de baptême ou leur permis de bicyclette» (*BBR*, 160). Comme on peut bien le remarquer, on se retrouve ici dans une même sphère diégétique. L'humour, dans ces extraits, se manifeste comme expression spontanée de nos réactions, un outil pour dénoncer un système politique corrompu.

Dans cette description d'un «monde à l'envers», Mabanckou s'en prend aussi aux filles qui, dit-il, s'emploient à se «dénégrifier» pour avoir «un masque blanc», de même que ces Blanches qui n'acceptent pas leur naturel. Ainsi donc, nous lisons dans *Verre Cassé*: «ces médisantes [...] se défrisent les cheveux pour ressembler aux Blanches alors que certaines Blanches se font maintenant des tresses pour ressembler aux Négresses» (*VC*, 43). On a exactement le même portrait de ces femmes dans *Tais-toi et meurs*. En effet, ces «négresses [...] estimaient que pour être belles il fallait ressembler aux Blanches, alors que les Blanches qui étaient à notre table se faisaient faire des tresses à Strasbourg-Saint-Denis pour ressembler aux Noires» (79). Et dans *Black Bazar*: «ces filles elles veulent être à la hauteur des blondes aux yeux bleus pendant que celles-ci viennent au même endroit se faire faire des tresses pour ressembler aux Africaines» (*BB*, 191). L'analogie sémantique des extraits ici renvoie à un univers diégétique commun, où les espaces scéniques se rapprochent et s'interpénètrent en s'interprétant de la même

façon. Disons autrement, un jeu de synonymie assortie d'une certaine modification qu'il conviendrait ainsi d'appeler autoplégmatisme sémantique.

Notons aussi, dans le même ordre de rapprochement scénique, cette forte ressemblance entre le personnage d'Alice dans *Verre Cassé* et celui de Rose dans *Black Bazar*. Un jour, flânant au quartier Trois-Cents en quête d'une fille susceptible de l'aider à étancher ses désirs, Verre Cassé croise une femme qui ainsi se présente, non sans allusion au célèbre personnage de Lewis Carroll, tournant ainsi les merveilles du conte en plaisirs sexuels: «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 leurs mamans, allez, viens près de moi, mon chéri» (VC, 130). Cette femme se révèle cependant d'une laideur tellement repoussante que Verre Cassé révisé subitement son projet. Ainsi s'ensuivent des ennuis au lit avec sa proie:

«comment vas-tu mon chéri» a-t-elle dit, je ne lui ai pas répondu [...] donc Alice aux jambes maigres et arquées a ôté la ficelle qui me servait de ceinture, elle a déboutonné mon pantalon décati, elle a plongé dedans sa main aux doigts distordus, elle a retrouvé mon truc plus que contracté, «je vais m'en occuper, chéri, ton machin va être debout comme si tu avais encore vingt ans, j'ai l'habitude, crois-moi», [...] et comme elle n'est pas parvenue à grand-chose de concret, elle est devenue nerveuse comme un moustique d'étang, [...] alors la vieille bique s'est levée, très vexée, elle a remis sa perruque qui sentait l'huile de palme, sa jupe de l'époque de l'Occupation, elle a repris son sac, elle a dit «tu me fais perdre mon temps, tu n'es qu'un imbécile, un pauvre vieillard», et je me suis mis debout à mon tour, je lui ai tendu deux billets de 10000 francs CFA, elle a dit «garde ton pognon, crétin, l'humiliation que je viens de subir ne coûte pas 20000 francs CFA», et Alice m'a presque poussé dehors (VC, 131-133)

La même scène se joue avec Fessologue, rebuté par la laideur de celle qui pourtant l'avait ébloui par effet lumière dans une discothèque:

-On démarre quand? On dirait que tu n'es plus chaud... Viens sur moi!

[...]

-Alors, on attend quoi?

-On dort, on fera ça demain, c'est mieux.

-Quoi? Y aura pas de demain avec moi! Jamais de la vie! Tu m'as excitée au Cœur samba et maintenant tu veux me laisser comme ça? Pourquoi tu m'as emmenée chez toi si tu n'étais pas capable d'assurer jusqu'au bout? Est-ce que tu sais combien de gens voulaient faire ça avec moi aujourd'hui, des gens que j'ai envoyés balader parce que je voulais que ça soit toi, hein?

-Écoute, je ne suis pas en forme, je ne vais pas forcer les choses!

-Quelle forme il te faut? Un homme normal quand il voit une femme nue ça démarre tout de suite! Tu es un homme ou pas? Laisse-moi donc toucher ta chose-là, l'inspiration viendra petit à petit, tu vas voir...

-Non!

-C'est à moi que tu dis NON???

Elle a sauté du lit comme une tigresse blessée. Elle s'est rhabillée aussi vite qu'elle s'était dévêtue.

-Imbécile! Couillon! Des embrouilleurs de ton espèce je croyais qu'ils n'existaient qu'au pays, pas à Paris. Tu étais bien habillé en costume-cravate et tu es incapable de bien secouer une fille. Ta chose-là elle sert à quoi? À pisser seulement? Pauvre con! Donne-moi mon argent pour le taxi sinon je vais tout casser ici et crier sur le palier!

Je me suis levé pour tirer un billet de la poche de ma veste. Je le lui ai tendu, elle l'a arraché en me crachant sur le visage.

-C'est pour que tu te souviennes de moi! Je m'appelle Rose, et je répète que tu n'es qu'un pauvre con, je ne sais pas quel type de femme sort avec un gars comme toi!

Elle a claqué la porte. (BB, 161-162)

Intéressante encore serait cette scène de danse dans *Black Bazar*, où Fessologue s'initie au *kompa* haïtien, en compagnie de Mirabelle:

Elle me disait:

-Mon petit, accroche-toi bien sinon tu vas tomber quand ça va chauffer. N'hésite pas, ne te retiens pas. Si tu sens quelque chose qui se lève entre tes jambes, n'aie pas honte, c'est normal, ça veut dire que tu commences à maîtriser le kompa. [...] Et puis elle a dit que je devais aller un peu plus vite que ça, que je devais l'enlacer, coller mon visage contre le sien. Je m'y suis mis, je suis, elle suait, on tournait, on bousculait les autres danseurs, on allait vers le mur, puis dans un coin sombre où elle en profitait pour fourrer sa main entre mes jambes et m'annoncer avec un large sourire:

-Je vois que tu maîtrises maintenant le kompa! Je ne savais pas que tu apprenais aussi vite! Il y a quelque chose qui durcit entre tes jambes... (BB, 173)

Dans *Mémoires de porc-épic*, c'est la veuve Biscouri qui excelle dans l'art d'aguicher les jeunes garçons:

elle avait sa technique à elle pour capturer ces innocents, elle feignait d'abord une conversation dans le genre «ta mère est une brave femme, c'est une de mes amies», et elle étreignit le jeune homme, plongeait d'un geste soudain sa main entre les jambes du puceau, attrapait ses parties intimes avant de s'écrier «mon dieu, tu en as vraiment, toi, je te dis qu'avec ça tu es bien parti pour la vie», et elle en riait (*MPE*, 118)

Dans *Tais-toi et meurs*, la jeune Bijou décide enfin de passer nettement à l'action: «Elle dansait comme un serpent dont on aurait sectionné la tête, puis elle s'accroupissait, m'attrapait par les reins, ouvrait à moitié ma fermeture éclair et avalait mon sexe pendant que je fermais les yeux de plaisir» (81).

Qu'on se rappelle aussi cette "hymne des buveurs" reprise dans *African Psycho*, et dont nous avons déjà fait mention dans le précédent chapitre:

Tout le monde m'appelle soûlard
 [...]
 Le vin rouge a rougi mes yeux
Je n'attends que la mort
Le vin de palme a rougi mes lèvres
Je n'attends que la bagarre
 [...]
 Wai, moi je prends mon pot
Pourquoi vous êtes contre moi... (*AP*, 104)

Dans *Demain j'aurai vingt ans*, Michel révèle qui est exactement cet ivrogne bagarreur:

[M]onsieur Vinou, un de nos voisins, est un soûlard comme il n'y en a pas deux sur Terre. Quand il a bu, il parle en regardant dans notre parcelle on dirait que c'est nous qui le poussons à boire son alcool de maïs ou son vin rouge dans les bars du quartier Trois-Cents. Cet alcool a rougi ses lèvres et le type cherche tout le temps la bagarre alors qu'il n'est pas fort. Il hurle toujours: Pourquoi quand je bois mon pot tout le quartier est contre moi? (*DJV*, 156)

Mabanckou s’amuse visiblement, dans ces passages, à des fins pertinents. En accentuant son idiolecte, il multiplie ainsi des traits caractéristiques entre les scènes et les personnages, d’où il est tentant de le taxer d’autopastiche ironique, sinon d’autoparodie.

6.3. Réflexion sur ce qu’est l’écriture et l’écrivain

«L’œuvre de chaque romancier contient une vision implicite de l’histoire du roman, une idée de ce qu’est le roman» (9). Ce mot de Milan Kundera, que nous lisons dans une note préfacielle à *L’art du roman*, s’applique pleinement à Mabanckou, pour qui nous soutenons que son œuvre comporte tout un discours sur ce qu’est un écrivain, non seulement dans le contexte africain, mais encore dans le monde littéraire contemporain.

Dans *Verre Cassé*, plusieurs réflexions sur ce sujet prônent plus de liberté de l’auteur dans sa création littéraire:

je note [dans ce cahier] mes histoires, mes impressions en vrac, et parfois aussi je le fais pour mon propre plaisir, et c’est quand je m’abandonne, quand j’oublie qu’une mission m’avait été confiée que je me sens vraiment dans mon assiette puisque je peux sauter, cabrioler, parler à un lecteur autre que l’Escargot entêté, un lecteur que je ne connais pas (VC, 201-202)

Mabanckou imagine ainsi qu’il doit s’établir un dialogue permanent entre l’auteur et son lecteur. Car, d’après Bisanswa, «l’œuvre [...] est surtout un acte de coopération et de création entre l’auteur et le lecteur» (*Roman africain*, 85). Il est autrement dit que ce dernier doit nécessairement coopérer avec l’auteur pour donner sens et vie à son récit. Ainsi Verre Cassé aurait-il raison de s’inquiéter: «il est vrai que j’écris dans un cahier, j’ignore qui d’autre pourrait le lire, et ce lecteur indiscret ne saura rien de tout [ce que

j'écris] s'il n'est pas de notre sérail» (VC, 154). Ce qui est souligné ici encore comme on peut l'entendre, c'est l'importance de la maîtrise du contexte de production pour cerner la quintessence de l'œuvre. Ainsi disait Chevrier au sujet des textes africains:

L'approche de l'œuvre littéraire africaine reste donc d'un abord relativement complexe dans la mesure où même s'ils sont écrits dans une langue européenne, les textes qui relèvent de ce corpus offrent la particularité d'être marqués d'un triple sceau, puisqu'ils se réclament simultanément de leur ancrage au continent noir, de leur enracinement dans la culture d'un groupe ethnique bien déterminé et enfin des influences occidentales ou extra-occidentales qu'ils ont subies. (*Littératures francophones*, 180-181)

Il importe alors de se situer dans le contexte culturel africain pour mieux saisir le sens et la portée de certaines expressions, pour comprendre quelques tournures et pratiques du terroir. Car, comme l'affirme Semujanga, «l'analyse textuelle d'une œuvre romanesque est inséparable de la perspective contextuelle, autant que de l'éclairage historique qui la sous-tend» (*Dynamique*, 10). Bref, pour poursuivre avec Anatole Mbang, «une meilleure connaissance de la langue, voire de la culture de l'écrivain, serait souhaitable [...] afin de mieux percevoir la dimension "pluriforme", profonde et complexe des textes observés»(9).

De façon générale, Mabanckou «colonise la langue française», selon la formule de Tchicaya U Tam'si, et démontre par ce fait même qu'elle n'est pas une propriété exclusive de l'Hexagone. Pour lui, ou plutôt aux dires de Verre Cassé, l'important n'est pas de multiplier les règles pour cette langue. On peut même s'en moquer, comme il prétend le faire. La langue française ne doit pas être prise pour «un long fleuve tranquille [...] c'est plutôt un fleuve à détourner» (VC, 187).

De plus, au sujet du regard critique de l'auteur face à la norme, Mabanckou procède à une mise à distance des textes fondateurs de l'Occident, notamment lorsqu'il parodie ou réinterprète des textes bibliques et des chefs-d'œuvre de la littérature universelle. Dans *Verre Cassé* par exemple, ce qui est à la base de la satire est entre autres le fonctionnement aveugle des personnages, tels les nègres du général-président, qui n'ont pas d'esprit critique. Cette critique se fait à travers la présence de discours et de textes déjà existants qu'il reprend, retravaille, transforme et parodie. Il procède à une mise à distance par l'ironie comme le décrit Genette. Pour l'auteur, c'est une façon d'amener le lecteur à se questionner sur ce qu'il entend et à réfléchir avant de poser des gestes.

La critique de la vie intellectuelle est longuement exprimée par le narrateur qui s'en prend aux «vrais et faux écrivains qui embouteillent les autoroutes de la littérature» (VC, 201); «ceux-là qui profanent la pureté des univers, et ce sont ceux-là qui polluent la vraie littérature de nos jours» (VC, 200). Certains se plaisent à «parler de l'écriture» alors qu'ils n'ont rien écrit; d'autres «s'improvisent maintenant écrivains alors qu'il n'y a même pas de vie derrière les mots qu'ils écrivent» (VC, 196). Par ailleurs, «on écrit dans les livres d'imagination pour divertir les lecteurs, comme si ceux-ci n'avaient pas d'autre occupation que de se polluer la vue en lisant les mots de ces histoires qui ne sont même pas vraies» (AP, 159). Et de dire au sujet de la poésie: «Le problème avec les poètes d'aujourd'hui c'est qu'ils ont abandonné la versification. Alors tout le monde se dit poète, y a plus moyen de séparer le bon grain de l'ivraie» (BB, 93). Il ajoute encore en ce qui concerne la stylistique: «j'ai horreur des répétitions inutiles ou du remplissage comme certains écrivains connus pour être des bavards de première classe et qui vous vendent la même sauce dans chacun de leurs livres en faisant croire qu'ils créent un univers» (VC,

92). On pourrait seulement dire, de ce dernier propos de *Verre Cassé*, que Mabanckou anticipe sur l'avis de son lecteur, qui aurait juste conclu de même au regard de tout ce qui vient d'être illustré ci-dessus. Tous ces extraits, autant que notre analyse dans l'ensemble, pourraient témoigner d'une certaine unité, ici thématique, que l'œuvre de Mabanckou entretient non seulement avec elle-même, mais aussi avec la littérature d'antan.

Plusieurs rapprochements pourraient même se faire avec ce que Bakhtine décrit dans son étude sur Rabelais et la culture populaire. En effet, la notion de carnivalesque est énormément exploitée. Des moments où les rôles sont inversés, des descriptions complètement éclatées et drôles où le merveilleux prend le dessus, où les valeurs s'effondrent, sont présents tout au long de l'œuvre. Avec la notion du corps développée par l'auteur, la sexualité est hautement valorisée.

En ce qui concerne la sexualité dans la littérature, Marc Angenot, dans *Le Cru et le faisandé*, fait toute une étude sur le sujet. Certains aspects de cette analyse peuvent joindre le roman de Mabanckou. Selon Angenot, «la prostituée est l'allégorie de la valeur d'échange, de la décadence moderne, du bonheur dans la déchéance» (*Le Cru*, 191). Cette affirmation nous ramène à cette image de la société en pleine dérive représentée dans l'œuvre de Mabanckou. Par exemple, dans *Et Dieu seul sait comment je dors*, Auguste-Victor abuse de sa nièce Madiana (211). De même, dans *Verre Cassé*, pendant qu'un père est accusé de faire «des cochonneries» à sa fille et «souiller le vestiaire de l'enfance» (VC, 56), un fils couche avec sa marâtre (VC, 83). Des églises sont des «maisons saintes de fornication» subventionnées par certains membres du gouvernement. Et «dans ces églises y a aussi des pédés, des pédophiles, des zoophiles, des lesbiennes, et a fornique entre deux prières, entre deux *Ave Maria*» (VC, 44). Si on fait un parallèle avec l'image

de la société, cela en dit long sur ce que pense l'auteur. Donc, en littérature, la sexualité se veut un moyen de représenter, sur le mode de la synecdoque, les caractères d'une société au bord de la dégénérescence. Une société brisée, donc à réparer. Cela pourrait très bien résumer l'importance des scènes de sexe dans l'œuvre.

Pour tout dire en quelques mots, le roman de Mabanckou se veut une métaphore sur l'écriture, sur la question de ce qu'est un écrivain. Et pour cause, l'auteur constitue son texte sur base des débris d'autres textes. De là toute la réflexion qui suit les mécanismes de la création esthétique, avec le jeu des genres, avec la présence de mots du terroir africain, avec la mise à distance par l'ironie, etc. Il interroge la société. Il pousse le lecteur à se questionner, à porter un regard critique sur son entourage.

EN GUISE DE CONCLUSION

Mabanckou ou le mythe du créateur libre

Une des hypothèses de départ de cette étude était que le roman de Mabanckou se traduit principalement par une quête de liberté dans l'écriture, une revendication qui passe ainsi par le décloisonnement et l'hybridation. Ce constat a conduit à une lecture intertextuelle de son œuvre, qui permet de mettre en évidence l'ultime volonté pour lui de brouiller les frontières romanesques. Cherchant de cette façon à s'évader des sentiers battus de la littérature, l'écrivain brave les interdits en mêlant habilement les genres dans un style où roman, récit, essai, poésie, chanson, conte, proverbe, cinéma, bande dessinée, lettre, journal, textes bibliques et autres cohabitent sans heurt. De cette visée décloisonnante, il en ressort entre autres que l'auteur inscrit son esthétique dans une logique de fusion basée sur l'hétérogénéité textuelle, où chacun de ses ouvrages se déchiffre et se définit en relation des textes préexistants. C'est du moins l'idée majeure qui se dégage de l'analyse de textes divers tournoyant autour de la fiction mabanckouienne.

Entendue alors comme une quête d'évasion, l'intertextualité, chez cet auteur, se définit aussi comme un fait d'érudition. En réussissant sa percée dans l'espace mouvant de la littérature, Mabanckou s'en prend en effet à un monde en pleine déconfiture et recroquevillé sur lui-même, qu'il souhaite de voir s'épanouir et s'émanciper des tracés politiques en vue de son enrichissement, juste à la manière de son œuvre qui, transcendant les frontières en revisitant les textes et la culture de l'ailleurs, assure ainsi sa pérennité dans le temps. De là se révèle en fait une écriture métatextuelle, qui vise manifestement à la restructuration ou la constitution d'un espace mondial de la libre pensée, faisant du

même coup un contre-poids à la pensée unique, voire dogmatique, de l'art d'écrire. Il s'agirait autrement d'une conception utopique de l'espace littéraire international, qui rime bien avec la philosophie casanovienne:

Des contrées où la seule valeur et la seule ressource seraient la littérature; un espace régi par des rapports de forces tacites, mais qui commanderaient la forme des textes qui s'écrivent et circulent partout dans le monde; un univers centralisé qui aurait constitué sa propre capitale; ses provinces et ses confins, et dans lequel les langues deviendraient des instruments de pouvoir. En ces lieux, chacun lutterait pour être consacré écrivain; on y aurait inventé des lois spécifiques, libérant ainsi la littérature, au moins dans les régions les plus indépendantes, des arbitraires politiques et nationaux. (Casanova, 14)

Au fait, toute l'activité intertextuelle de Mabanckou s'insère fondamentalement dans l'acte même d'écrire. Ainsi comme nous l'avons démontré au cours de notre étude, son art romanesque procède principalement par phagocytage ou absorption, pratique qui débouche enfin à un jeu répétitif sur la citation, le pastiche et l'autopastiche, où des éléments demeurent néanmoins soudés les uns aux autres. Au fur et à mesure que l'on progresse dans la lecture, on a donc l'impression de se retrouver dans une même histoire, tel texte se laissant de ce fait expliquer par tel autre qui le précède. Il s'agirait, à vrai dire, de cette immense complexité de l'œuvre que prône ardemment ce penseur initiateur de la thèse d'une «République mondiale des lettres». En effet, selon Casanova,

«la superbe complexité» de l'œuvre mystérieuse pourrait trouver son principe dans la totalité, invisible et pourtant offerte, de tous les textes littéraires à travers et contre lesquels elle a pu se construire et exister, et dont chaque livre apparaissant dans le monde serait un des éléments. Tout ce qui s'écrit, tout ce qui se traduit, se publie, se théorise, se commente, se célèbre serait l'un des éléments de cette composition. Chaque œuvre, comme «motif», ne pourrait donc être déchiffrée qu'à partir de la totalité de la structure qui a permis leur surgissement. Chaque livre écrit dans le monde et déclaré littéraire serait une infirme partie de l'immense combinaison de toute la littérature mondiale. (13-14)

Disons brièvement que la lecture intertextuelle et intratextuelle menée dans cette analyse paraît la plus apte et la plus éloquente pour étayer cette théorie critique casanovienne, un discours qui aurait servi sans doute à la création mabanckouienne.

Ainsi, dans cette même logique d'enchaînement des faits au sein de l'œuvre, *Black Bazar* prolonge la thématique de l'émigration reprise dans *Et Dieu seul sait comment je dors* et *Bleu-Blanc-Rouge*, tout en plantant un décor presque entièrement assimilable à celui de *Verre Cassé* qui, à son tour, s'apparente foncièrement à *Mémoires de porc-épic*, si du moins l'on considère les deux récits sous l'angle stylistique. De même, il se retrouve dans *Demain j'aurai vingt ans* d'innombrables résidus textuels disséminés dans des textes antérieurs de l'écrivain, notamment *African Psycho* et *Les Petis-fils nègres de Vercingétorix*, faisant de l'écriture d'Alain Mabanckou une parodie qui, du même coup, ouvre la voie à un jeu permanent d'autoréférence. Ce jeu transformationnel inauguré solennellement dans *Verre Cassé* devient symptomatique de l'œuvre entière de l'auteur.

Il apparaît clair que cette esthétique, qu'il s'agirait mieux de qualifier d'écriture de la répétition, élabore constamment, dans un espace géographique autonome, ce qui constitue la «marque de fabrique» du romancier; entendons par là une identité personnelle hostile à toute idée d'une écriture guidée ou une «littérature de commande». C'est en cela que son roman devient effectivement intéressant, surtout lorsqu'il se lit non dans la langue de l'auteur, mais dans celle de ses personnages.

Toutefois, il faudrait noter que la pratique intertextuelle à l'œuvre chez Mabanckou n'est pas perçue comme une particularité en soi, mais son succès tient de sa capacité à

s'abreuver à toutes les sources littéraires et extra-littéraires. Derrière une apparente volonté de revivifier l'écriture via le démantèlement des frontières entre les genres en littérature, on peut aussi soupçonner une tentative assez évidente de l'auteur d'exprimer une certaine identité culturelle qui fait recours à la tradition orale et à l'oralité, pour ainsi manifester sa spécificité.

Notre étude a fait ressortir entre autres les distances prises par le romancier eu égard aux normes de narration, une liberté qui, privilégiant un dialogue permanent entre les textes de toute nature, aboutit à une pratique ouverte de l'hybridation et de la parodie génériques. Le jeu verbal, particulièrement réussi dans son écriture, est manifestement du type calembouresque. En promenant son lecteur à travers les champs fleuris de la littérature de tous les lieux, l'auteur mène notamment un véritable jeu parodique, où il invite à dévoiler ses acquis littéraires, par étalage de sa culture générale. Une œuvre où se croisent une multiplicité de voix que le protagoniste intercepte d'une façon coordonnée, et qu'il réussit brillamment à réorienter dans une voie autre, en leur imprimant un sens tout nouveau.

Il a été noté aussi, dans ce même contexte, que Mabanckou inclut l'Histoire dans l'intrigue romanesque de façon significative, et cela dans une perspective postmoderne qui, on en conviendra, se distancie nettement du discours historique traditionnel ou du roman classique. Ainsi au moyen de nombreux procédés, il subvertit l'ordre du discours «sans [s]e soucier de toute chronologie» (*PFN*, 13), comme si l'intérêt était de désapprouver l'idée même de vérité historique. De la sorte, l'Histoire se transforme continuellement en histoires, façon de reconnaître solennellement l'existence de la pluralité du sens et l'hétéromorphie des discours.

En somme, s'il fallait récapituler brièvement l'essentiel de ce qu'est le roman d'Alain Mabanckou, on rappellerait simplement cette remarque de Régine Robin:

Toute littérature moderne travaille sur l'intertextualité, incorpore des éléments du déjà lu, du déjà écrit, du déjà classifié dans son texte présent et l'incorpore soit directement, soit dans la parodie, l'ironisation, la transgression, le déplacement. Toute littérature est allusive et crée un fantasme de continuité malgré ses ruptures de surface. (180)

De ce fait même, il s'entend que les pratiques intertextuelles et intergénériques mises à l'œuvre dans le roman mabanckouien traduisent, pour l'auteur, l'intérêt d'inscrire son œuvre dans une esthétique transgressive qui prône l'ordre dans le désordre, sinon un désordre ordonné à l'abri des contraintes formelles du roman classique. Ou, disons comme Amangoua Atcha, une écriture de la traversée qui «impose un fonctionnement autoreprésentatif par des jeux d'écriture doubles et dédoublés» («*African psycho*: une écriture du macabre», 166), visant ainsi à entretenir ce qu'il convient d'appeler, avec Papa Samba Diop, «le mythe du créateur libre». Dans ce sens, nous estimons que le présent travail représente un pas vers une lecture postmoderne du roman africain, où l'écriture repose sur le principe d'un perpétuel renouvellement, ce à quoi l'auteur réussit en ayant recours notamment à la discontinuité narrative et à une intertextualité généralisée.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus analysé

African Psycho, Paris:Le Serpent à plumes, 2003; Points Seuil, 2006.

Black Bazar, Paris:Seuil, 2009; Points Seuil, 2010.

Bleu-Blanc-Rouge, Paris:Présence Africaine, 1998.

Demain j'aurai vingt ans, Paris:Gallimard, 2010 [2012].

Et Dieu seul sait comment je dors, Paris:Présence Africaine, 2001.

Les Petits-fils nègres de Vercingétorix, Paris:Le Serpent à plumes, 2002; Points Seuil, 2006.

Mémoires de porc-épic, Paris:Seuil, 2006; Points Seuil, 2007.

Verre Cassé, Paris:Seuil, 2005; Points Seuil, 2006.

Autres textes de l'auteur

Au jour le jour, Lyon:Maison Rhodanienne de Poésie, 1993.

Écrivain et Oiseau migrateur, Paris:André Versaille, 2011.

La légende de l'errance, Paris:L'Harmattan, 1995.

«*L'Enfant noir*, livre initiatique», Préface à Camara LAYE, *L'Enfant noir*, Paris:Plon, 2006:I-IX.

L'enterrement de ma mère, Copenhagen:Kaleidoscope, 2000.

Les Arbres aussi versent des larmes, Paris:L'Harmattan, 1997.

Lettre à Jimmy, Paris:Fayard, 2007; Points Seuil, 2009.

L'Europe vue d'Afrique, Paris:Naïve, 2009.

Le Sanglot de l'homme noir, Paris:Fayard, 2012.

Lumières de Pointe-Noire, Paris:Seuil, 2013.

L'usure des lendemains, Ivry:Nouvelles du Sud, 1995.

Ma Sœur-étoile, illustré par Judith Gueyfier, Paris:Seuil Jeunesse, 2010.

Poésie africaine: Six poètes d'Afrique francophone, Paris:Points Seuil, 2010.

Quand le coq annoncera l'aube d'un autre jour..., Paris:L'Harmattan, 1999.

Tais-toi et meurs, Paris:La Branche, 2012.

Tant que les arbres s'enracineront dans la terre, Œuvre poétique complète de 1995 à 2004, Paris:Points Seuil, 2007.

Sites liés à Alain Mabanckou

Alain Mabanckou – Le site officiel, <http://www.alainmabanckou.net/>
(Page consultée le 2 janvier 2011).

Black Bazar music – Official website, <http://www.blackbazarmusic.com/>
(Page consultée le 6 juin 2012).

Black Bazar – Le blog d'Alain Mabanckou, <http://blackbazar.blogspot.ca/>
(Page consultée le 2 mai 2012).

Articles et ouvrages de référence

AMANGOUA ATCHA, Philip, «*African psycho:une écriture du macabre*», Louis Bertin AMOUGOU (dir.), *La mort dans les littératures africaines contemporaines*, Paris:L'Harmattan, 2009:149-167.

-----, «La pratique postmoderne dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou et *Le jeune homme de sable* de Williams Sassine», *Meridian Critic* XV, 1 (2009):93-102, <http://www.litere.usv.ro/anale/Meridian%20critic%201-2009%20pdf/1%20postmodernism/09.pdf> (Page consultée le 17 octobre 2010).

ALBERT, Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris: Karthala, 2005.

ANGENOT, Marc, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal:Hurtubise, 1979.

-----, *La Parole pamphlétaire: contribution à la typologie des discours modernes*, Paris: Payot, 1995.

- , *Le Cru et le faisandé: sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles:Labor, 1986.
- , «L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel», *Revue des sciences humaines*, 189, 1, (1983):121-135.
- ANYINEFA, Koffi, *Littérature et politique en Afrique noire. Socialisme et dictature comme thèmes du roman congolais d'expression française*, Bayreuth University: Bayreuth African studies, 1990.
- , «Scandales. Littérature francophone africaine et identité», *Cahiers d'Études africaines*, 191, (2008):457-486.
- ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris:Presses Universitaires de France, 2002.
- ASSOULINE, Pierre, «L'affaire Beyala rebondit», *Lire*, (février 1997):8-11.
- BACCARD, André, *Les Martyrs de Bokassa*, Paris:Seuil, 1987.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris:Gallimard, 1984.
- , *Esthétique et théorie du roman*, Paris:Gallimard, 1978.
- , *La Poétique de Dostoïevski*, Paris:Seuil, 1970.
- , *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris:Gallimard, 1970.
- (N.V. VOLOCHINOV), *Le Marxisme et la philosophie du langage: Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris:Minuit, 1977.
- BARSKY, Robert F., *Introduction à la théorie littéraire*, Québec:Presses de l'Université du Québec, 1997.
- BARTHES, Roland, «L'Effet de Réel», *Communications*, 11(1968):84-89.
- , *Le Plaisir du texte*, Paris:Seuil, 1973.
- , *Poétique du récit*, Paris:Seuil, 1977.
- BEBEY, Francis, *Le Fils d'Agatha Moudio*, Yaoundé:CLÉ, 1967.
- BELLEAU, André, *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery:Presses de l'Université du Québec, 1980.
- , *Surprendre les voix*, Montréal:Boréal, 1986.

- BEN JELLOUN, Tahar, *La plus haute des Solitudes*, Paris:Seuil, 1977.
- BETI, Mongo, *Mission terminée*, Paris:Buchet/Chastel, 1957.
- , *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris:Présence Africaine, 1956.
- , *Trop de soleil tue l'amour*, Paris:Julliard, 1999.
- BEYALA, Calixthe, «Moi, Calixthe Beyala, la plagiaire!», *Le Figaro*, (25-26 janvier 1997):23.
- BIGO, Didier, *Pouvoir et obéissance en Centrafrique*, Paris:Karthala, 1988.
- BISANSWA, K., Justin, «L'aventure du discours critique», *Présence Francophone*, 61, (2003):11-34.
- , «Le tapis dans l'image. Je est un autre», André-Patient BOKIBA et Antoine YILA (dir.), *Henri Lopes. Une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris: L'Harmattan, 2002:171-187.
- , *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris:Honoré Champion, 2009.
- BLACHÈRE, Jean-Claude, *Négritures: les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris:L'Harmattan, 1993.
- BOISVERT, Yves, *Le Postmodernisme*, Québec:Boréal, 1995.
- BOTO, Eza, *Ville cruelle*, Paris:Présence Africaine, 1954.
- BOUDJEDRA, Rachid, *L'Escargot entêté*, Paris:Denoël, 1977.
- BOURAOUI, Hédi, «Rachid Boudjedra. - *L'escargot entêté*», *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 26 (1978):161-169, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/remmm_0035-1474_1978_num_26_1_1835 (Page consultée le 17 octobre 2012).
- BRIÈRE, Eloise A, «Comment dire l'indicible? Mongo Beti, la francophonie et le postcolonialisme», Samba DIOP (dir.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris:L'Harmattan, 2002:107-128.
- BRINKER, Virginie, «Alain Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans*: Analyse «Trouver une langue»», <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-alain-mabanckou-demain-j-aurai-vingt-ans-58716831.html> (Page consultée le 8 octobre 2012).
- BRUCE, Donald, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité: histoire d'une double émergence*, Toronto:Paratexte, 1995.

- BRUCKNER, Pascal, *Le Sanglot de l'homme blanc*, Paris:Seuil, 1983.
- CAILLOIS, Roger, *Anthologie du fantastique*, Paris:Gallimard, 1966.
- CAMARA, Seydou, «La tradition orale en question», *Cahiers d'études africaines*, 36, 144 (1996):763-790.
- CANVAT, Karl, *Enseigner la littérature par les genres. Pour une approche théorique et didactique de la notion du genre littéraire*, Bruxelles:De Boeck & Larcier, 1999.
- CARPENTIER, Mélanie et Mathieu MENOSSI, «Interview d'Alain Mabanckou: Puzzle identitaire», 10 février 2009, <http://www.evene.fr/livres/actualite/alain-mabanckou-black-bazar-1807.php> (Page consultée le 2 janvier 2011).
- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris:Seuil, 1999.
- CASTEX, Pierre-George, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris:José Corti, 1951.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Mort à crédit*, Paris:Denoël, 1936.
- , *Voyage au bout de la nuit*, Paris:Denoël, 1932.
- CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris:Présence Africaine, 1952.
- , *Le Discours sur le colonialisme* suivi de *Discours sur la Négritude*, Paris:Présence Africaine, [1955] 2004.
- CESCUTTI, Tatiana, «Verre Cassé d'Alain Mabanckou: entre oralité et écriture ou la transmission d'une mémoire transculturelle», *Laboratio Critico*, 1, 2 (2012):1-8, <http://ojs.uniroma1.it/index.php/laboratoriocritico/article/view/9847> (Page consultée le 18 octobre 2012).
- CHANDA, Thirtankar, «Heureux qui comme Alain Mabanckou...», *RFI.fr*, 8 janvier 2009, <http://www.alainmabanckou.net/medias/86-rfifr-8-janvier-2009.html> (Page consultée le 8 octobre 2012).
- CHEMLA, Yves, «Actualité d'Alain Mabanckou», *Des Goûts et des Couleurs*, le 14 septembre 2007, http://www.ychemla.net/fic_doc/mab_140907.html (Page consultée le 6 avril 2010).
- CHEVRIER, Jacques, *Anthologie africaine d'expression française: le roman et la nouvelle*, Paris:Hatier, 1981.
- , *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence:Édisud, 2006.
- , *Littérature nègre*, Paris:Armand Colin, 1984.

- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris:Seuil, 1979.
- , *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Paris:Seuil, 1998.
- CONTRIBUTEURS DE WIKIPÉDIA, «Jacques Mesrine», *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Jacques_Mesrine&oldid=83936493 (Page consultée le 18 octobre 2012).
- CORBÍ SÁEZ, Maria Isabel, *Valery Larbaud et l'aventure de l'écriture*, Paris: L'Harmattan, 2010.
- COULIBALY, Adama, «Mobilité des objets culturels, intertextualité et postmodernisme littéraire dans le roman africain», *En-Quête*, 17 (2007):45-65.
- COULIBALY, Adama, Philip AMANGOUA ATCHA et Roger TRO DEHO, *Le Postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives*, Paris: L'Harmattan, 2011.
- COUSSY, Denise, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris:Karthala, 2000.
- DABLA, Sewanou, *Nouvelles écritures. Romanciers de la seconde génération*, Paris: L'Harmattan, 1986.
- , «Pour une intertextualité féconde», *Palabres: Revue Culturelle Africaine*, I, 3-4 (1997):7-13, <http://www.revuepalabres.org/pdf/palabresplagiat.pdf> (Page consultée le 20 octobre 2011).
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris:Seuil, 1977.
- DELCROIX, Maurice et Fernand HALLYN, *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris:Duculot, 1990.
- DEMBOWSKI, Peter, «Intertextualité et critique des textes», *Littérature*, 41(1981): 17-29.
- DERRIDA, Jacques, «La loi du genre», *Parages*, Paris:Galilée, 1986:249-287.
- DIB, Mohammed, *Un été africain*, Paris:Seuil, 1959.
- DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec:Nota Bene, 2001.
- DIOP, Samba (dir.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris:L'Harmattan, 2002.

- , «Les écrivains francophones subsahariens de la nouvelle génération: de nouveaux rapports à l'Afrique?», Marta Sofía LÓPEZ (Ed.), *Afroeuropa@ns: Cultures and Identities*, Newcastle:Cambridge Scholars Publishing, 2008:27-51, <http://journal.afroeuropa.eu/index.php/afroeuropa/article/viewDownloadInterstitial/16/15> (Page consultée le 8 octobre 2012).
- DONGALA, Emmanuel, *Jazz et vin de palme*, Paris:Le Serpent à plumes, 1996.
- , *Le feu des origines*, Paris:Albin Michel, 1987.
- DOULAYE, Konaté, «Oralité et écriture dans la communication usuelle au Mali : entre traditions et modernité», *Recherches Africaines*, n° 00 – 2002:(22 juin 2002), <http://www.recherches-africaines.net/document.php?id=88>.ISSN 1817-423X (Page consultée le 5 juillet 2012).
- DRNDARSKA-RÉTY, Déa, «Pepetela et la légitimation de l'État: vers une écriture postcoloniale», Samba DIOP (dir.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris: L'Harmattan, 2002:277-299.
- DZONTEU, Désiré-Clitandre, *et al.*, «L'immigration en question dans *Et Dieu seul sait comment je dors* d'Alain Mabanckou», *CRELAF [Cercle de Réflexion des Étudiants en Littératures Africaines]*, <http://crelaf.tigblog.org/post/34867?setlangcookie=true> (Page consultée le 3 mars 2012).
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris:Seuil, 1972.
- DUPLAT, Guy, «Alain Mabanckou nous offre un pur moment de plaisir», *La Libre Belgique*, 9 janvier 2009, <http://www.alainmabanckou.net/medias/88-la-libre-belgique-9-janvier-2009.html> (Page consultée le 3 mars 2012).
- DURAND GUIZIOU, Marie-Claire, «L'effet palimpseste dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou», *Écrire au-delà des limites*, 2 (2006):31-48, <http://www.extpdf.com/verre-casse-de-alain-mabankou-pdf.html#a3> (Page consultée le 10 janvier 2011).
- ECO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Paris:Presses Universitaires de France, 1996.
- , *Lector in fabula: le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris:Grasset, 1985.
- EIGELDINGER, Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève:Slatkine, 1987.
- ELLIS, Bret Easton, *American Psycho*, New York:Vintage Books, 1991.
- FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris:Maspero, 1961.

- , *Peau noire, masques blancs*, Paris:Seuil, 1952.
- FAURE, Michel, «Idi Amin ou le malheur de l'Ouganda», *L'Express* du 28 août 2003.
- FISCHER, Gustave-Nicolas, *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*, Paris:Dunod, 1987.
- FLÉJO, Karine, «Tais-toi et meurs d'Alain Mabanckou, aux éditions La Branche: un bouc émissaire tout trouvé», *Les Chroniques de Koryfée*, 20 septembre 2012, <http://koryfee.over-blog.com/categorie-10138249.html> (Page consultée le 21 octobre 2012).
- FRANÇAIS, Jean, *Le Putsch de Bokassa: histoire secrète*, Paris:L'Harmattan, 2004.
- FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris:Gallimard, 1953.
- GALLARD, Yves, «Mémoire et intertextualité dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou», *Malfini: Publication exploratoire des espaces francophones*, <http://malfini.ens-lyon.fr/document.php?id=140> (Page consultée le 5 mars 2011).
- GANDAR, Coralie, «Alain Mabanckou, *Verre Cassé*», 7 decembre 2009, <http://littexpress.over-blog.net/article-alain-mabanckou-verre-casse-40674705.html> (Page consultée le 17 octobre 2012).
- GBANOU, Sélom et KOLYANG Dina Taiwé (Eds), *Palabres: Intertextualité et plagiat en littérature africaine*, I, 3-4, Bremen:[Universität Bremen], 1997, <http://www.revuepalabres.org/pdf/palabresplagiat.pdf> (Page consultée le 20 octobre 2011).
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris:Seuil, 1972.
- , *Introduction à l'architexte*, Paris:Seuil, 1979.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris:Seuil, 1982.
- , *Seuils*, Paris:Seuil, 1987.
- , *et al.*, *Théorie des genres*, Paris:Seuil, 1986.
- GERMAIN, Emmanuel, *La Centrafrique et Bokassa, 1965-1979: force et déclin d'un pouvoir personnel*, Paris:L'Harmattan, 2000.
- GŁOWI SKI, Michał, «Les genres littéraires», Marc ANGENOT *et al.* (dir.), *Théorie littéraire*, Paris:Presses Universitaires de France, 1989:81-94.

- GONTARD, Marc, *Le roman français postmoderne: une écriture turbulente*, http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le_Roman_postmoderne.pdf (Page consultée le 2 janvier 2011).
- GOYÉMIDÉ, Etienne, *Le dernier Survivant de la caravane*, Paris:Hatier, 1985.
- GUINDO, Amadou Salif, «"Les Oubliés de la République": Yambo Ouologuem, Le Devoir de reconnaissance», *Le Matin*, 29 septembre 2010, <http://www.maliweb.net/news/politique/cinquanteaire-de-lindependance/2010/09/29/article,2131.html> (Page consultée le 29 décembre 2011).
- HALEN, Pierre, «Constructions identitaires et stratégies d'émergence: notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone», *Études françaises*, 37, 2 (2001):13-31.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou, *L'étrange destin de Wangrin* Paris:Union Générale d'Éditions, 1973.
- HARVEY, François, *Alain Robbe-Grillet: le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité*, Paris:L'Harmattan, 2011.
- HENRY, Jacqueline, *La traduction des jeux de mots*, Paris:Presses Sorbonne nouvelle, 2003.
- HERBECK, Jason, «User-Friendliness and Virtuality Reality. Hypertextual Reading of Alain Mabanckou's *Verre Cassé*», *Critical Review of Contemporary French Fixxion*, 3 (december 2011):52-62, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/28> (Page consultée le 18 octobre 2012).
- HERZBERGER-FOFANA, Pierrette, *Littérature féminine francophone d'Afrique Noire*, Paris:L'Harmattan, 2000.
- HOMÈRE, *L'Odyssée*, Paris:Flammarion, 1965.
- HORVATH, Christina, «Le langage de la ville: l'intertextualité urbaine dans le roman postmoderne», Yves CLAVARON et Bernard DIETERLE (dir.), *La mémoire des villes, The Memory of Cities*, Paris:Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003:347-356.
- HOTTOIS, Gilbert, *De la renaissance à la postmodernité: une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Bruxelles:De Boeck, 2005.
- JARRETY, Michel, *La Poétique*, Paris:Presses Universitaires de France, 2003.
- JENNY, Laurent, «La stratégie de la forme», *Poétique*, 27 (1976):257-262.

- JOUVE, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris:SEDES/HER, 1999.
- JUNG, Ursula, *L'énonciation au théâtre. Une approche pragmatique de l'autotexte théâtral*, Tübingen:Narr, 1994.
- KALOME, Botowamungu, «Le vrai et le grand Simaro Masiya...», *La Voix du Congo*, 29 novembre 2008, <http://lavoixducongo.afrikblog.com/archives/2008/11/29/11560181.html> (Page consultée le 20 décembre 2010).
- KESTELOOT, Lylian, «*Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou», *Africultures*, 15 Nov. 2010, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9809> (Page consultée le 5 janvier 2011).
- KHOURY-GHATA, Vénus, *Une maison au bord des larmes*, Paris:Balland, 1998.
- KIYINDOU, Alain, *Communication et dynamiques de globalisation culturelles*, Paris: L'Harmattan, 2009.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris:Seuil, 2000.
- , *Les Soleils des indépendances*, Paris:Seuil, 1970.
- , *Monnè, outrages et défis*, Paris:Seuil, 1990.
- KOUVOUAMA, Abel, «*Verre cassé* ou les figures de la transgression: De l'inspiration musicale à la production littéraire», *Études de Lettres*, 1, 279, (2008):119-132.
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris:Seuil, 1974.
- , *Le texte du roman*, The Hague:Mouton, 1970.
- , *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris:Seuil, 1969.
- , «Une poétique ruinée», Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris: Seuil, 1970:5-27.
- LABOU TANSI, Sony, *La Vie et demie*, Paris:Seuil, 1979.
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Paris:Gallimard, 2004.
- LAMONTAGNE, André, *Les Mots des autres. La Poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Québec:Presses Universitaires de Laval, 1992.
- , *Le Roman québécois contemporain: les voix sous les mots*, Québec:Fides, 2004.

- , «Métatextualité postmoderne: de la fiction à la critique», *Études littéraires*, 30, 3, (Été, 1998):61-76.
- LAVIGNE, Sophie, «Migration des conflits et mort chez Alain Mabanckou et Daniel Biyaoula», Louis Bertin AMOUGOU (dir.), *La mort dans les littératures africaines contemporaines*, Paris:L'Harmattan, 2009:168-175.
- LAYE, Camara, *L'Enfant noir*, Paris:Plon, [1953] 2006.
- LEAL, Eugénia, *La mise à mort du récit dans l'œuvre romanesque de Robert Pinget? Analyse des procédés narratifs pingétiens*, Berne:Éditions Scientifiques Internationales, 2009.
- LE CALVEZ, Éric, *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam:Rodopi, 1997.
- LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris:Gallimard, 1934.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris:Seuil, 1975.
- LE RESTE, Anne-Claire, «Qu'est-ce que le postmodernisme?», Entretien avec Linda Hutcheon, août 1999, <http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/hutcheon.htm> (Page consultée le 21 octobre 2010).
- LESBROS, Aurelia, *Le problème de l'identité dans la nouvelle fantastique*, Paris: Le Manuscrit, 2006.
- LÉVY, Bernard-Henri, *La barbarie à visage humain*, Paris:Grasset, 1978.
- LEYENS, Jacques-Philippe, Vincent YZERBYT et Georges SCHADRON, *Stéréotypes et cognition sociale*, Bruxelles:Mardaga, 1996.
- LIMAT-LETELIER, Nathalie et Marie MIGUET-OLLAGNIER (dir.), *L'Intertextualité*, Besançon:Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1998.
- LOPES, Henri, *Dossier classé*, Paris:Seuil, 2002.
- , *La Nouvelle romance*, Yaoundé:CLE, 1976.
- , *Le Lys et le flamboyant*, Paris:Seuil, 1997.
- , *Sans tam-tam*, Paris:Présence Africaine, 1977.
- , *Sur l'autre rive*, Paris:Seuil, 1992.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris: Minuit, 1979.

- , *L'Enthousiasme*, Paris:Galilée, 1986.
- MAALOUF, Amin, *Le Rocher de Tanios*, Paris:Grasset, 1993.
- MAGNAN, Lucie-Marie et Christian MORIN, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec:Nuit Blanche, 1997.
- MAJOR, Doumbia S., *Le Manifeste pour l'Afrique: pourquoi le continent noir souffre-t-il?*, Paris: L'Harmattan, 2009.
- MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, *Systèmes, théories et méthodes comparés en critique littéraire: des poétiques antiques à la critique moderne*, Paris: L'Harmattan, 2003.
- MALCUZYNSKI, M.- Pierrette, *Entre-dialogues avec Bakhtine ou sociocritique de la (dé)raison polyphonique*, Amsterdam:Rodopi, 1992.
- MALONGA, Alpha Noël, *Roman congolais: tendances thématiques et esthétiques*, Paris: L'Harmattan, 2007.
- MARCHESE, Elena, «*Le Premier Jardin* d'Anne Hébert et *La Maison Trestler* de Madeleine Ouellette-Michalska: deux exemples de réécriture historique qui renouvellent le concept d'Histoire», *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, 27, 1 (2002): 105-119.
- MAUREL-INDART, Hélène, *Du Plagiat*, Paris:Presses Universitaires de France, 1999.
- MBAMA-NGANKOUA, Yves, «L'écriture de la guerre chez Alain Mabanckou et E. B. Dongala», *La Revue des ressources*, 28 avril 2010, <http://www.larevuedesressources.org/l-ecriture-de-la-guerre-chez-alain-mabanckou-et-e-b-dongala,1620.html> (Page consultée le 20 janvier 2011).
- MBANGA, Anatole, *Les procédés de création dans l'œuvre de S. Labou Tansi: systèmes d'interactions dans l'écriture*, Paris:L'Harmattan, 1996.
- MELADY, Thomas Patrick et Margaret Badum MELADY, *Idi Amin Dada: Hitler in Africa*, Kansas City: Sheed Andrews and McMeel, 1977.
- MENGUE-NGUEMA, Régina-Marciale, *La représentation des conflits chez Ahmadou Kourouma et Alain Mabanckou (1998-2004)*, thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 2009, <http://biblioweb.u-cergy.fr/theses/09CERG0413.pdf> (Page consultée le 20 novembre 2011).
- , «Que dit la vérité? Le secret d'Auguste-Victor dans *Et Dieu seul sait comment je dors* d'Alain Mabanckou», Christiane CHAULET ACHOUR et Sylvie BRODZIAK (dir.), *Noirs secrets*, Paris:Le Manuscrit, 2009:131-162.

- MERLE, Pierre, *Amin Dada ou les sombres exploits d'un sergent de l'armée britannique*, Paris: Régine Desforges, 1978.
- MEYER, Bernard et Neil TEN KORTENAAR (dir.), *Les nouveaux visages de la littérature africaine*, Amsterdam: Rodopi, 2009.
- MICHAUD, Ginette, «Récits postmodernes?», *Études françaises*, 21, 3 (hiver 1985): 67-88.
- MIMOUNI, Rachid, *Le fleuve détourné*, Paris: Robert Laffont, 1982.
- MOFOLO, Thomas, *Chaka, une épopée bantoue*, Paris: Gallimard, 1939.
- MONÉNEMBO, Tierno, «Mondialisation, culture métisse, imaginaire hybride», *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, 69 (2007): 173-179.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface, «Entretien de Boniface Mongo-Mboussa avec Alain Mabanckou», <http://www.afribd.com/article.php?no=2557> (Page consultée le 18 octobre 2012).
- MOREAU, Arona, *Pour refaire l'Afrique..., par où commencer?*, Paris: L'Harmattan, 2008.
- MOUDILENO, Lydie, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais: Sylvain Bemba, Sony Labou Tansi, Alain Mabanckou, Daniel Biyaoula*, Paris: Karthala, 2006.
- MOUKOKO, Philippe, *Dictionnaire général du Congo-Brazzaville*, Paris: L'Harmattan, 1999.
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- MOURALIS, Bernard, *Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française*, Abidjan: Annales de l'Université d'Abidjan, 1969.
- , «Le roman négro-africain et les modèles occidentaux», *Présence francophone*, 2 (1971): 5-11.
- MUDIMBE-BOYI, Elizabeth, *L'Œuvre romanesque de Jacques-Stéphen Alexis. Une écriture poétique, un engagement politique*, Montréal: Humanitas/Nouvelle optique, 1992.
- N'DA, Pierre, *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris: L'Harmattan, 2003.

- NDIAYE, Christiane, «Sony Labou Tansi et Kourouma: le refus du silence», *Présence francophone*, 41:27-40.
- NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris:L'Harmattan, 1994.
- NIANE, T. Djibril, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris:Présence Africaine, 1960.
- ONANA, Charles, *Bokassa: Ascension et chute d'un empereur*, Paris: Duboiris, 1998.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris:Gallimard, 1992.
- OYONO, Ferdinand, *Le Vieux nègre et la médaille*, Paris:Julliard, 1956.
- , *Une vie de boy*, Paris:Julliard, 1956
- PATERSON, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris:Galilée, 1974.
- PERRIN, Laurent, *L'ironie mise en trope: du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris:Kimé, 1996.
- PICCIONE, Marie-Lyne, «Le roman post-moderne (1970-1990)», Jack CORZANI, Léon-François HOFFMANN et Marie-Lyne PICCIONE (dir.), *Littératures francophones*, Paris:Belin, 1998:233-241.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris:Dunod, 1996.
- PLASSARD, Freddie, *Lire pour traduire*, Paris:Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- PORRA, Véronique, «Malaise dans la littérature-monde (en français): de la reprise des discours aux paradoxes de l'énonciation», *Recherches et Travaux*, 76:109-129.
- POULIN, Jacques, *Volkswagen Blues*, Montréal:Leméac, 1980.
- PRUNIER, Gérard, *L'Ouganda et la question indienne (1896-1972)*, Paris:Recherche sur les Civilisations, 1990.
- QUEFFÉLEC, Yann, *Les Noces barbares*, Paris:Gallimard, 1985.
- RABAU, Sophie, *L'Intertextualité*, Paris:Flammarion, 2002.
- RANDALL, Marilyn, «Appropriate(d) Discourse: Plagiarism and Decolonization», *New Literary History*, 22, 3 (1991):525-541.
- RICCEUR, Paul, *Histoire et vérité*, Paris:Seuil, 1995.

- , *Temps et récit II: La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris:Seuil,1984.
- RIESZ, János, *De la littérature coloniale à la littérature africaine: prétextes, contextes, intertextes*, Paris:Karthala, 2007.
- RIFFATERRE, Michaël, *La production du texte*, Paris:Seuil, 1979.
- , «La syllepse intertextuelle», *Poétique*, 40 (1979): 496-501.
- , «La trace de l'intertexte», *La Pensée*, 215 (1980):4-18.
- , «L'intertexte inconnu», *Littérature*, 41 (1981):4-7.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris:Gallimard, 1972.
- ROBIN, Régine, *Le Roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil: Le Préambule, 1989.
- ROPA, Denis L., *Qui est Idi Amin Dada?* Paris:L'Harmattan, 1995.
- SABRY, Randa, «Quand le texte parle de son paratexte», *Poétique*, 69 (1987):83-99.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris:Armand Colin, 2008.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris:Gallimard, 1956.
- SATRA, Baguissoga, *Les audaces érotiques dans l'écriture de Sami Tchak*, Paris: L'Harmattan, 2010.
- SCARPETTA, Guy, *Éloge du cosmopolitisme*, Paris:Grasset, 1981.
- SCHEEL, Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux: des théories aux poétiques*, Paris:L'Harmattan, 2005.
- SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris:Gallimard, 1985.
- SEMBENE, Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris:Le Livre Contemporain, 1960.
- , *Le Mandat*, Paris:Présence Africaine, 1965.
- , *Vehi-Ciosane*, Paris: Présence Africaine, 1966.
- SEMUJANGA, Josias, «De l'africanité à la transculturalité: éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman», *Études françaises*, 37, 2 (2001):133-156.

- , «Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de Kourouma», *Études françaises*, 42, 3 (2006):11-30.
- , *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris:L'Harmattan, 1999.
- , «La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal», *Tangence*, 75 (2004):15-39.
- , *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Montréal:Nota bene, 2008.
- , «Liminaire», *Tangence*, 75 (Été 2004):5-13.
- , «Présentation: La littérature africaine et ses discours critiques», *Études françaises*, 37, 2 (2001):7-11.
- SENGHOR, Léopold Sédar, *Chants d'ombre*, Paris:Seuil, 1945.
- , *Élégies majeures*, Paris:Seuil, 1979.
- , *Éthiopiennes*, Paris:Seuil, 1956.
- , *Hosties noires*, Paris:Seuil, 1948.
- , *Liberté I: Négritude et humanisme*, Paris:Seuil, 1964.
- TCHEUYAP, Alexie, *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, Paris:L'Harmattan, 1998.
- TCHICAYA U TAM'SI, Gérard-Félix, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, Paris: Seghers, 1984.
- , *Les Cancrelats*, Paris: Albin Michel, 1980.
- , *Le Mauvais Sang*, Paris:Oswald, 1955.
- , *Les Méduses ou les Orties de mer*, Paris:Albin Michel, 1982.
- , *Les Phalènes*, Paris: Albin Michel, 1984.
- , *Le Zulu*, Paris:Nubia, 1977.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris:Seuil, 1970.
- , «La lecture comme construction», *Poétique*, 24, (1975):417-425.

- , *La notion de littérature et autres essais*, Paris:Seuil, 1987.
- , *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris:Seuil, 1981.
- TONNET-LACROIX, Eliane, *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris:L'Harmattan, 2003.
- TORO, Alfonso de, et al. (dir.), *Repenser le Maghreb et l'Europe. Hybridations, métissages, diasporisations*, Paris:L'Harmattan, 2010.
- TREBINJAC, Sabine, *Le pouvoir en chantant, tome I. L'art de fabriquer une musique chinoise*, Nanterre:Société d'ethnologie, Mémoires de la société d'ethnologie, 2000.
- TREMBLAY, Roseline, *L'Écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*, Montréal:Hurtubise, 2004.
- TUTUOLA, Amos, *L'Ivrogne dans la brousse*, Paris:Gallimard, [1953] 2000.
- UKIZE, Servilien, *Du mythique au romanesque chez Tutuola. Approche intertextuelle de L'Ivrogne dans la brousse*, Sarrebruck:Éditions Universitaires Européennes, 2010.
- , *La lecture intertextuelle de «L'Ivrogne dans la brousse» d'Amos Tutuola*. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009.
https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/bitstream/1866/7277/1/Ukize_Servilien_2009_memoire.pdf (Page consultée le 2 janvier 2012).
- , «Métissages intertextuels ou apologie de l'hybridité: *Le Lys et le flamboyant* d'Henri Lopes», *Les Cahiers du GRELCEF* [Groupe de recherche et d'études sur les littératures et cultures de l'espace francophone], 2 (mai 2011):197-211.
http://www.uwo.ca/french/grelcef/2011/cgrelcef_02_text07_ukize.pdf
 (Page consultée le 2 janvier 2012).
- VERBEEK, Léon, Jean-Pierre KALEMBWE LONGWA et Sylvestre CABALA KALEBA, *Les arts plastiques de l'Afrique contemporaine*, Paris:L'Harmattan, 2008.
- VEXLIARD, Alexandre, *Le Clochard*, Paris:Desclée de Brouwer, 1998.
- WALTER, Henriette, *Le Français dans tous les sens*, Paris:Laffont, 1988.
- WESSLER, Éric, *La littérature face à elle-même: l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam et New York:Rodopi, 2009.
- WHITEMAN, Kaye «In Defense of Yambo Ouologuem», *West Africa*, 21 July 1972:940-41.

CURRICULUM VITAE

Name: **Servilien Ukize**

Post-secondary Education and Degrees:

National University of Rwanda
Butare, Huye, Rwanda
2001-2005 **B.A.**

Université de Montréal
Montréal, Québec, Canada
2008-2009 **M.A.**

University of Western Ontario
London, Ontario, Canada
2009-2013 **Ph.D.**

Honours and Awards:

Western Research Graduate Scholarship (WGRS)
2009-2013

Related Work Experience

Teaching Assistant

University of Western Ontario
2009-2013

Université de Montréal
2008-2009

Assistant Tutor

Kavumu College of Education (Muhanga, Rwanda)
June-August 2008

Part-time Teacher

School of Foundation Language Skills
National University of Rwanda
February 2008

Secondary School Teacher

Rwandan Secondary Schools
1991-2001; 2006-2008

Publications and Presentations

Published Book

Du mytique au romanesque chez Tutuola, Sarrebruck:Éditions Universitaires Européennes, 2010.

Peer-Reviewed Article

«Métissages intertextuels ou apologie de l'hybridité: *Le Lys et le flamboyant* d'Henri Lopes», *Les Cahiers du GRELCEF* [Groupe de recherche et d'études sur les littératures et cultures de l'espace francophone], 2 (mai 2011):197-211.

Presentations in seminars

«*Verre Cassé* d'Alain Mabanckou: un contre-modèle du canon classique», *L'exemple et le contre-exemple en littérature et en linguistique*, Colloque interuniversitaire, 21-23 octobre 2011, University of Western Ontario, London, Ontario, Canada.

«Du sens des objets dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert», *Représentations littéraires de la culture matérielle au XIX^e siècle*, Séminaire de doctorat, mars 2010, University of Western Ontario, London, Ontario, Canada.

«Montesquieu et Mme de Graffigny. Regards croisés, regards obliques, ou Histoire d'un Persan et d'une Péruvienne», *Penser l'autre au dix-huitième siècle*, Séminaire de doctorat, février 2010, University of Western Ontario, London, Ontario, Canada.

«Écriture et utopie dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi», *L'écriture francophone entre idéologie et utopie: de l'exotisme à la postcolonialité*, Séminaire de doctorat, novembre 2009, University of Western Ontario, London, Ontario, Canada.

«Le génocide des Tutsi dans l'écriture testimoniale», *Le Récit de soi*, Séminaire de doctorat, novembre 2009, University of Western Ontario, London, Ontario, Canada.

«Ville vorace pour héros désenchanté. *Le lac d'or* de Jacques-Pierre Amette», *Marseille, Montréal, Paris dans la littérature contemporaine*, Colloque de sociocritique, en collaboration du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST), 17-18 avril 2009, Université de Montréal, Montréal, Québec, Canada.

«Le lieu dans un texte et les textes dans un lieu. *Danube* et *Le Sentiment géographique*» [sur la question du genre], *Poétique du lieu*, Journée d'étude, en collaboration avec le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), 16 avril 2009, Université de Montréal, Montréal, Québec, Canada.

«*Les Contes de Fées* de Madame d'Aulnoy. Jeu intertextuel dans «La Belle aux cheveux d'or», *Le long Moyen Âge du roman*, Journées d'étude, 1-2 décembre 2008, Université de Montréal, Montréal, Québec, Canada.

«La dimension intertextuelle de *L'Ivrogne dans la brousse* de Tutuola», *Francophonie littéraire et théories postcoloniales*, Séminaire de maîtrise, décembre 2008, Université de Montréal, Montréal, Québec, Canada.