

République Algérienne Démocratique et Populaire
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE

Université Abou Bekr Belkaid – Tlemcen
Faculté des Lettres et des Langues Étrangères
Département des Lettres et Langue Française



MÉMOIRE

Pour l'obtention du diplôme de **Master ès Lettres**

Spécialité : Sciences des Textes Littéraires

Option : Littérature et Civilisation

Thème :

**De l'oralité à la conservation de la mémoire :
Étude sémiotique de *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou**

Présenté par : Mr. OUEDRAOGO Ismaël Frédéric

Sous la direction de : Mme SARI MOHAMMED Latifa

Devant un jury composé de :

Président :	Mr BENAÏSSA Azeddine	MAA	Université de Tlemcen
Rapporteur :	Mme SARI MOHAMMED Latifa	Professeur	Université de Tlemcen
Examinatrice :	Mme DJEBBARI Nassima	MCB	Université de Tlemcen

Année Universitaire 2018-2019

Remerciements

Mes remerciements vont tout particulièrement à ma directrice de recherche Mme SARI MOHAMMED Latifa, non seulement pour ses orientations et ses conseils qui m'ont permis de mener à bien ce modeste travail, mais aussi pour sa rigueur, sa patience, sa compréhension et son cœur d'or qui mettent l'étudiant dans des conditions optimales afin de le hisser au sommet.

J'exprime mes vifs remerciements aux membres du jury qui ont eu l'amabilité et la bienveillance de lire et d'évaluer ce modeste travail.

Je remercie tous les enseignants qui m'ont encadré durant ces deux ans passés à l'université de Tlemcen, tout le personnel du département des lettres et langue française et particulièrement Mme KACIMI qui m'a toujours accueilli à bras ouverts et a répondu favorablement à toutes mes doléances.

Enfin, je dis merci à tous ceux qui m'ont aidé, de près ou de loin, à l'élaboration de ce mémoire, à ceux qui m'ont soutenu dans mes études et dans les moments les plus difficiles de ma vie.

Dédicace

À la famille OUEDRAOGO (*l'Étalon*)

À ma mère, Ghislaine Marie Reine

Épigraphe

De quoi est fait un texte ? Fragments originaux, assemblages singuliers, références, accidents, réminiscences, emprunts volontiers. De quoi est faite une personne ? Bribes d'identification, images incorporées, traits de caractères assimilés, le tout (si l'on peut dire), formant une fiction qu'on appelle le moi.

(Michel Schneider, *Voleurs de mots*, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée, 1985, p. 12)

Résumé :

Le présent travail est une lecture de *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou au prisme de l'intertextualité, de la mémoire et de l'oralité. Derrière la prégnance de l'intertexte, s'élabore une technique scripturale et se profile un imaginaire, un univers auctorial qui s'imprègne de la diversité, de l'altérité voire d'un idéal interculturel.

La mémoire occupe une place centrale dans ce travail tant elle la mission du personnage éponyme mais aussi du fait que l'oralité fait face à une réalité : « *les écrits restent, les paroles s'envolent* ». « *Je ne crois qu'en ce qui est écrit* » disait le patron du bistrot. Ainsi, Verre Cassé ne faisant pas fi de cette remarque, va puiser dans les richesses de l'oralité la matière qui lui permettra de réaliser sa mission. Tel un griot qui fait appel à sa mémoire, Verre Cassé recourt à sa bibliothèque personnelle qu'il étale, qu'il asperge dans le contenu du texte non sans humour, mais toujours en se jouant du lecteur, l'extirpant de sa passivité pour le placer dans une lecture active, cultivée et parfois heuristique.

Comme le narrateur, l'auteur trouve en l'écrit l'espace idoine pour donner vie éternelle aux mots dans son rythme effréné, cadencé par la virgule comme seule ponctuation et par la parole fleuve.

Mots - clés : Intertexte, Mémoire, Oralité, Identité, Écriture, Postcoloniale

Summary:

The present work is a reading of Alain Mabanckou's *Verre Cassé* with the prism of intertextuality, memory and orality. Behind the impregnance of the intertext, a scriptural technique is being developed and an imaginary world is emerging, an authoritarian world that is immersed in diversity, in otherness, even in an intercultural ideal.

The memory occupies a central place in this work as well as the mission of the character of the same name but also because the orality faces a reality: "the writings remain, the words fly away". "I do believe only what is written," said the owner of the bistro. Thus, Verre cassé not ignoring this remark, will draw from the riches of orality the material that will allow him to achieve his mission. Like a griot who appeals to his memory, Verre Cassé resorts to his personal library that he displays, that he sprinkles in the contents of the text not without humor, but always while playing with the reader, extirpating him of his passivity for place it in an active reading, cultivated and sometimes heuristic.

Like the narrator, the author finds in writing the appropriate space to give eternal life to the words in its frenzied rhythm, punctuated by the comma as the only punctuation and by the word river.

Keywords: Intertext, Memory, Orality, Identity, Writing, Postcolonial

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE	1
CHAPITRE I : Le champ littéraire africain : état des lieux.....	5
I. Alain Mabanckou : biographie et bibliographie	5
II. Aux origines de la littérature écrite en Afrique : La Négritude	8
III. Identité et écriture postcoloniale.....	15
IV. Entre mémoire et Histoire.....	21
CHAPITRE II : Construction et reconstruction de la mémoire dans <i>Verre Cassé</i>	27
I. La crise de mémoire : le devoir de mémoire.....	27
II. Le devenir « auctorial » de <i>Verre Cassé</i> dans <i>Verre Cassé</i>	34
CHAPITRE III : Les traces écrites et la conservation de la mémoire dans <i>Verre Cassé</i> ...	39
I. Langages de la mémoire : raconter le souvenir entre l'écriture et l'oralité	39
II. De l'intertextualité comme principe de lecture et d'écriture	41
III. L'intertexte dans <i>Verre Cassé</i>	43
IV. Aspects d'oralité dans <i>Verre Cassé</i>	51
CONCLUSION.....	59
Bibliographie.....	62

INTRODUCTION
GENERALE

INTRODUCTION GENERALE

L'Afrique est un continent plein de légendes, d'histoires et de croyances que les cinéastes s'évertuent à représenter en films ; les artistes divers en musiques, en tableaux, en sculptures et les écrivains en textes. D'une part, la littérature africaine est le lieu où art et croyances s'enlacent pour donner naissance à des textes porteurs des valeurs traditionnelles. D'autre part, elle est qualifiée de plurielle pour la polygraphie et la diversité des parcours personnels des auteurs qui donnent plusieurs couleurs à leurs productions. Les productions africaines, quelles qu'elles soient, ont à cœur de faire la réécriture de l'Histoire du continent, un témoignage sur la vie socioculturelle et une dénonciation des aléas du quotidien dont les africains sont victimes.

Ainsi, ils [les écrivains] narrent des récits sur les thèmes phares de leur époque : la Négritude, le colonialisme, la créolité, les guerres, le racisme, l'immigration, la corruption, la mal-gouvernance etc. Ces tourments qui s'abattent sur la population et qui ne les laissent point indifférents font écho dans leurs écrits. Ahmadou Kourouma, Tierno Monenembo, Norbert Zongo, Sony Labou Tansi se sont donnés, à titre d'exemple, pour mission dans les années 80 de peindre dans leurs textes l'univers social hostile et délétère dans lequel vivent leurs compatriotes. Toutefois obligée de se renouveler pour garder sa particularité et rester prolix, la littérature africaine, depuis la Négritude et le recouvrement de la liberté par les indépendances, est marquée par la rupture comme moteur de la création littéraire. Georges Ngal dit à ce propos : « Cette notion de rupture occupe une place de choix dans la réflexion sur les littératures africaines et renvoie explicitement à toute (r)évolution chronologique, thématique, structurelle ou stylistique, observable dans le mouvement de la création littéraire et sentie comme coupure, discontinuité, modification¹ ».

Ainsi, nombres d'écrivains se sont tournés vers de nouvelles préoccupations littéraires qui marquent une volonté de libération de l'écriture de toutes les formes d'enchaînement ou d'enfermement. Fondé sur la contestation, la dénonciation et sur le désir de créer un ordre nouveau considéré comme nécessairement meilleur, ce « nouveau courant » est marqué par de jeunes auteurs nés dans les années 1960 tels que Jean-Marie Adiaffi, Calixthe Beyala, Véronique Tadjo, Alain Mabanckou.

Considéré comme le nouveau visage de la littérature négro-africaine, Alain Mabanckou est un auteur polygraphe, prolix et à succès depuis plus d'une dizaine d'années. Après quelques recueils de poèmes publiés sans succès, l'auteur connaît un fou succès dès la

¹ Georges Ngal, (1994), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan,

publication de *Bleue-blanc-rouge*² qui fut aussitôt couronné par le Grand Prix Littéraire de l'Afrique noire.

Classé parmi les écrivains de la nouvelle génération, celle de la Migritude, l'auteur s'est longtemps penché sur la question de la migration. *Verre Cassé*³, son cinquième roman marque un tournant important dans « l'aventure scripturale » de Mabanckou. Révolté contre une compartimentation, une ghettoïsation de la littérature africaine et partant l'auteur africain, il se veut l'instigateur d'une écriture et d'une esthétique nouvelle dont il n'est certes pas le pionnier mais l'icône. Bernard Pivot, dans le *Journal du Dimanche* (février 2006) disait que « Verre Cassé est une œuvre truculente, exubérante, bavarde, tonitruante d'un comique sans retenue ». En effet, par un jeu truculent de réminiscence et de construction de la mémoire orale et écrite, l'auteur tente de saper tous les archétypes qui tournent autour de la figure de l'auteur africain depuis la période coloniale jusqu'à nos jours. Souvent confondu à l'intellectuel salvateur, au parfum de tous les maux qui miment la société, le narrateur Verre Cassé, personnage éponyme de l'ouvrage, s'active à la redéfinition de ce préjugé en parallèle à l'hagiographie qu'il fait du bar qu'il fréquente et au recueil des histoires des clients qui y viennent aussi.

Notre choix s'est porté sur ce roman parce qu'il est des plus atypiques, dans la mesure où l'auteur tourne en bourrique les règles de la langue française qu'il considère comme une eau calme qu'il faut détourner, rénover, remuer afin de l'adapter pour un contexte subsaharien. Ainsi, Verre Cassé écrit comme s'il parlait. N'ayant cure des règles de la ponctuation et de la grammaire, il n'utilise que la virgule dans son texte et n'utilise point de majuscule en début de phrase. Ce roman est une alliance née de la diversité culturelle que possède l'auteur.

Il suggère à plusieurs reprises des références à des auteurs de renommée mondiale parmi lesquels on compte un nombre considérable des classiques de la littérature subsaharienne. L'auteur fait appel à ses pairs pour en fait se démarquer d'eux. Comme un manifeste ou un bréviaire, Verre cassé met en avant et de façon escamotée les idéaux soutenus par les parnasses mais dans une version négro-africaine, c'est-à-dire décharger l'écrivain de ces chaînes qui font de lui une personne marginale qui se réfugie dans ses écrits pour y dépeindre l'idéal de société qu'il voudrait.

² Alain Mabanckou, (1998), *Bleue-blanc-rouge*, Ed. Présence Africaine,

³ *ibid.*, (2005), *Verre Cassé*, Ed. Le Seuil,

Nous envisageons d'examiner le renouveau et donc la rupture dans l'écriture de Mabanckou, aussi bien au niveau à la fois de la forme et du contenu et de trouver des éléments de réponse à notre problématique qui est la suivante : comment par le mobile de l'intertexte, l'auteur met au premier la question de la conservation de la mémoire en juxtaposant l'oral à et sur l'écrit ? À quel dessein fait-il abondamment références aux écrits d'auteurs auteurs inscrits dans ce qu'on qualifie de littérature monde ? Par quelles stratégies narratives et ou discursives, le roman passe pour un manifeste littéraire ?

À cet effet, notre travail sera basé sur l'analyse des techniques d'écriture utilisées dans Verre Cassé. Trois axes émergent de manière indéniable dans ce roman, à savoir la mémoire, l'intertextualité qui est source de la subversion de l'écriture par l'intégration de l'oralité. Nous avons émis à cet effet trois hypothèses : 1) la pratique intertextuelle fait du roman une œuvre qui déroule les souvenirs de lecture du lecteur en l'imprégnant à la fois de l'Histoire et des récits des habitués du Crédit a voyagé. 2) Le roman semble usé du devenir auctorial du narrateur afin de passer pour un manifeste. 3) Verre Cassé, tel un griot ou un conteur de papier, fait appel à sa bibliothèque personnelle afin de transcender cette figure en alliant écrit et oralité. Pour ce faire, notre travail sera constitué de trois chapitres.

Dans le premier chapitre, nous allons procéder à une analyse de l'état des lieux de notre corpus et de la littérature négro-africaine. Ainsi, nous scruterons la biographie et la bibliographie très étoffée de l'auteur. Ceci nous permettra d'avoir un aperçu suffisamment holistique de l'œuvre de l'auteur. Passant de la versification à la prose, il s'est forgé une esthétique propre à lui avec une originalité que lui reconnaît ses pairs. Son parcours littéraire, son écriture, les thèmes qu'il aborde font écho à ce mouvement de la période coloniale : la Négritude. Ce mouvement et les idéologies qu'ils défendaient sont une source intarissable pour les écrivains subsahariens et où ils s'abreuvent à souhait. Le parcours de Mabanckou est presque similaire à ce mouvement littéraire qui passant du lyrique à la prose gagne en maturité et en notoriété avec des productions romanesques qui proposent incessamment un renouvellement et de la forme et du fond. La mémoire, l'histoire, l'identité étant non seulement des notions inséparables mais aussi constituant l'enjeu du corpus, il nous semble nécessaire d'apporter des éclaircissements à ces derniers.

Après ceci, il s'agira dans le deuxième chapitre d'analyser la construction de la mémoire qui est la mission du personnage-narrateur. Le patron du bistrot estime que la culture africaine ne sera sauvée de l'oubli que par le papier : « Je ne crois qu'en ce qui est écrit ». L'analyse de la mémoire se fera à ce niveau sous la férule des travaux de Maurice Halbwachs sur la mémoire collective et son corollaire qui est celle individuelle. Il s'agira

également dans cette partie d'analyser le devenir auctorial du narrateur *Verre Cassé*.

Le troisième et dernier chapitre va consister à l'analyse des traces écrites qui œuvrent à la conservation de la mémoire. Il s'agira d'étudier l'intertextualité hybride qui pullulent dans l'ouvrage. Tout texte littéraire est porteur d'éléments d'autres textes littéraires qui l'ont précédé, ce qui donne parfois au lecteur averti l'impression de déjà-vu. Cependant l'intertexte déployé dans *Verre Cassé* est des plus atypiques et s'incruste par un jeu de piste où l'auteur donne à tout bout de champs des indices qui poussent le lecteur à rester actifs du début jusqu'à la fin du récit. La mémoire étant l'enjeu majeur, l'intertexte se joue de cet alibi et prend parfois, non sans humour, en otage le texte. La présence d'un personnage-narrateur suscite et alimente la multiplication des voix dans le texte. Pour ce faire, nous ferons appel aux travaux de Bakhtine, de Kristeva, de Genette et de Todorov sur la polyphonie et l'intertexte. En sus, il s'agira d'analyser la manifestation de l'oral dans l'ouvrage. L'auteur use des caractéristiques de la figure du griot et son art oratoire pour l'insuffler à son texte. Ainsi, s'achèvera le troisième chapitre.

Nous terminerons notre travail de recherche par une conclusion où nous récapitulerons brièvement les étapes de notre investigation tout en présentant nos résultats.

CHAPITRE I : Le champ littéraire africain :
état des lieux

I. Alain Mabanckou : biographie et bibliographie

Né le 24 février 1966 dans la ville de Pointe-Noire, en République du Congo (Brazzaville), Mabanckou est l'un des écrivains les plus prolifique de sa génération. Il intègre l'école primaire de Voungou dans sa ville natale, puis 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. En 1989, il s'envole pour la France afin de poursuivre ses études supérieures ; d'abord à Nantes, puis à l'Université de Paris- 21 Dauphine d'où il sort, en 1993, titulaire d'un Diplôme d'Études Approfondies (DEA) en Droit des Affaires. Il publie la même année son premier recueil de poème intitulé *Au jour le jour*.

Après son DEA, tout en continuant sa carrière d'écrivain, Mabanckou travaille, 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 Baldwin⁴. 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" », 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 anthologie²² 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.

⁴Auteur noir américain devenu figure emblématique des droits civiques aux États- Unis

Mabanckou explore aussi les voies du genre romanesque. En 1998, il fait sortir *Bleu-Blanc-Rouge*. 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. Ce premier roman de Mabanckou est en fait 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 couronné, 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

Poursuivant son activité littéraire, Mabanckou publie, en 2002, chez Le Serpent à Plumes, *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*. 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. 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 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. Son succès 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.

Grâce à 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.

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.

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-vingts.

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.

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'érigant ainsi au rang des auteurs phares de la nouvelle génération africaine d'écriture.

Résumé du roman

Le roman *Verre Cassé* raconte l'histoire d'un homme dénommé Verre Cassé, ayant un vrai penchant pour l'alcool et qui est l'un des clients assidus d'un bar du Congo- Brazzaville nommé « Le crédit a voyagé ». L'escargot entêté (le patron du bar) va un jour confier la tâche à Verre Cassé d'écrire dans un cahier les différentes histoires racontées par ses autres clients. Tout le roman est donc une succession de différents portraits aussi mordants et intrigant les uns que les autres et dont Verre Cassé est le narrateur. Nous avons par exemple l'histoire d'un homme dénoncé par sa femme à la police comme étant un pédophile. Il sera incarcéré sans aucun procès. En prison, il est abusé par ses codétenus et par certains gardiens de prison. L'homme perdra alors le contrôle de ses muscles et doit porter les couches, d'où son surnom de l'homme aux Pampers. Des Présidents – dictateurs qui passent leur temps à concevoir des slogans démagogues au lieu de travailler pour le bien du peuple. L'Imprimeur ayant vécu et travaillé en France, dont sa femme est devenue l'amante de son fils aîné né lors d'un premier mariage avec une Antillaise. L'Imprimeur ayant découvert cette liaison tombe dans la déprime. Il est alors interné dans un hôpital psychiatrique en France. Sa femme et son fils l'accusent de folie. C'est alors que l'Imprimeur est renvoyé quelques mois plus tard dans son pays d'origine qui est le Congo. Le style de ce roman est tantôt truculent, tantôt pittoresque. Même si toute l'histoire est écrite au bar « le Crédit a voyagé », les histoires de ces hommes nous emmènent parfois hors de l'Afrique, et dans tous les coins du monde.

II. Aux origines de la littérature écrite en Afrique : La Négritude

Au début de sa conférence en 1966 à l'université de Montréal, Léopold Sédar Senghor soutenait ces propos :

Pourquoi ai-je choisi de vous parler de la négritude, aujourd'hui à l'université de Montréal ? Parce que cette idéologie, fondée sur des réalités physiques et spirituelles a soutenu bien des peuples, je dis : toute une race depuis la fin de la Première Guerre mondiale. Parce que depuis le début de ce

siècle [le 20^esiècle] ; s'élabore une civilisation planétaire, qui doit beaucoup, si paradoxal que cela puisse être, à la Négritude⁵.

Ces propos de Senghor soulignent les bases qui ont concouru à forger cette idéologie et l'une de ses volontés phares qui était d'inscrire l'homme noir, l'âme noire dans l'universel, dans la « civilisation planétaire » qui se dessine de plus en plus à l'horizon.

Parce que fondée sur sa mission salvatrice légitimée par une supposée absence de civilisation et d'histoire chez les populations non-occidentales, la colonisation est ce joug dont a longtemps souffert l'Afrique et bien d'autres parties du globe. Elle n'est pas la seule mais reste celle qui a touché aux racines, aux traditions, à la culture, à l'identité de l'Africain. En effet la politique d'assimilation appliquée dans les colonies a fortement concouru à l'acculturation, voire l'eupéanisation de l'Afrique. Ainsi, la seule histoire qui était enseignée dans toute l'Afrique, l'histoire universelle était celle de l'Europe, celle de « nos ancêtres les Gaulois ».

Dans cette optique, la négritude se décline comme ce concept inventé pour anoblir le subsaharien. Senghor continue son propos ainsi : « Commençons à rendre à Césaire ce qui est à Césaire. Car c'est le poète et dramaturge martiniquais qui a forgé le mot dans les années 1930 ».

1. La Négritude

Aimé Césaire, « *le baobab de la poésie* » a quitté ce monde en Avril 2008, après plus de neuf décennies d'une vie phare reconnue et honorée comme celle du « *nègre fondamental* »⁶. Jumelant sa sensibilité poétique à sa conscience politique, il a œuvré à la construction d'un nouveau territoire poétique où les propositions linguistiques et politiques sont éminemment subversives et enlacées.

La voix de Césaire, c'est surtout la rencontre des voix africaines et antillaises, mues par une dynamique solidaire de diaspora francophone *nègre*. Les sénégalais Léopold Sédar Senghor, Birago Diop et Alioune Diop ; l'ivoirien Bernard Dadié, le guyanais Léon Gontran Damas, le Guadeloupéen Guy Tirolien et la Martiniquaise, Suzanne Roussi, son épouse, sont ses compagnons d'armes dans l'élaboration de la *Négritude*, cette pensée subversive, nouvel humanisme actif, qui se fera connaître notamment dans les journaux, maisons d'édition et revues qu'ils fondent ensemble : *L'étudiant noir*, *Présence africaine*, *Tropiques*.

Dans son recueil de poème *Cahier d'un retour au pays natal* rédigé entre 1935 et 1938, et publié en 1939 chez Présence africaine, Césaire décline ce qu'il considère être la

⁵ http://faculty.georgetown.edu/konea/textes/Senghor_Negritude.pdf consulté le 27-04-2019

⁶ C'est le surnom que donna André Breton à Aimé Césaire

négritude :

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 ils savent en ses moindres recoins le pays de souffrance
Ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel
Mais ceux sans qui la terre ne serait pas la terre
Gibbosité d'autant plus bienfaisante que la terre déserte davantage la terre
Silo où se préserve et mûrit Ce que la terre a de plus terre
Ma Négritude n'est pas une pierre, sa surdité ruée contre la clameur du jour
Ma Négritude n'est pas une taie d'eau morte sur l'œil mort de la terre
Ma Négritude n'est ni une tour ni une cathédrale
Elle plonge dans la chair rouge du sol
Elle plonge dans la chair ardente du ciel... ⁷

Dans cette première acception, Césaire énonce les principes de bases du mouvement. En effet, ce poème est très frappant par le nombre de références aux éléments de la nature et marque la complicité que Césaire veut entrer la Négritude et la Nature. Il est d'autant plus impressionnant par l'onctuosité de la langue française mise au service du rythme de la négritude comme si elle n'avait été façonnée que pour lui servir d'écrin.

Le devoir de résistance discursive se décèle dans la vivacité du verbe et dans le refus de la ponctuation classique, comme pour laisser transparaître « *l'oralité-nature à travers l'écriture-culture.* »

Léopold Sédar Senghor (1906-2001), président du Sénégal au lendemain des indépendances, fondateur de la Francophonie, co-concepteur du terme et de l'idéologie le théorisa de façon plus scientifique ainsi :

La Négritude, c'est l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie, les institutions et les œuvres Noires [...] Pour nous, notre souci, depuis les années 1932-1934, notre unique souci a été de l'assumer cette « Négritude » en la vivant, et, l'ayant vécu pour la présenter au monde comme une pierre d'angle de la civilisation de l'universel, qui sera l'œuvre commune de toutes les races, de toutes les civilisations différentes ou ne sera pas ⁸

Dans cet extrait, nous voyons luire l'optimisme et le caractère central que semble accorder au terme ses fondateurs. Ils voient en cette idéologie la pierre angulaire de la civilisation où toutes les races auront les mêmes droits et seront traitées sur le même pied d'égalité.

Abondant dans la même optique que les pionniers de la Négritude, Gina Thésée et Paul R. Carr nous donne à la lire sous divers angles, ou encore sur divers plans. Selon eux, elle est ce nouvel humanisme à la fois identitaire et écologique que Césaire propose aux personnes dont « la race est celle des opprimés ». Ces derniers proposent dans leur article une analyse de ce terme sur quatre plans car il fut l'objet de nombreuses critiques vue son ambivalence

⁷Aimé Césaire, (1939), Cahier d'un retour au pays natal, Paris, Ed. Présence Africaine, P.15

⁸Almut Normann Seiler, (1976), *La littérature Néo-Africaine*, Que Sais-je (PUF), P.17

et sa polysémie :

Sur le plan ontologique, la Négritude est un changement de paradigme, un changement radical dans la vision du monde qui opère, désormais, à partir de la perspective du colonisé nègre. Sur le plan axiologique, les valeurs sous-jacentes de la Négritude résonnent en : cri nègre ; révolte ; conscience ; fierté ; dignité ; anticolonialisme. Sur le plan méthodologique, l'outil conceptuel Négritude permet de revisiter le passé colonialiste et d'explorer le futur réapproprié pour espérer un mieux-vivre dans le présent du monde nègre ou, plus largement, la race des opprimés. Sur le plan épistémologique, la Négritude propose une démarche de déconstruction/reconstruction identitaire.⁹

En effet, ces diverses perspectives permettent de saisir au mieux les champs d'action de cette idéologie. Sa démarche de déconstruction-reconstruction identitaire opère à juste titre et épistémologiquement en la réinvention de l'image que se fait le colonisé lui-même et celle que le monde a de lui. Le bien-fondé accordé à la colonisation s'en trouve ainsi saper. Le dictionnaire Le Petit Robert en faisait les frais en dans son édition 2008 quand elle ajoutait une citation tirée du discours sur la colonisation de Césaire : « Colonisation=Chosification ». Malgré ce changement tardif d'un point de vue épistémologique et représentatif, les effets de ce mouvement n'ont pas tardé à se faire ressentir dans sa période contemporaine.

2. Émergence de la production littéraire (manifestation identitaire)

Si les publications des écrivains de la négritude¹⁰ ont été un fait marquant dans l'histoire des littératures d'Afrique noire, c'est à tort qu'on se refait aux eux comme les premiers écrivains d'Afrique. En effet, les écrivains de l'Afrique australe ont été les premiers à écrire des œuvres littéraires.

Il nous semble utile de rappeler en quelques mots leurs positions et leurs choix linguistiques, ils n'ont pas tous adopté la même attitude que leur paire face à l'utilisation des langues occidentales. Le premier d'entre eux, Tomas Mofolo (1876-1948) est un écrivain du Lesotho qui a écrit tous ses romans en sésotho, sa langue maternelle, bien qu'il ait suivi son instruction comme ceux de sa génération chez les missionnaires présents dans le pays. Ceux-ci détenant les seules presses de la région et l'encouragèrent à écrire. Il rédige *Moeti oa bochabela (Le voyageur de l'Ouest)* paru en feuilleton en 1906 puis publié en 1907¹¹, *Pitseng* (1910) et *Chaka* (1910).

⁹ Gina Thésée et Paul R. Carr, (2009), *Le Baobab en quête de ses racines : la « Négritude » d'Aimé Césaire ou l'éveil à un humanisme identitaire et écologique dans l'espace francophone*, Vivre ensemble, sur Terre Volume 37, numéro 2, automne 2009

¹⁰ Notamment la publication par René Maran de *Batuala « véritable roman nègre »* en 1921 qui remporte au même moment le prix Goncourt, davantage pour sa préface que pour son contenu qui décrit les effets dévastateurs de la colonisation,

¹¹ Ce roman raconte l'histoire de Fekisi, héros horrifié par les coutumes de son peuple, qui part à la recherche du pays de Ntsoana-Tsatsi, la terre d'origine des Basotho, où Dieu, lassé de leurs désordres, s'est retiré. Au terme de son voyage, il parvient chez les Blancs, dans le pays dont il rêvait. Le jour où il se fait baptiser, le Christ apparaît, lui promet la béatitude éternelle, et Fekisi tombe, mort. Ensuite, Mofolo écrit *Pitseng*, publié

L'itinéraire de cet écrivain mérite l'attention de tous ceux qui s'intéressent à l'émergence de la littérature africaine. Ayant l'habitude d'envisager cette littérature sous un regard dualiste, en la divisant en littérature d'expression anglophone et francophone, et les productions en langues africaines et celles en langues européennes, la critique littéraire a souvent manqué de mettre l'accent sur le fait qu'au début du XX^e siècle, c'est le passage de l'oral à l'écrit, du texte recueilli au texte original qui constituait la principale rupture, ou encore la principale modernité dans la production littéraire africaine.

Malgré son contact étroit avec des européens et une bonne connaissance de l'anglais, Mofolo a choisi d'écrire ses textes dans une langue que personne avant lui n'avait utilisé pour écrire ou transcrire. Ce qui attire notre attention sur ce cas, c'est que désormais la littérature africaine pouvait être non seulement orale mais également écrite, notamment en langue vernaculaire. Même si d'autres écrivains, tels que le kenyan Ngugi Wa Thiong'o¹² et le tanzanien Julius Nyerere (1922-1999), ont emboîté les pas de Mofolo, cet effort de valorisation et de pérennisation des langues vernaculaires africaines n'a pas été poursuivi à grande échelle.

Les écrivains qui viendront après lui et dont les textes se réclamaient clairement d'un discours anticolonial et qui s'opposaient à l'exploitation du continent africain et à l'infériorisation du Noir, ont majoritairement utilisé la langue du colonisateur.

Jusqu'à Boris Diop qui a entrepris quelques initiatives d'écriture en langue wolof, on ne trouve presque aucune tentative d'écriture en langue vernaculaire chez les écrivains francophones. Toute chose qui montre le choix clair des intellectuels de ce côté de l'Afrique.

a. La flambée du lyrique :

Si, en raison du retentissement provoqué par la publication de *Batouala* « Véritable roman nègre », René Maran a pu paraître aux yeux de ses successeurs comme un maître et initiateur de la prose romanesque africaine, c'est finalement à la poésie qu'il reviendra de brandir l'étendard de la négritude. En effet, à l'instar de tous les mouvements littéraires de ce début de XX^e siècle, le mouvement de la négritude, porté par ces jeunes étudiants du « quartier latin » avait pour ligne directrice l'élévation de l'âme noire par le genre poétique.

en 1910. Ce roman raconte l'histoire d'amour vertueux de deux jeunes gens qui se rencontrent au cours de leurs études dans une mission, se marient, et reprennent l'institut à la mort de leur maître. En 1910, après un voyage dans le Natal où il visite les terres zouloues et la tombe du roi Chaka, Mofolo écrit *Chaka*. L'œuvre oppose un fort contraste avec ses écrits ultérieurs, fondés sur un dithyrambe de la foi chrétienne. Elle gêne les missionnaires qui retardent sa publication jusqu'en 1925. Mofolo quitte la mission et cesse partiellement d'écrire. Il aurait néanmoins rédigé une vie de Moshesh en 1926, disparue dans un incendie

¹²Ngugi écrit en kikuyu une pièce intitulée *Ngaahika Ndeenda : Ithaako ria ngerekano* (I Will Marry When I Want), le roman *Caitani mutharaba-Ini* (Devil on the Cross)

Le choix du genre lyrique par les chefs de file du mouvement peut s'expliquer par un ensemble de facteurs sans qu'aucun d'eux n'apparaisse véritablement décisif. On sait notamment que tous les élèves et étudiants de leur génération, grands lecteurs des grands classiques littéraires, ce sont abreuvés aux verbes de Victor Hugo, Baudelaire, de Claudel ou encore de Charles Péguy. Notons également que période coïncide avec l'avènement de deux grands mouvements littéraires basés sur le genre poétique, en l'occurrence le Symbolisme et le surréalisme.

Ces influences dont il est difficile d'évaluer l'impact ont joué un rôle révélateur sur ces jeunes esprits réfractaires à toute forme d'assimilation et désireux d'affirmer leur spécificité nègre. Aimé Césaire l'exprime sans ambages dans son article intitulé : « *Négreries : conscience raciale et révolution sociale* » publié dans le troisième numéro mai-juin de la revue *L'Étudiant Noir*. Après la publication de « *Cahier d'un retour au pays natal* » il déclara l'avoir écrit comme un « anti-poème » ; animé qu'il était par le désir d'attaquer au niveau de la forme la poésie traditionnelle française, d'en bousculer les structures. Jacques Chevrier nous en fait une analyse succincte en ces termes :

À bien des égards, ce premier texte poétique de Césaire est en effet un défi aux lois ordinaires de la sacro-sainte séparation des genres et des styles, puisqu'il mélange dans le même élan volcanique des fragments narratifs, voire prosaïques, des envolées lyriques, des cris ou des réflexions à caractère historique, politique et sociologique. Cette volonté antipoétique se manifeste d'ailleurs d'entrée de jeu par le choix du titre, d'une longueur inusitée suggérant à la fois l'univers scolaire et les fameux « cahiers de doléances » qui préludèrent à la Révolution Française en 1789.¹³

On remarque par cet extrait comment Césaire a voulu marquer ses poèmes, ces textes dans tous leurs aspects, de cette fièvre subversive et révolutionnaire. Il est à noter qu'il n'est pas pionnier dans l'art de briser les canons de l'esthétique littéraire française, mais il déclenche du moins l'insufflation de la rythmique, de certaine spécificité de l'Afrique. En sus, celui qui réussit le mieux cet exercice est sans conteste Senghor. D'ailleurs, répondant à ces détracteurs dans la postface de son recueil de poème *Éthiopiennes* il disait : « Si l'on veut nous trouver des maîtres, il serait plus sage de les chercher du côté de l'Afrique. Comme les lamantins vont boire à la source »¹⁴. En effet, Senghor a une vision d'assimilation de l'écrivain au griot. De même que le griot, le poète est pour lui celui qui est placé au plus près des sources divines. Il évoque le royaume de l'enfance, son adolescence qui est synonyme de moment propice à l'initiation, en rapportant certains dialogues familiers avec « des êtres fabuleux par-delà les choses ; les Krauss dans les tamariniers ; les crocodiles

¹³ Chevrier, Jacques, (1999), *Littérature d'Afrique noire de langue française*, Éditions Nathan Université, Paris, P.26

¹⁴ Senghor, Léopold Sédar (1956), *Éthiopiennes*, Éditions le Seuil, Postface

gardiens des fontaines ; les lamantins qui chantaient dans les rivières ; les morts du village et les ancêtres qui me parlaient... »¹⁵

Attentif au rythme des forces cosmiques qui ont contact avec le soleil et les astres, la terre et l'eau, l'animal et l'arbre et la roche, le poète peut sans difficulté opérer un passage, un glissement du monde visible au monde invisible, que ne sépare aucune frontière. Les deux mondes sont en effet articulés entre eux par la présence et la cohabitation des astres, de la flore et la faune. Birago Diop nous en fait une illustration parfaite de son recueil de poème *Leurres et Lueurs* :

Ceux qui sont morts ne sont jamais partis
« Ils sont dans l'ombre qui s'éclaire
Et dans l'ombre qui s'épaissit,
Les Morts ne sont pas sous la terre
Ils sont dans l'arbre qui frémit,
Ils sont dans le bois qui gémit,
Ils sont dans l'eau qui coule,
Ils sont dans l'eau qui dort,
Ils sont dans la case ils sont dans la foule
Les morts ne sont pas morts... »¹⁶

Par ces textes suscités, nous voyons clairement la volonté de ces écrivains, formés et façonnés par l'école coloniale française, de s'écarter des références françaises et occidentales, et de revendiquer un héritage, celui de la tradition orale, fondée sur le mystique, le mythique, autant de valeurs et de pratiques propre à l'équivalent du poète : le griot. « Les poètes nègres, remarque Senghor, ceux de l'Anthologie comme ceux de la tradition orale, sont avant tout des auditifs, des chantres... les poètes gymniques de mon village les plus naïfs, ne pouvaient composer, ne composaient que dans la transe des tams-tams, soutenus, inspirés, nourris par le rythme des tams-tams ».

La langue française par le biais de la poésie offrait aux écrivains de la négritude la possibilité et la facilité de reproduire la musicalité de la littérature orale africaine, dans des textes riches et foisonnant en allitérations, en rimes, en répétitions lexicales, en répétitions de groupes consonantiques. On répertorie parmi ces poètes : Léon Gontran Damas qui publie son premier recueil intitulé *Pigment* (1937), puis *Veillées noire* (1943), le malgache, Jacques Rabemananjara qui publie *Presque songes* (1934) et *Antsa* (1961) et al. Cadencé sur les rythmiques de la nostalgie, joie, la mélancolie, etc...., leurs poèmes sonnaient comme un cantique d'Alléluia fêtant la naissance et la renaissance de l'Afrique, l'Afrique de l'écriture autour de l'intelligentsia africaine.

¹⁵ *Ibidem*, postface

¹⁶ Diop, Birago, (1960), *Leurres et Lueurs*, Edition Présence Africaine, P.24

b. Éclosion du roman

L'entrée de l'Afrique dans l'âge du roman va se traduire par la publication, sur quelques années, des grands classiques de la prose. Cette arrivée en force des romanciers sur la scène littéraire va reléguer au second plan la production poétique qui reste toujours d'actualité. Production poétique qui d'ailleurs avait permis de créer un style africain, de rehausser le blason du noir sur la scène internationale, de faire de façon plus ou moins exhaustive des riches de l'Afrique. Cependant, reflétant une certaine évolution des esprits au moment où s'accélère le processus de décolonisation déclenché au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, et qui aboutira aux indépendances des années 1960, le roman sera désormais privilégié, considéré comme le genre par excellence à même de réfléchir [la lumière] et d'exprimer les aspirations des peuples noirs. En 1953 paraît *L'Enfant noir* de Camara Laye, en 1954 le *Regard du Roi*, du même auteur, puis *Ville Cruelle* de Mongo Beti, suivis en 1956 par *Le Pauvre Christ de Bomba*, dû également à lui, *Climbé* de Bernard Dadié, *Une vie de boy et Le Vieux nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono. S'ensuivit entre 1960-70 les grands classiques tels que *l'Aventure ambiguë* de Cheick Hamidou Kane, *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane, *Les bouts de bois de Dieu* de Sembene Ousmane, *Le soleil des indépendances* d'Amadou Kourouma. Cette flambée de la production romanesque s'articulera sur trois axes : la réhabilitation des valeurs traditionnelles, le roman de contestation et le roman d'apprentissage.

III. Identité et écriture postcoloniale

1. De la notion d'identité

Naquit dans un contexte d'interpénétration ou disons de pénétration et d'influence culturelle de la part des cultures occidentales, la littérature a été pour les premiers intellectuels « afroeuropéen » le canal par excellence de mise en valeur de l'âme noire. Malgré la volonté avouée de ces écrivains de préserver par leur écrit les traces des cultures, des traditions qui s'effacent crescendo laissant place à d'autres, ils n'arrivèrent guère à contenir l'impact de ce choc culturel.

D'ailleurs, la quête identitaire est une donnée qui traverse de manière permanente l'écriture des œuvres de Mabanckou à l'instar de *Verre cassé*. Nous notons que son déploiement ne fait pas simplement l'objet d'un léger traitement, mais constitue souvent l'aboutissement d'un enjeu narratif. Il faut observer que notre objet d'étude, en plus de l'identité, met en situation deux concepts. Il s'agit d'une part des études francophones et d'autres part des

études postcoloniales, concept travaillé en long et en large par Jean-Marc Moura¹⁷. Dans son article intitulé *Pour comprendre la penser postcoloniale* publié dans la revue « *Esprit* » de décembre 2006, L'historien Camerounais Joseph- Achille Mbembe la définit ainsi : « Il s'agit, en vérité, d'une pensée à plusieurs entrées, qui est loin d'être un système parce qu'en grande partie, elle se fait elle-même en même temps qu'elle fait sa route. [...], tributaire à la fois de la lutte anticoloniale, et de l'autre, de l'héritage de la philosophie occidentale. »

Les objectifs principaux de ces études ont consisté depuis des décennies à non seulement amener les anciennes puissances occidentales à exhumer leur passé colonial, mais aussi à ouvrir une nouvelle ère décomplexée avec les peuples qui ont été victimes de la colonisation. Même si on peut reprocher à ces études leur retard et aussi leur manque d'écho par rapport à ceux du côté anglo-saxon, il n'en demeure pas moins qu'ils existent et œuvre du mieux qu'ils peuvent.

Dernière le concept « identité » se cache toute une panoplie d'acception qui font croire que le mot n'a point de définition fixe. Pourtant l'identité réfère tant à une figure sociale, à une représentation abstraite, qu'à une ressemblance à un individu ou à un ensemble de valeurs. Selon le dictionnaire Larousse, l'identité est aussi : « un ensemble de critères, de définitions d'un sujet et un sentiment interne. Ce sentiment d'identité est composé de différents sentiments : sentiment d'unité, de cohérence, d'appartenance, de valeur, d'autonomie et de confiance organisés autour d'une volonté d'existence ». A ces différentes références auxquelles renvoie cette notion d'identité qui rompt avec toutes définitions fixistes, une autre vision, celle de Vincent Descombes estime que :

Nous sommes invités à concevoir nos « identités » sous l'angle d'une diversité de soi-même. Mon identité au sens moral est forcément plurielle. Chacune de ces identités qui composent mon signalement ne correspond qu'à une partie de ma personne. Mon identité, ajoutera-t-on, est même deux fois plurielle. Elle l'est à tout instant, car je ne suis jamais réductible à une seule qualité. Elle l'est par la durée, car je ne reste pas (heureusement) à un seul personnage. Toutefois, en parlant « d'identité plurielle » nous donnons à penser que nous avons déjà trouvé la solution du problème qui se posait. En réalité, il n'en est rien : Les mots « identité plurielle », par leur combinaison, ne font que poser le problème qui est celui d'un même et seul individu auquel il est demandé d'exister sur un « mode plural »¹⁸

Ces propos traduisent sans équivoque les contours très riches du terme, car le placer dans un cadre restreint, c'est faire de même pour l'être qu'il définit. Amin Maalouf¹⁹ nous invite à opérer à chaque moment un « examen de culture » au même titre que nous faisons un « examen de conscience ». En se laissant tenter à ce jeu, on observe que la culture n'est

¹⁷Moura Jean-Marc, (1999), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF

¹⁸Descombes Vincent, (2013), *Les embarras de l'identité*, Paris, Ed. Gallimard, P.46

¹⁹Amin Maalouf, (1998), *Les identités meurtrières*, Paris, Ed. Grasset

point fixe et qu'elle s'accroche à tout ce à quoi nous avons eu contact, avec quoi nous avons cohabiter.

Suite à cette définition qui peut toujours faire l'objet d'un approfondissement, nous comprenons que l'écriture postcoloniale est une nouvelle perspective entendant tout mettre en œuvre pour échapper à la domination des anciens colonisateurs, malgré les indépendances et de mettre au premier plan la culture.

2. Être soi pour être universel

Dans une interview qu'il accordait à un magazine, Césaire disait : « Pour être universel, il fallait commencer par nier que l'on est nègre. Au contraire, je me disais que plus on est nègre plus on sera universel ». Par ces propos, on saisit la teneur et l'orientation de nombre d'écrits de la période des indépendances. Ces écrits vont s'atteler à imbiber leur contenu et bien souvent leur forme de certaines spécificités qui s'éloignent à bien des égards des canons scripturaires des belles-lettres à l'occidentale. L'ère du soupçon, prôné par les écrivains du nouveau roman et Nathalie Sarraute, n'est-elle pas un prélude de la volonté de détourner non seulement la langue française mais aussi de bousculer la production romanesque. En effet, depuis la publication des textes de Yambo Ouologuem, *Le devoir de violence* et d'Amadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*, parus dans les deux en 1968, le roman africain francophone adopte, du moins sur le plan de l'usage de la langue comme dans le mode de narration, des pratiques d'écriture qui tranchent avec l'académisme des premiers romanciers. Kourouma écrit son roman en utilisant la langue comme moyen d'expression, mais s'évertue à traduire littéralement le malinké, sa langue maternelle. Certains théoriciens notamment Djihed Charef,²⁰, associent à cette pratique la notion de « *tradicriture* ».

Séwanou Dabla [1986] parle à cet égard de « nouveau roman africain. »²¹ Le critique rattache cette mutation aux œuvres qui mettent en scène l'issue des indépendances.²² Ces nouvelles constructions mises en place seront dorénavant articulées comme point

²⁰ Djihed Charef, professeur à LACNAD – INALCO à Paris, dans son étude intitulée : *La tradicriture dans le roman algérien contemporain : (ré) invention ou rapatriement ?*

²¹ SÉWANOU, Jean-Jacques Dabla, (1986), *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, P. 17

²² Le corpus de Séwanou Dabla compte entre autres les romans *Violent était le vent* de Charles Nokan, *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem, *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, *Le Récit du cirque* d'Alioum Fantouré, *Le Bel immonde* de Vumbi Mudimbe, *Le Jeune homme de sable* de Williams Sassine, *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, *La Carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi, *Le Temps de Tamango* de Boubacar Diop, *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopès et *Elle sera de jaspe et de corail* de Werewere Liking.

d'ouverture du roman africain à une écriture littéraire sans-frontière, au-delà du rapport de centre à périphérie qui l'avait autrefois défini dans le cadre de la francophonie.

C'est du moins ce que présuppose la mise en discours du concept de « *littérature-monde* » en langue française ; notion qui émerge à la faveur d'un manifeste signé par une quarantaine d'écrivains de langue française dont Alain Mabanckou, rassemblés autour du festival "Étonnants Voyageurs" et qui, à la suite des prix littéraires de l'automne 2006, consignent dans les colonnes du journal *Le Monde* du 15 mars 2007 un manifeste mettant en cause la francophonie littéraire. Elle est considérée comme « *le dernier avatar du colonialisme* », puisqu'elle est fondée sur une connivence entre la langue et la nation et fait de la France, mère des arts et des lettres, le centre irradiant de sa lumière les périphéries, entendues comme les anciens espaces de l'ex-empire français.

Le concept de « *littérature- monde* » attire l'attention sur une diversité de littératures en langue française qui racontent toutes la situation du monde en train de naître sous nos yeux, celui de la globalisation et des flux qui le caractérisent. Les prix littéraires d'automne, en consacrant les écrivains de la périphérie, amorcent une sorte de révolution « *copernicienne*²³ » et transforment le rapport entre le centre et les périphéries en une constellation de centres. En effet, en automne 2006, de grands prix littéraires dont le Goncourt, le Grand Prix du roman de l'Académie française, le Renaudot, le Femina, le Goncourt des lycéens sont décernés à des écrivains du Sud. Cette consécration met ainsi en déroute une conception de la littérature de langue française répartie en un centre hexagonal culturellement introverti, et une périphérie francophone beaucoup moins enviable. C'est notamment la conviction qu'affiche Michel Le Bris, lorsqu'il soutient que :

Un monde nouveau était en train de naître, inquiétant, fascinant, sans plus de cartes ni de repères pour nous guider, et qu'il appartenait de nouveau aux artistes, aux créateurs, aux écrivains de nous le donner à voir, de nous en restituer la parole vive : écrire, n'était-ce pas tenter de donner forme, visage à l'inconnu du monde, à l'inconnu en soi ? Écrire, n'était-ce pas, faisant œuvre à partir du chaos, tenter de rendre celui-ci habitable ?²⁴

La littérature-monde, constituée, d'un certain point de vue, une nouvelle manière d'écrire le monde, une manière d'embrasser la totalité des expériences possibles, à l'instar de *la World fiction* britannique, à travers la fiction littéraire. Elle tire cette richesse de l'expérience du voyage et des hybridations culturelles qui en découlent. En d'autres termes

²³Cette évolution fit passer l'humanité d'une vision d'un monde clos à un univers infini

²⁴Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), (2007), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, pp. 27-28.

il s'agit d'une incorporation et d'une acceptation dans la littérature institutionnalisée des textes qui, autrefois auraient été reçus comme de la « *contre- littérature*²⁵ »

La poétique inspirée par ces nouvelles narrations du monde, dans le cas de la littérature de langue française, se trouve notamment prise en charge par des voix venues du Sud, des écrivains de la nouvelle diaspora dont certains comme Mabanckou, Beyala et Diome connaissent une consécration irrécusable dans la mesure où, en plus des prix littéraires dont ils sont récipiendaires, leurs textes paraissent dans les grandes maisons d'éditions parisiennes comme Gallimard, Le Seuil, Flammarion ou Albin Michel. En outre leur hybridité culturelle permet d'une certaine manière de les arracher à une posture de repli sur une seule culture, pour ouvrir leur discours, selon l'expression de Le Bris, « *au dialogue avec les autres cultures.* ». Ainsi pourrait s'expliquer par exemple l'étendue universaliste des sources intertextuelles chez Mabanckou. Fatou Diome et Calixthe Beyala mettent en scène dans leurs textes des espaces de cohabitation où Africains, Maghrébins et Français partagent la même condition sociale.

Se pose ainsi la question des rapports parmi les textes qui racontent l'expérience du voyage en France, entre ceux qui sont nés sous la colonisation et ceux qui se déroulent dans le cadre des flux migratoires postcoloniaux ; entre la littérature africaine des pionniers et celle des écrivains du « tout-monde », théorisé par Edouard Glissant, un des signataires du manifeste de la littérature-monde. La question se pose également sur l'héritage des défenseurs de la littérature-monde par rapport aux pionniers de la littérature africaine ainsi que l'amplitude de l'écart désormais irréversible entre ces « enfants de la post-colonie »²⁶, pour reprendre les termes d'Abdourahman A. Waberi, et leurs aînés dont certains sont encore en vie. On s'interrogera enfin sur les modalités de leur insertion dans le champ littéraire de langue française dans la posture que leur démarche d'inscription dans l'espace francophone construit.

Bien que ces questions aussi intéressantes les uns que les autres se rapprochent de notre problématique, nous nous astreindrons à ce cadre afin de ne point nous disperser dans notre travail.

Notamment publié à Paris, la littérature africaine de langue française, surtout les classiques²⁷, touche principalement un lectorat européen et « afropéen ». La tendance est

²⁵ Bernard Mouralis, (2007) *L'Illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*, Paris, Ed. Honoré Champion, P. 152

²⁶ A. Waberi, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire » in *Notre Librairie* n°135, Septembre-Décembre 1998, pp. 8-15.

²⁷ Bernard Mouralis dans *L'Illusion de l'altérité*, p. 671, associe la notion de « *classique africain* » à deux

changeante de nos jours grâce à la croissance l'alphabétisation dans les pays francophones. Bien qu'il y ait une volonté de donner plus de voix et de visibilité aux écrivains de la périphérie, du Sud ; ces derniers continuent à s'enticher de la capitale française comme si la révolution copernicienne qu'ils veulent mettre en place interdit une certaine réorientation vers leur propre capitale ou un nouveau pôle de production et de diffusion en Afrique.

Par rapport aux écrivains identifiés sous la bannière de la migritude et d'écrivains-monde, Boniface Mongo-Mboussa tient ce propos : « Il y a chez ces romanciers une volonté de faire table rase du militantisme des aînés, qui faisaient souvent de l'écrivain le porte-parole d'une communauté »²⁸. Cette ambition prend de plus en plus forme dans leur écrit non seulement par l'intrigue qui s'y déploie mais aussi par les théories, les idéologies qui se veulent rassembleur ; c'est le cas des notions du tout-monde, de la créolité (universelle) à laquelle nous tendons tous selon Édouard-Glissant et la notion de littérature-monde qui compte plusieurs classiques contemporains dans ses rangs.

L'évolution du roman africain montre que c'est un genre en plein essor et est un miroir fidèle des préoccupations des masses africaines pour toutes les étapes cruciales de son histoire précoloniale et postcoloniale. Riche de sa production et de l'extraordinaire diversité qui l'anime, la production littéraire africaine s'impose comme l'une des grandes littératures de notre temps. Alain Mabanckou qui est l'un de ses fervents porte étendard soutenait lors d'une interview accordée à Bibliobs :

L'écrivain de l'époque de Césaire avait d'abord l'obligation de décrire l'environnement social et les grandes idéologies occidentales qu'on est venu imposer dans le sud. Donc il s'était interdit de faire une littérature individuelle, personnelle, avec sa propre voix. Or c'est essentiel : la littérature ne se libère que par l'individualité de la voix. Quand Proust écrit, ce n'est pas pour vous dicter ce que seraient les grandes idéologies de son temps ; il réinvente le roman psychologique dans lequel d'autres vont pouvoir picorer, par exemple pour donner naissance à l'autofiction actuelle. Dans la littérature africaine, nous n'avons pas ces sortes de modèles individuels. On nous a habitués à écouter des leçons d'intérêt général » Bibliobs, mars 2016

Cette citation traduit d'une certaine manière le travail sur l'esthétique que réalise l'auteur par le biais de son narrateur dans notre corpus. Nous analyserons dans la partie suivante l'usage que fait l'auteur du matériau historique à la fois personnel et collectif.

critères : l'inscription du texte dans les programmes scolaires et universitaires et sa consécration par la critique littéraire.

²⁸Mongo-Mboussa Boniface, « Les méandres de la mémoire dans la littérature africaine » In *Hommes et Migrations*, n°1228, Novembre-décembre 2000. L'héritage colonial, un trou de mémoire. pp. 68-79. Consulté le 22-04-2019

IV. Entre mémoire et Histoire

Avant d'analyser les différents rapports entre les notions d'histoire et de mémoire, nous allons tenter de les circonscrire par des définitions pour mieux appréhender les différents enjeux de leur rapprochement dans notre travail. Pour mieux cerner la question, il sera utile de jeter un coup d'œil sur la perception de la fiction par différents théoriciens de faits littéraires et de définir les notions d'histoire et de mémoire.

L'analyse des relations problématiques entre ces différentes notions permettra de voir, dans la partie de l'analyse textuelle, la position ambivalente de l'écriture romanesque par rapport à ces notions.

La fiction est généralement définie comme une histoire inventée, basée sur des faits imaginaires. Elle est une représentation littéraire ayant sa propre autonomie qui la distingue du monde réel même si elle peut s'en inspirer. Souvent écrite en prose, elle est portée par un véhicule sémiotique (comme le roman, la nouvelle, le théâtre) qui en modifiant les modalités énonciatives et scripturaires, participe à la construction du genre. Elle est pensée comme une représentation du monde, ce que nous rappelle Jean-Marie Schaeffer dans cette définition : « La fiction serait une mimesis (représentation, imitation, simulation, feinte) d'actions humaines »²⁹. Nous nous rappelons également de cette assertion de Stendhal dans *Le Rouge et le Noir* : « le roman est comme un miroir que l'on promène le long d'un chemin »³⁰

Cette représentation mimétique peut s'articuler sur différentes modalités – ludiques, didactiques, ironiques – mais plus important encore, elle peut être inscrite dans une dimension intertextuelle qui en construit la particularité et participe à sa définition. Le roman, véhicule par excellence de la fiction, se définit ainsi par son caractère intertextuel, son aspect protéiforme et sa capacité de renouvellement perpétuel.

De ce « déplacement herméneutique » (Sophie Rabau, 2002 : 15), l'intertextualité devient une caractéristique fondamentale de la fiction et une fonction définitoire du roman (Roland Barthes, 1971 ; Gérard Genette, 1982).

1. De la notion de mémoire :

Pouvant être défini comme un mode de sélection des événements du passé, le terme « mémoire » couvre un champ polysémique très étendu. La mémoire renvoie avant tout à

²⁹ Jean-Marie Schaeffer, (1999), *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil,

³⁰ Stendhal, (1830) *Le Rouge et le Noir*, sous-titré *Chronique du XIX^e siècle*, puis *Chronique de 1830*, Paris, Éditions Levasseur

une faculté humaine d'actualiser et de représenter des séquences du passé. Toutefois, elle demeure une aptitude à la remémoration et cohabite avec « *l'oubli* », Paul Ricœur (2000) Étymologiquement, selon le dictionnaire en ligne, le CNRTL³¹ (centre national des ressources textuelles et lexicales), le mot « mémoire » vient du latin « *memoria* » qui signifie « aptitude à se souvenir, souvenir, ensemble des souvenirs, témoignage du passé ». D'un point de vue philosophique, c'est une grande fonction psychique inséparable de la conscience de soi, indissociable de l'imagination, assurant l'unité du moi et consistant dans la reproduction d'un état de conscience passé avec ce caractère qu'il est reconnu pour tel par le sujet. « Il n'y a pas de conscience sans mémoire, pas de continuation d'un état sans l'addition, au sentiment présent, du souvenir des moments passés »³² affirme Bergson.

La mémoire peut se définir comme l'habileté à ordonner le sens du passé selon un certain nombre de facteurs et de représentations qui influent sur cette organisation du passé par rapport à l'exigence du moment. À l'inverse de l'histoire, la mémoire sépare l'évènement de son contexte et l'intègre dans un récit, souvent modalisé, sans une recherche de cohérence avec les évènements antérieurs. L'articulation du discours de la mémoire est très sélective et affective. Elle inscrit cette réactualisation sur des faits historiques sélectionnés et façonnés selon les impératifs présents et les convenances socio-politiques propres à elle. Selon Traverso, la mémoire appréhende le passé « en y déposant une dose plus grande de subjectivité³³ ». La mémoire est fondamentalement subjective et s'inscrit, de manière permanente, dans une reconstruction perpétuelle.

L'œuvre de Maurice Halbwachs (1877/1945) sur la mémoire nous apprend davantage sur l'impact que notre environnement peut avoir sur la mémoire. D'après lui la mémoire individuelle est façonnée par l'appartenance à des collectivités. C'est en tant que membre d'un groupe que l'on se souvient et que l'on oublie certains faits. :

La mémoire collective permet de mieux se souvenir parce que nous ne sommes plus les seuls à nous représenter ces souvenirs. C'est lorsque l'on fait partie d'un groupe, qui nous rappelle des évènements passés, que l'on ancre cela dans notre mémoire, On n'est pas capable de se rappeler seul car (nous ne sommes jamais seuls). La mémoire individuelle est alors une illusion : un homme seul, complètement exclu de toute société ne peut probablement pas se souvenir³⁴

Cette assertion est des plus remarquable, car elle nous donne d'appréhender un autre facteur en lien avec la notion de la mémoire. Elle est donc dépendante des cadres sociaux

³¹ <http://www.cnrtl.fr/definition/memoire>, consulté le 12 mars 2019

³² Bergson Henry, (1946), *La Pensée et le mouvant*, Genève, Ed. Albert Skira, P.192

³³ Traverso Enzo, (2005), *Le Passé, Mode D'emploi - Histoire, Mémoire, Politique*, Paris, Éditions La Fabrique, P.10

³⁴ Halbwachs, Maurice, 1997 (1re édition PUF, 1950), *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel,

dans lesquels l'individu s'insère, c'est-à-dire non seulement les collectivités dont il fait partie mais également les pratiques qui sont associée à ces collectivités.

2. De la notion d'Histoire

Depuis l'antiquité et notamment depuis l'historien et géographe grec, Hérodote (-480 vers 425 av. J-C), l'histoire a souvent été définie en rapport avec la mémoire. Dans une première tentative de définition de l'histoire, Hérodote (considéré par ses pairs comme le premier historien ou encore le père de l'histoire) l'avait reliée à la mémoire en inscrivant la nécessité de l'activité historique, dans une possible défaillance de la mémoire, comme moyen d'actualisation et de pérennisation des événements du passé. L'histoire se justifie par l'incapacité de la mémoire à porter le fardeau du passé et de le rationaliser par des règles et des méthodes qui rendent sa démarche pertinente.

Dans l'unique œuvre connu d'Hérodote intitulée *Histoires* ou *Enquête*, du grec Ἱστορία / *Historía*— littéralement « recherche, exploration », de ἵστωρ, « celui qui sait, qui connaît ». Le premier paragraphe annonce : « Hérodote d'Halicarnasse présente ici les résultats de son Enquête afin que le temps n'abolisse pas le souvenir des actions des hommes et que les grands exploits accomplis, soit par les Grecs, soit par les Barbares, ne tombent pas dans l'oubli ; il donne aussi la raison du conflit qui mit ces deux peuples aux prises ».

Étymologiquement, le terme est emprunté au latin *historia* « œuvre historique, récit », « objet de récit historique », « contes, sornettes », du grec ἵστωρ ἱστορία « recherche, information », « résultat d'une information, connaissance », « récit » d'où « Histoire ». C'est la science qui étudie, relate de façon rigoureuse le passé de l'humanité ; discipline scolaire, universitaire correspondante ; leur contenu. Elle est entendue également comme une recherche, une connaissance, une reconstruction du passé de l'humanité sous son aspect général ou sous des aspects particuliers, selon le lieu, l'époque, le point de vue choisi ; ou encore l'ensemble des faits, le déroulement de ce passé.

La vocation de l'histoire est de lutter contre l'oubli afin d'empêcher que ce qu'ont fait les hommes, avec le temps, ne s'efface de la mémoire. Paul Ricœur abonde également dans le même sens dans son ouvrage intitulé *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000. Il place les trois notions au même pied d'égalité en stipulant :

Le phénomène a en effet même ampleur que les deux grandes classes de phénomènes relatifs au passé : c'est le passé dans sa double dimension mnémonique et historique qui, dans l'oubli est perdu ; la destruction d'une archive, d'un musée, d'une ville –ces témoins de l'histoire passée- vaut l'oubli. Il y'a oubli où il y'a eu trace ³⁵

³⁵Paul Ricœur, (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil

Sans pour autant être un ennemi, l'oubli s'avère être en tout état de cause une part constituante de la mémoire et de l'histoire. Elle a tendance à permettre au cerveau, à la mémoire de se décharger soit complètement, soit partiellement ; de bénéficier d'un temps de répit, un temps où l'on accorde son pardon aux uns et aux autres. C'est pourquoi Paul Ricœur nous parle de « *l'oubli de réserve* » qui constitue une ressource considérable pour la mémoire et l'histoire.

L'histoire consiste désormais à un ordonnancement rigoureux du passé avec des modalités qui inscrivent son déploiement dans une méthode et un discours. L'histoire désigne la discipline historiographique, l'objet et les résultats. De même que la mémoire, elle n'est pas absolue, globale et est parfois sujette à la sélection, ou encore à la subjectivité. Sa fonction, essentielle consiste à révéler le passé en se basant sur des méthodes et des règles afin de pouvoir vérifier ces résultats le plus objectivement possible. Pour ce faire, l'histoire exige une distance critique et une séparation avec l'objet du passé : c'est la condition de l'historicité. Selon Enzo Traverso l'histoire naît de la mémoire, de laquelle elle s'affranchit pour en faire un objet et un domaine de recherches : « L'histoire prend naissance dans la mémoire, dont elle est une dimension ; puis, en adoptant une posture autoréflexive, elle transforme la mémoire en l'un de ses objets ».³⁶

Les frontières entre histoire et mémoire sont floues, ce sont deux notions qui sont distinctes, mais intimement liées, se nourrissant l'une de l'autre et qui travaillent sur un temps écoulé. L'élaboration du passé, selon des modalités différentes, constitue leur préoccupation commune. Cependant, la mémoire ne se soucie pas de « scissions chronologiques » en traversant les séquences historiques tandis que l'histoire opère une séparation chronologique du passé. D'un point de vue linguistique, l'histoire peut être appréhendée comme un récit tandis que la mémoire peut se penser comme un discours parce que souvent fortement modalisée par un sujet. Elle se déploie sur des souvenirs. Cette posture est partagée par Pierre Nora dans l'opposition qu'il fait des deux notions :

Mémoire, histoire : loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tous les opposent. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopant, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections. L'histoire, parce que opération intellectuelle et laïcisant, appelle analyse et discours

³⁶Traverso Enzo, (2005), *Le Passé, Mode D'emploi - Histoire, Mémoire, Politique*, Paris, Éditions La Fabrique, P.18

critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. La mémoire sourd d'un groupe qu'elle soude, ce qui revient à dire, comme Halbwachs l'a fait, qu'il y a autant de mémoires que de groupes ; qu'elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée. L'histoire, au contraire, appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel. La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif³⁷

3. La fiction, relais de l'Histoire

Bon nombre de critiques ont élaboré un parallélisme qui permet de distinguer le roman de l'histoire. Cette dissociation écarte le roman de la sphère scientifique dans laquelle évolue l'histoire. Le discours de l'histoire est perçu comme factuel par rapport au roman qui est imbibé de fiction. Faisant du passé un objet de savoir, l'histoire épouse une pratique prospective et énonciative rationnel et rigoureuse. L'historien Krzysztof Pomian (1999) pense que les frontières entre les deux notions sont étanches ; l'espace épistémologique dans lequel se déploie l'histoire est différent de celui de la fiction :

Point d'histoire sans la conscience d'une frontière entre le royaume de la réalité et celui où c'est la fiction qui exerce la plénitude du pouvoir. Frontière mobile, certes, et dont le tracé, souvent difficile à établir sur l'ensemble de son parcours, impose aux historiens une surveillance vigilante et les oblige à en renforcer constamment les défenses. Il suffirait en effet qu'elle s'effaçât, pour que l'histoire, expropriée de son identité, se vît annexée, avec le rang d'une province subalterne, à l'empire des belles-lettres³⁸

Cet extrait met en exergue le danger que court cette science qui, à tout moment, peut se voir être confondu au domaine des belles-lettres. Cependant, elle sait tenir sa ligne directrice qui est de rendre le passé intelligible en se basant sur une méthodologie qui se déploie sur l'objectivité, l'activité critique, l'enquête et l'analyse des sources. Malgré ces différences, Pomian (1999), tout comme Ricœur (2000), reconnaît à la fiction une certaine valeur épistémologique, ou disons déclencheur de la recherche scientifique. En effet, les variations de la fiction permettent à l'histoire de se questionner et de remettre en cause ses acquis. Toute chose qui peut s'avérer fécond pour la discipline de l'histoire qui retrouve souvent dans ces mondes fictifs un prétexte à se repenser : « À tous ces titres, il leur [les fictions] arrive de propulser la recherche de nouveaux faits et d'être ainsi à l'origine de nouveaux constats, valables car obtenus par des procédés reproductifs, mais génétiquement tributaires des fictions³⁹ »

Une lacune propre à l'histoire est la présence parfois de silence, de ces moments dont ne fait mention volontairement ou involontairement les praticiens de la science. C'est là où

³⁷ Nora Pierre, (1984), *Lieux de mémoire*, Paris, Ed. Gallimard, PP. 24-25

³⁸ POMIAN, Krzysztof, (1999), *Sur l'histoire*, Paris : Gallimard, Collection(s): Folio, P.15

³⁹ *Ibid.*, *Sur l'histoire*, P.75

l'écrivain par sa plume et par le biais de la fiction s'applique à corriger les choses, souvent au risque d'être sous le coup de la censure ou de perdre sa vie.

Par ailleurs, les principales problématiques qui existent entre ces notions tournent autour des modalités discursives de l'histoire qui passent par le respect scrupuleux de la chronologie et de la linéarité qui constitue les gages scientifiques du discours historiographique au détriment de l'anachronie. Qui plus est, le discours historiographique est réputé être référentiel contrairement au récit de fiction généralement défini comme « un récit non référentiel⁴⁰ ». La fiction demeure esthétique, ce qui n'est pas le cas de l'historiographie qui est soumise à l'épreuve de vérité.

À ce sujet Todorov nous dit que : « La littérature n'est pas une parole qui peut ou doit être fautive, à l'opposé de la parole des sciences, c'est une parole qui, précisément, ne se laisse pas soumettre à l'épreuve de vérité ; elle n'est ni vraie, ni fautive [...] ; c'est ce qui définit son statut même de fiction »⁴¹.

Le clivage entre histoire et fiction remonte à très longtemps. Même si le respect strict de la chronologie et la sécheresse sémantique constituent autant d'éléments distinctifs, d'un point de vue narratologique, d'une écriture de l'histoire, la dissociation théorique des deux termes s'accompagne souvent d'un rapprochement générique de leurs modalités énonciatives.

L'histoire se caractérise par une mise en forme chronologique du discours, un récit factuel et un rapport de fidélité à la vérité des faits rapportés. Le récit de l'histoire refuse l'anachronisme pour la linéarité tandis que la fiction se caractérise par la liberté de détruire la linéarité chronologique et de s'inscrire dans l'anachronie pour se construire.

Le récit *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou constitue un excellent modèle qui traite à la fois de ces rapports parfois de contre nature mais complémentaire entre la fiction, la mémoire et l'histoire. Traitant de l'histoire du bar *Le crédit a voyagé*, et de sa clientèle dans un pays soi-disant libre, le lecteur découvre, petit à petit, au fur et à mesure le passé et le destin de chacun. Dans ce texte Alain Mabanckou emporte tout sur son passage, les mots, les descriptions, les convenances et les traditions. Le lecteur, loin d'être passif durant la lecture, se retrouve être fortement sollicité par le narrateur qui lui donne les pièces qui constituent le puzzle de ce roman afin qu'il le reconstitue de lui-même. Plus étonnantes les unes que les autres, ces histoires s'enchaînent par le truchement d'un rythme effréné, comique parfois satyrique.

⁴⁰Cohn, Dorrit, (2001), *Le propre de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, P.24

⁴¹Todorov, Tzvetan, (1968), *Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris, Éditions du Seuil, P. 35-36.

**CHAPITRE II : Construction et reconstruction de
la mémoire dans *Verre Cassé***

I. La crise de mémoire : le devoir de mémoire

Le roman d'Alain Mabanckou, *Verres Cassés* est divisé en deux chapitres, qui sont intitulés « les Premiers Feuilletés » et « les Derniers Feuilletés ». Porte-parole ou celui à qui on donne la plume dans le récit, Verre Cassé raconte l'histoire des clients du bar notamment dans la première partie. Dans la seconde, alors que nous croyions que nous ne saurions rien de lui, il se concentre sur sa propre vie, son parcours professionnel (passant d'enseignant à ivrogne) et la genèse de son aventure scripturaire.

Malgré les coupures aléatoires, le roman se présente comme un long monologue sans un seul arrêt complet en témoigne l'absence de point final. Tout paraît comme si Verre Cassé ne rompit point son activité dès le début de l'histoire. Pourtant, il n'en est rien car, à plusieurs reprises le temps de narration marque des pauses pour reprendre plus tard, le personnage ne spécifiant pas la durée de ces ellipses. Au fur et à mesure que l'on avance dans l'intrigue, découvrant comme dans un jeu de piste la vie (parfois intime), les souvenirs des uns et des autres, le ton de la narration passe du comique au mélancolique en passant par le nostalgique. Notre horizon d'attente se voit bouleverser lorsqu'on s'approche de la fin de l'histoire qui se montre être des plus émouvant et tragique vu la disparition du personnage qui durant toute la traversée du roman nous tenait la main.

Au vu de la conclusion du chapitre précédant, la présente partie posera le problème de la « manipulation » et la « restitution du passé » dans la fiction romanesque de Mabanckou. Il s'agit de questionner la manière dont se lisent les faits historiques du passé, ou bien leur évocation dans le texte de l'auteur. Selon 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 manière ou d'une autre, dans le corpus dont il est la source »⁴².

En nous intéressant à la problématique de l'appropriation et l'insertion du matériau historique dans le roman de Mabanckou, nous entendons souligner une démarche de réécriture historique, qui aboutit 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 collectives ou nationale, qui, ici, se manifeste dans l'ordre du discours, c'est-à-dire « le métadiscours qu'une société se raconte sur elle-même, un métadiscours qui se veut, de par sa déontologie, une approche vraie du réel passé ».

⁴² JOUVE, Vincent, (1999), *La Poétique du roman*, Paris, SEDES/HER, P.18

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 son texte 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 écrivant 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 fiction⁴³

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.

S'il est mémoire de vies vécues par les clients du crédit à voyager, *Verre Cassé* se fait mémoire des livres lus, des films vus et des peintres mentionnés par l'auteur et ses personnages.

1. La mémoire ou la chronique collective

Le roman *Verre Cassé* est narré du point de vue de son personnage principal, un enseignant dont l'amour démesuré pour le vin lui vaut d'être un assidu du bar *Le Crédit à voyagé*. Au tout début de l'histoire, nous y entrons « *in medias res*⁴⁴ » c'est-à-dire que nous sommes placés dans le vif du sujet avec la polémique que suscita l'ouverture de cet établissement. Le tôle fut tel qu'il engagea toutes les couches de la société civile et l'état de sorte que le ministre de l'Agriculture ami d'enfance de l'escargot entêté pris sa défense, seul contre tous. Son expression fétiche « J'accuse » par laquelle il monta au créneau lui valut la faveur, l'acceptation et l'assentiment non seulement des clients du Bar mais aussi de la population, car il s'érigait à la fois pour l'établissement mais pointait du doigt les tares que couve le gouvernement.

⁴³ Janet M. Paterson, (1990), *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, les Presses de l'Université d'Ottawa, P.54

⁴⁴ *In medias res* (du latin signifiant littéralement « au milieu des choses ») est un procédé littéraire qui consiste à placer sans préalable le lecteur, ou le spectateur, au milieu d'une action, les événements qui précèdent n'étant relatés qu'après coups.

Le Bar ou le maquis en Afrique subsaharienne est l'endroit par excellence qui prône la liberté d'expression. Cet espace social et public, prisé de sôulards, est souvent le lieu propice pour les rencontres informelles et d'échanges. Si le bar est encore debout et connaît un épanouissement malgré le tumulte qui s'opéra autour de lui, on ne peut hélas faire le même constat pour sa clientèle habituelle et fidèle.

Ayant la tâche d'enregistrer la vie et l'histoire du crédit à voyager et ses clients, verre cassé s'attèle à exécuter sa tâche non sans une rigueur parfois bancale. En réalité, Il s'y met grâce à l'entremise de l'Escargot entêté, qui lui donne un cahier afin qu'il puisse accomplir la mission qui lui est confié dans le but de laisser une trace du Crédit a voyagé : « Et lorsqu'il m'avait remis ce cahier, il avait tout de suite précisé que c'était pour lui tout seul, que personnes d'autre ne le lirait, et alors, j'ai voulu savoir pourquoi il tenait tant à ce cahier, il a répondu qu'il ne voulait pas que le crédit à voyager disparaisse un jour comme ça... »⁴⁵

Ce qui semblait être une tâche ardue s'avèrera être un hobby pour ce vieillard qui ne sait que faire de sa vie. Trop désireux de lui partager leurs histoires, chagrin, ruine, destruction et reconstruction, les clients finirent par courir après lui afin que leur nom et surtout leurs odysées terrestres y paraissent. C'est notamment le cas de l'Imprimeur. Celui-ci garantit en toute confiance à Verre Cassé que son histoire est essentielle à la réussite du projet : « [...] Il paraît même que tu écris quelque chose sur les types bien de ce bar, tu écris dans un cahier, ça doit être ce cahier-là qui est à coté de toi, [...] « alors, qu'est-ce que tu veux, toi ? », il a soudain élevé la voix « je veux aussi ma place dans ton cahier parce que de tous les gens ici, c'est moi le plus intéressant » (VC : pp. 63-64)⁴⁶

Ces histoires, enregistrées et interprétées par Verre cassé, complètent la plupart du roman et se tiennent à côté des réflexions de leur auteur sur leur propre vie et la communauté dans laquelle ils habitent.

Dans les premières pages du récit, l'auteur nous montre l'importance de la littérature écrite par les propos de l'Escargot entêté, propriétaire du bar, qui s'oppose à l'oralité absolue (c'est-à-dire les fictions qui ne sont pas destinées à être écrites mais dites de mémoire). Il dit ces propos :

Il ne faut pas que le Crédit à voyager disparaisse un jour comme ça, il a ajouté que les gens de ce pays n'avaient pas le sens de la conservation de la mémoire, que l'époque des histoires que racontait la grand-mère était finie, que l'heure était désormais à l'écrit parce que c'est ce qui reste, la parole c'est la fumée noire [...] je n'ai confiance qu'en ce qui est écrit (pp. 11-12)

⁴⁵Alain Mabanckou, (2005), *Verre Cassé*, Ed Seuil, Paris, P.20

⁴⁶ Etant donnée le nombre élevé de références faites à notre corpus, nous nous contenterons désormais de marquer à la suite de la citation les références. (exemple VC: PP 63-64)

Par cette citation, on comprend que l'enjeu explicite du roman est d'avoir une sorte d'archive, de chronique à la fois sur le quotidien des clients et de l'établissement. Implicitement, on remarque une certaine défiance vis-à-vis de la tradition africaine de l'oralité. Soulignons que l'oralité semble être le moyen exclusif par lequel on pourrait avoir accès à l'histoire en Afrique. Il s'agit ici pour le patron de battre en brèche ce mythe autour de la mémoire infailible de la caste des Djéli, le griot. On saisit dès l'incipit que le patron n'aime pas les expressions toutes faites comme celle-ci : « En Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle » (VC : pp. 11). Cette formule célèbre de Hamadou Hampaté Ba exprime la valeur qu'on accordait à l'oralité et à la sagesse du vieil homme qui dès l'enfance est initié dans les sociétés traditionnelles à la pratique de la sauvegarde de la mémoire collective. Il est clair que le patron du crédit à voyager a compris que ces temps sont révolus et que depuis la colonisation, un nouveau moyen plus efficace et objectif est mis à notre portée pour que nous puissions nous passer de l'oralité. C'est ainsi qu'il confie et incite Verre Cassé à rédiger, ce afin de garder trace : « Verre Cassé, tu devras écrire, je veux dire, écrire un livre », et moi, un peu étonné, j'ai dit « un livre sur quoi », montrant du doigt la terrasse du « Crédit à voyagé », il répondit « un livre qui parlerait de nous ici, un livre qui parlerait de cet endroit unique au monde ».

Le point sur lequel nous nous attardons dans la lecture de cette chronique, et sans doute ce qui a suscité notre attention est la volonté du Président Lokuta Eliko M'ngi (*qui veut dire en lingala : Excès de mensonges*) de reconquérir le cœur de ses sujets avec une expression aussi belle que celle du ministre à savoir : « *J'accuse* ». Cette expression nous rappelle, sans doute, le réquisitoire d'Émile Zola en 1898 dans le journal *l'Aurora* quand il défendait le capitaine Dreyfus. Pour ce faire, le président exige de son cabinet de lui trouver une formule qui restera dans la postérité (entrera dans l'histoire). « *Ses nègres* » lui font des propositions, qui le plus souvent sont des formules prononcées par des écrivains ou par des grands hommes à travers l'histoire :

L'ancien président congolais Yombi Opangault a dit « Vivre durement aujourd'hui pour mieux vivre demain », et le chef des nègres a dit « non » c'est pas bon, faut jamais prendre les gens de ce pays pour des naïfs, et pourquoi ne pas mieux vivre dès aujourd'hui et se moquer du futur, hein, d'ailleurs ce type qui a dit ça a vécu dans l'opulence la plus choquante de notre histoire, allez, on passe, Karl Marx a dit « La religion c'est l'opium du peuple », et le chef des nègres a dit « non, c'est pas du tout bon, nous passons notre temps à persuader le peuple que c'est Dieu qui a voulu de notre président-général des armées, et on va encore dire des conneries sur la religion, est-ce que vous ignorez que toutes les églises de ce pays sont subventionnées par le président lui-même, hein, allez, on passe (VC. : pp. 28)

Il les refuse toutes pour diverses raisons, exception faite d'une réponse de l'escargot entêté à ses détracteurs : « Je vous ai compris ». Ainsi, il formule ce dicton qui se reprendra dans les rues « Le ministre accuse, le Président comprend ».

Ce passage épique de la vie politique dans le roman qui se situe en République du Congo fait un clin d'œil à l'état de la politique en Afrique en général mais particulièrement à l'époque Zaïrois du pays voisin. On se rappellera de l'omniprésence et l'omnipotence de Mobutu à cette période où la dictature était maître-mot. Les longs discours à la télé, la présence constante des services secrets, l'endoctrinement de la population sont autant de facteurs qui étayaient ce regard.

Le plus surprenant dans l'entreprise d'immortaliser une citation du président dans le texte est entre autres sa volonté d'être un immortel, celui qui reste positivement dans la mémoire collective. Pourtant ses sujets croupissent dans la pauvreté, noyant leurs peines dans les vices. Or, on apprend que le palais connaît un luxe sans pareil et où les travailleurs sont bien rémunérés parfois mieux que les ministres. Cette lecture correspond à l'opinion générale que les gens ont des présidents et du pouvoir :

Est-ce que vous êtes conscients que ses nègres à lui n'ont même pas chacun une voiture de fonction, ils prennent le bus du ministère, ils ont des salaires minables pendant que vous vous la coulez douce ici au palais, vous vous baignez dans ma piscine, vous buvez mon champagne, vous regardez tranquillement les chaînes câblées étrangères qui rapportent n'importe quoi sur moi, vous mangez mes petits fours, vous mangez mon saumon, mon caviar, vous profitez de mon jardin et de ma neige artificielle pour skier [...] (VC : pp. 22-23)

À côté des questions politiques que le narrateur évoque dans le cadre de la mémoire, c'est notamment les personnages lambda⁴⁷ qui vont attirer davantage son intérêt. Ainsi il nous fait découvrir la vie du patron du « Crédit a voyagé », celle de *l'homme aux Pampers* tellement victime de ses adultères, celle de *l'imprimeur* qui « a fait la France » mais en est revenu bafoué et abandonnée par sa famille, celle de *Moyouké* l'escroc sorcier, celle de *Robinette*, l'habituee aux si belles formes et même les histoires des gens de passage dans le bar ou dans la vie de Verre cassé : *Zéro faute*, le sorcier sans pouvoir, *Casimir* « qui mène la grande vie », *Angélique* (son ex-femme devenue *Diabolique*) *Holder* qui a fait l'Amérique mais qui n'intéresse pas Verre Cassé, *Mama Mfoa* la vendeuse de poulet bicyclette. Tous ces personnages se placent entre le grotesque et le tragique par leur histoire ou par leur personnalité. Comme Verre Cassé, ils nous feront rire et pleurer, réfléchir et ressentir.

Au vu de l'âge de notre narrateur qui a atteint la soixantaine, nous comprenons qu'il a fortement été marqué par le mouvement de la négritude. Le narrateur travaille à remettre

⁴⁷ Les personnages secondaires, qui n'ont qu'un rôle minime dans l'intrigue

au goût du jour les caractéristiques du mouvement et la cause pour laquelle ils ont combattu. Leur texte marqué par l'oralité (récit oralisé, le conte, la fable, le mythe, l'épopée, le poème rythme), les combats politiques pour l'égalité et la prospérité, la volonté de placer l'Afrique dans l'histoire notamment d'un point de vu européen. Certains clins d'œil lui sont adressés à cet effet à Césaire : « les gens [...] ne rendent plus à Césaire ce qui est à Césaire » (VC : p. 25).

Outre, ces références, l'œuvre se place dans un cadre spatio-temporel. En effet, on apprend que l'escargot entêté a fait ses classes au Cameroun à Douala, plus précisément dans le quartier populaire de New-Bell, d'où lui vient l'idée de monter son business. Après le Cameroun, il s'installe à Pointe-Noire, capitale économique du Congo Brazzaville. Dans le quartier Rex, son entreprise fera mouche. Très populaire le quartier se démarque par sa structuration pêle-mêle. Ces éléments géographiques concourent à créer un effet de réel plus grand de sorte à ancrer le texte dans la réalité et partant de l'histoire.

2. Entre mémoire individuelle et autobiographie

Dans Verre Cassé, le récit personnel ou l'expérience individuelle dépasse celle du groupe, de la collectivité. Il s'agit d'une rétrospection, d'une recherche dans les souvenirs, d'une quête dans les racines et de la destinée. De par le titre, on a l'impression qu'il s'agit de la vie ratée, brisée en mille morceaux d'un personnage qui ne se saurait être que le reflet d'une vie collective et familiale difficile et chaotique, dont les grandes lignes seront déclinées durant le déroulement de l'intrigue. Verre Cassé, personnage éponyme, ivrogne, s'attelle à mémoriser les histoires des clients du bar le Crédit a voyagé. Il affirme avoir réussi à parcourir le monde à travers les livres, comme lorsqu'il dit :

J'ai voyagé à travers le monde, [...] j'ai plutôt voyagé sans bouger de mon petit coin natal, j'ai fait ce que je pourrais appeler le voyage en littérature, chaque page d'un livre, que j'ouvrais retentissait comme un coup de pagaie au milieu d'un fleuve, je ne rencontrais aucune au cours de mes odyssées, je n'avais donc pas besoin de présenter un passeport, je choisissais une destination au pif (VC. : pp. 209)

Ce qui n'est pas une chose surprenante pour ce personnage qui se place à l'avant-garde des transformations sociales. Il se veut connaisseur de ce qui se passe au-delà de ses frontières, de sa terre natale : « je ne voudrais pas qu'on me prenne pour un gars qui ignore les choses qui se passent hors de sa terre natale [...] je choisissais une destination au pif, reculant au plus loin mes préjugés, et on me recevait à bras ouverts dans lieu grouillant de personnages, les plus étranges que les autres » (VC : p. 209)

Dévoilant par bribe son histoire, ce sexagénaire qui fut un professeur de français, bien apprécié de ses élèves, n'échappa pas au vice. Malgré la perte de son emploi, sa descente

aux enfers et sa régularité au bar, le patron vit en lui du potentiel. Pourtant, c'est à cause de ces raisons que son épouse Angélique (ou Diabolique comme il l'appelait) l'abandonna, laissant sur un bout de papier : « Je m'en vais » (p.190) . Le patron essaie de l'aider afin qu'il reprenne son destin en main. Très orgueilleux, il affirme : « Moi, je suis fier de mon itinéraire, je ne le dois à personne, je me suis fait moi-même » (VC : p.189). Mais téméraire qu'il est, le patron ne baisse jamais les bras quand une idée lui vient à l'esprit : « 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 » (VC : p.11) en référence à Charles Bukowski.

À mesure qu'il avance dans son activité scripturaire, il s'en amourache et fini par se rendre compte que c'est qui le rend heureux à présent :

Quand je m'abandonne, quand j'oublie qu'une mission m'avait été confié que je me sens vraiment dans mon assiette, [...]et je peux parler à un autre lecteur que l'escargot entêté, un lecteur que je ne connais pas, faut s'attendre à tous, et l'Escargot entêté m'a dit une fois « Je promets de ne pas lire ce que tu écris tant que tu n'auras pas mis le point final » (VC : pp. 201-202)

Enfant, Verre cassé a fortement été marqué par la disparition de son père. Amateur de jazz et vin de palm, ce dernier sera le modèle qu'il imitera presque en tout point. Mais au lieu d'être amoureux de la musique favorite de son père, il préféra les livres mais n'arriva hélas à se défaire de l'alcool. Il indique à ce propos : « Déjà orphelin de père, je m'étais réfugié dans l'alcool et espérais ainsi me venger avec le vin rouge » (VC : p. 186).

L'événement qui cristallisera son penchant pour l'alcool est la noyade de sa mère dans les eaux de la rivière Tchinouka. L'amour qu'il vouait à cette dernière était incommensurable. Il disait d'elle : « Elle était la seule femme de ma vie qui pouvait dire : « mon fils, Verre Cassé, je t'aime [...] elle était ma mère, elle était la femme la plus belle de la terre » P240 ». Nous percevons à travers ces lignes le désastre psychologique, la souffrance, le vide que la disparition de la femme qui a été le centre de son existence a laissé, et cet amour inconditionnel et irremplaçable d'une mère qu'il a perdu à tout jamais.

II. Le devenir « auctorial⁴⁸ » de Verre Cassé dans *Verre Cassé*

Verre Cassé, narrateur éponyme du roman, rédacteur au sein de l'œuvre du carnet que le lecteur lit, ne correspond guère à l'image que l'on peut se faire d'une figure d'écrivain auteur. Ivrogne, il vit presque exclusivement dans le bar qu'il fréquente, renvoyé de l'éducation nationale quelques temps auparavant, abandonné aussitôt par sa femme, il est le prototype du raté. Ceci étant, il nous semble qu'il n'arbore point le profil d'un écrivain. Pouvons-nous le saisir comme auteur au sein de ce roman alors qu'il n'a pas achevé celui-ci ?

De prime abord, on entend par auteur « celui ou celle qui est la cause première ou principale d'une chose ». De ce point de vue, il n'est guère auteur car c'est l'Escargot Entêté qui l'incite à écrire en lui remettant le carnet pour qu'il compose « quelque chose sur ce bar, sur les gars d'ici, et surtout sur lui-même » (p.196). Même si l'idée d'écrire ne vient pas de lui, il n'en demeure pas moins qu'il prend goût à l'écriture, prenant possession de son récit pour en devenir l'auteur, le créateur. Il s'en approprie progressivement notamment en se libérant des contraintes qu'on lui a imposées :

Je ne cache pas que je commence à y prendre goût depuis un certain temps, toutefois je me garde de 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, il n'y a rien de pire que le travail forcé, je ne suis pas un nègre, j'écris aussi pour moi. (VC : p.12)

Nous notons d'ailleurs une rupture assez nette entre les « Premiers Feuilles » et les « Derniers Feuilles » ; les premiers étant centrés sur le bar et ses clients tandis que les derniers sur la vie de Verre Cassé. Ce qui pourrait conforter davantage l'idée d'une appropriation de l'œuvre par le personnage.

En effet, dans les premiers feuillets, on trouve un effacement presque complet du narrateur afin de faire une chronique purement objective. Il se place dans une position passive par rapport aux événements et aux personnages qu'il présente : « ils sortent de je ne sais où, et les voilà devant moi » (p.61), et dont il relate les paroles au discours direct, se contentant par exemple de rapporter les paroles de l'imprimeur ainsi : « J'espère que tu notes bien ce que je te raconte » (p.74).

⁴⁸Au Moyen Âge le terme auctor désigne, non pas n'importe quel l'écrivain, mais seul celui qui a de l'autorité, qui est respecté et cru. Le Moyen Âge aimait les étymologies : auctor était rattaché non seulement à augere (augmenter, accroître), mais aussi à agere (agir) - actor, le simple écrivain, le moderne, est ainsi opposé à auctor, l'auteur de poids -, et encore à auieo (lier, car l'auteur lie pieds et mètres). Les écrits d'un auctor ont de l'auctoritas, et, par extension, une auctoritas est un extrait d'un auctor, sententia digna imitatione. [<https://www.fabula.org/compagnon/auteur5.php>], Cinquième Leçon d'Antoine Compagnon : L'auctor médiéval consulté le 15 Avril 2019

On notera néanmoins une transition dans le dernier chapitre (ou la dernière section) des premiers feuillets notamment par l'introduction de la première personne [Je]. La transformation des modalités de l'énonciation [Benveniste] le pousse à adapter son approche et son écrit. Il en sera ainsi dans toute cette partie. Par exemple, il appelle les personnages à lui et non plus l'inverse. C'est le cas quand il évoque Mouyéké, surnommé Zéro faute : c'est « un gars qui fréquentait ce bar et qui ne vient plus » (p.117). La convocation de celui-ci n'est pas anodine puisque son histoire est liée à la sienne : il est le féticheur chez qui sa belle-famille le traina pour qu'il soit soigné. Ce qu'il y'a de remarquable, c'est que cette transition nous mène vers une nouvelle écriture marquée par sa récolte, faisant de lui un véritable écrivain plutôt qu'un prête plume, un écrivain public. Il fait part au lecteur du recul qu'il a pris sur son récit. Il se livre pendant quelques jours à la relecture de certains passages, dans l'optique de « mieux les relater » (p.117) disait-il : « Je relis quelques lignes, mais je ressens plutôt une grande frustration, rien ne m'enflamme, en fait tout m'énerve » (*id.*). La révolte transparaît clairement sur ces propos. Il se rend compte qu'il n'est rien d'autre qu'un « *nègre* » au service du patron, que rien ne lui est propre dans l'ouvrage, toute chose qui reflète le vide existentiel qu'il connaît. À partir de là, on voit que devenir l'auteur de l'œuvre est pour lui un moyen de devenir l'auteur, le maître de sa vie. En reprenant le contrôle de son œuvre, Verre Cassé se créerait une existence et une identité :

Je me demande même si je ne suis pas en train d'écrire mon testament, or je ne peux parler de testament car je n'aurai rien à léguer le jour où je casserai ma pipe, tout cela c'est que du rêve, mais le rêve nous permet de nous raccrocher à cette vie scélérate, moi je rêve encore la vie même si je la vis désormais en rêve, je n'ai jamais été aussi lucide de mon existence (VC : p.114)

Du rêve qu'il vit [actuellement] naquit l'espoir, l'espoir de se transcender et devenir l'homme lucide qu'il a toujours voulu être. L'écriture, le texte qu'il élabore le réalise, lui permet de produire pour une fois dans sa vie et d'espérer rentrer dans l'histoire.

S'il exécute parfaitement la commande du patron, Verre Cassé semble être en désaccord avec lui sur la perception de l'écrit, obligatoirement opposé à l'oral : « Je n'ai confiance qu'en ce qui est écrit » (p.11) disait le patron. Verre cassé accepte néanmoins le fait que « l'heure [est] désormais à l'écrit », et il produit un texte qui ne peut être considéré comme un énoncé oral, mais est oralisé. Il s'évertue en fait à déjouer ce qu'on attend de lui, un texte littéraire, disons, dans le sens strict du terme. En prenant la direction de « *l'oralisation* », il refuse en réalité de choisir entre l'écrit et l'oral, tentant ainsi de concilier les deux, prenant çà et là les forces des uns et des autres.

En reproduisant le code oral dans une narration écrite, Verre Cassé transforme le code écrit et le réinvente à sa manière. C'est ce qui expliquerait le fait que le texte paru et est très insolite pour le patron lorsqu'il l'ausculte pour la première fois : « C'est vraiment le désordre dans ce cahier, y'a pas de points, y'a que des virgules et des virgules [...], c'est pas normal » (p.239).

Dans une certaine mesure, en adoptant le récit oral dans la narration écrite, Verre Cassé se place dans une filiation, il se place dans la même lignée que la figure du [Griot] dépositaire de la mémoire collective tel que le vieillard : « En Afrique quand un vieillard meurt, c'est comme une bibliothèque qui brûle ». D'où le besoin pressant de conserver désormais la mémoire en lieu sûr pour l'éternité.

En effet, Verre Cassé paraît comme une bibliothèque nomade (ambulante). Sa narration est clairsemée de titres d'œuvres de la littérature mondiale, qu'il essaie de dissimuler par un jeu de devinettes dans le corps du texte. Souvent déplacées de leur contexte d'origine, les référenciations nécessitent une relecture. En effet, lorsqu'il évoque les jeunes filles du roman de Proust, *À la recherche du temps perdu*, le narrateur fait référence aux jeunes prostituées du quartier : « Je suis allé errer vers le quartier Rex à l'ombre des jeunes filles en fleurs » (p.126).

Cela répond à une ambition : celle de devenir un « *conteur* », celui de l'écrit, une sorte de mémoire de l'écrit, dans le sens des conteurs qui colportent la mémoire par l'intermédiaire de l'oral.

Fort de ses connaissances littéraires, Verre Cassé invente un style qui lui est particulier, dans le but de s'opposer à une certaine catégorie d'écrivains « intellectuels » (p.188) : « je préférerais laisser l'écriture aux doués et aux surdoués, à ceux que j'aimais lire [...] et ils sont nombreux, ceux-là qui embouteillent les autoroutes des lettres, ceux-là qui profanent la pureté des univers, et ce sont ceux-là qui polluent la vraie littérature de nos jours » (p.199-200). Le mode d'énonciation et d'accumulation des références participent d'une certaine manière à cette volonté ; volonté de s'émanciper en rejetant la pratique soutenue et littéraire de la langue : « La langue française n'est pas un long fleuve tranquille, c'est plutôt un fleuve à détourner » (p.177). Il s'agit de montrer que l'imitation, la reprise n'empêchent pas la création, mais que la création repose sur cette question d'imitation⁴⁹.

D'emblée, Verre Cassé refuse le fait qu'on l'assimile à un écrivain, un créateur : « Je suis pas un écrivain, moi, et puis ça intéresserait qui, la vie des gens ou la mienne [...] »

⁴⁹ Cette notion fait références à l'intertexte : Genette, Kristeva, Bakhtine].

(p.196). Ces propos sont placés pour battre en brèche la qualification qu'on lui attribue d'être un écrivain. En réalité, un secret de polichinelle parcourt tout le texte. Il se décline par son tiraillement entre l'envie de se revendiquer auteur, créateur, écrivain et l'envie de garder le mystère sur l'entreprise scripturaire. À maintes reprises, des allusions insistent sur cette identité notamment le passage où il relate ses débuts en tant qu'instituteur, le rapprochement qu'il opère entre lui et le Van Gogh nègre (un peintre africain dont le travail sera un chef d'œuvre), entre lui et l'écrivain qui buvait comme une éponge. Quant à l'escargot entêté, il n'y va pas par quatre chemins :

Je me dis que peut-être que si tu t'es mis à boire c'était pour suivre l'exemple de cet écrivain dont le nom m'échappe, et quand je te vois aujourd'hui, je me dis que tu as quand même une gueule pour ça, en plus tu te moques de la vie parce que tu estimes que tu peux en inventer plusieurs et que toi-même tu n'es qu'un personnage dans le grand livre de cette existence de merde, tu es un écrivain, je le sais, je le sens, tu bois pour cela, tu n'es pas de notre monde, y a des jours où j'ai l'impression que tu dialogues avec des gars comme Proust ou Hemingway, des gars comme Labou Tansi ou Mongo Beti, je le sais, alors libère-toi, on n'est jamais vieux pour écrire(VC : p.195)

De part cette citation, Verre Cassé semble arborer deux habits : Celui de l'alcoolique et le raté ; et celui de l'écrivain inspiré. Le premier accoutrement n'est guère inédit dans l'histoire littéraire. On retrouve par exemple Baudelaire qui était un alcoolique mais les ouvrages étaient d'une originalité extraordinaire. Le second révèle, plus ou moins, son côté visionnaire ou encore une caractéristique d'esprit débordant d'imagination, de sorte qu'il semble avoir accès à l'invisible : « Tu n'es pas de notre monde, y'a des jours où j'ai l'impression que tu dialogues avec des gars comme Proust ». Par cette analyse, nous voyons que Verre Cassé détient les critères d'un écrivain, de par ses lectures qui lui ont forgé une bibliothèque très riche, mais également de par sa vision du monde difficilement saisissable pour ses semblables. Par l'écriture, il se réalise.

Le roman *Verre Cassé* est un roman des plus impressionnants. Il travaille à battre en brèche nos préjugés sur la production littéraire notamment celle faite par les écrivains subsahariens en adoptant certes un style différent, atypique mais aussi en ayant une approche libre et dépouillée voire de révolte vis-à-vis des classiques littéraires dont nous sommes habitués.

La mémoire est un thème omniprésent dans le roman d'Alain Mabanckou. L'enjeu est tel qu'elle est la mission du personnage éponyme de l'ouvrage. Celui-ci exécute non sans difficulté sa mission. Il se surpasse, apprend sur le tas et livre sa production avant de se jeter à son tour dans les eaux du Tchinouka. L'histoire du Crédit a voyagé, c'est l'histoire des gens qui fréquentent cet établissement, qui y passent leur temps chacun selon ses

raisons mais tous dans le même dessein qui est de noyer leur chagrin, leur souffrance. L'établissement revêt dans une certaine mesure une dimension curative pour ses assidus. Outre cette histoire, c'est la vie épique et pittoresque de Verre cassé que l'on découvre. Lui qui n'a presque rien réussi de sa vie connaîtra une sorte de rédemption et une immortalité grâce à ce qu'il a réalisé. Il peut se targuer d'avoir laissé quelque chose à la postérité au même titre que le Président Loukia Eleki Mingui.

Il s'agira pour nous dans le chapitre suivant d'analyser le mécanisme de la production de cet ouvrage, d'analyser le travail esthétique qu'aura déployé l'auteur par le biais de son personnage narrateur afin de produire ce texte qui est des plus atypiques. Ainsi, la question intertextuelle, l'utilisation et la juxtaposition de l'oral à l'écrit seront les points qui retiendront notre attention.

CHAPITRE III : Les traces écrites et la
conservation de la mémoire dans *Verre Cassé*

I. Langages de la mémoire : raconter le souvenir entre l'écriture et l'oralité

Dans les chapitres précédents, notre travail a consisté à faire une mise en contexte dans un premier temps et, dans un deuxième temps, à analyser la représentation de la mémoire dans ces divers aspects dans l'œuvre et de voir par quel truchement cette représentation est faite. Pour le dernier point, il s'agissait notamment de montrer l'impact du devenir « auctorial » du personnage principal dans la représentation de la mémoire.

« Est-ce ma main [...] ou est-ce ma bouche, qui brassant les mots va mener à bien un si grand œuvre ? » se demandait Saint Augustin⁵⁰ lorsqu'il écrivait *Les Confessions*. Cette question se pose à nous qui avons décidé d'étudier le mécanisme, les moyens mis en œuvre par Mabanckou pour nous raconter son histoire. À quelle technique a-t-il eu recours pour nous raconter la mémoire ou du moins pour l'écrire ? Quel est le langage de la mémoire ? L'œuvre de Mabanckou est une œuvre hétéroclite, variée qui emprunte des stratégies à des genres différents et qui semble les confondre. Nous avons souligné la « dramatisation » qui s'opère dans ses textes antérieurs ainsi que les références multiples qui y pullulent à travers la parodie, la satire, les devinettes et les jeux de piste.

Dans ce sens, la présence de passages poétiques et de chansons dans les textes en prose de l'auteur en l'occurrence *Verre Cassé* nous suggère une forte tendance à l'hybridité et à la subversion des genres. En effet, nous y trouvons beaucoup de dialogue, une écriture qui cherche à reproduire les différents argots et les dialectes à travers les signes graphiques ainsi que d'autres pratiques caractéristiques de la production oralisée.

La critique le considère non seulement comme un auteur doué avec une écriture remarquable et affranchie, mais aussi un écrivain et surtout un poète sensible aux problématiques qui lui sont contemporaines, un auteur que les médias s'arrachent afin d'obtenir de lui une interview. Le langage littéraire de Mabanckou, lui qui hésite entre rôles différents⁵¹, semble souffrir ou plutôt se nourrir, de cette « ambivalence » de l'auteur qui échappe à toute classification.

Mabanckou déclare lors d'une interview qu'il a donné pour le magazine L'Express et où il explique sa vision et le style d'écriture qu'il adopte que :

Étant donné ma frustration de ne pas trouver de la littérature dans les langues congolaises, l'écriture en français impliquait que je n'écrivais rien de semblable à ce que les écrivains français classiques

⁵⁰ Saint Augustin, *Les confessions*, (Livre XI, Le temps ne saurait être la mesure de l'éternité.) Empire Romain, entre 397 et 401

⁵¹ Il affirme être un écrivain, un homme qui ne s'intéresse qu'à l'esthétique mais qui ne peut s'empêcher de traiter les questions politiques, sociales, l'immigration

ont tendance à écrire : des littératures très polies et propres sur les règles de l'Académie française. Mais en même temps que j'ai lu certains écrivains français comme Louis-Ferdinand Céline, par exemple, qui a écrit *Voyage au bout de la nuit*, j'ai vu qu'il était possible de briser les règles. *Verre Cassé* est écrit en français, mais si vous ressentez le rythme de la prose, c'est comme la manière de parler. C'est pourquoi je n'utilise qu'un seul type de ponctuation dans tout le livre : la virgule⁵².

Dans cette citation, nous lisons de façon substantielle les raisons qui ont poussé notre auteur à s'affranchir des canons imposés par l'Académie française par rapport à l'utilisation de la langue française. Il évoque le nom d'un classique de la littérature française qui a fortement influencé les productions qui lui succédèrent. *Voyage au bout de la nuit* de Louis Ferdinand rompt avec bon nombre de préceptes de la production littéraire surtout celle romanesque. Mabanckou ne le copie pas dans le style scripturaire mais s'approprie son idée qui était de réaliser une production inédite.

On pourrait lui reprocher cette tendance de l'imitation des écrivains non natifs vis-à-vis des natifs et lui retirer son originalité. Pourtant, *Verre Cassé* est un roman somme toute originale qui œuvre à décloisonner non seulement la production littéraire mais aussi, et la vision que l'on a de l'écrivain « Négro-africain⁵³ » et le regard qu'il a de lui-même en tant qu'écrivain. Il s'exprime à ce propos :

Quand on est un écrivain africain, si on ne fait pas attention, on pense avoir écrit, mais en réalité on a simplement retranscrit les échos, les grondements militants [...]. Quand j'ai écrit « *Verre cassé* », je ne le savais pas, mais j'étais en train de rompre avec mes tics d'écrivain africain. Ces tics qui veulent que l'écrivain africain soit là pour sauver l'Afrique. Mais la littérature n'est pas là pour sauver un continent. Elle est là pour exprimer l'imaginaire d'un individu.

Du fait du passé colonial, de l'esclavage, des chaînes que l'Occident a fait porter aux Noirs, il est toujours sous-entendu que l'écrivain noir africain a une mission. On ne cesse par conséquent de lui demander de témoigner de son histoire douloureuse ou de faire acte de militance. On n'exige jamais cela des écrivains blancs [...]. On commence à écrire lorsqu'on cherche à se définir soi-même. Ce n'est pas un groupe social qui écrit un roman, c'est un individu⁵⁴.

Ces propos traduisent un gros travail en amont sur soi dans la mesure où l'auteur se veut l'incarnation ou le modèle de changement qu'il veut instaurer dans le milieu de la production littéraire « négro-africaine ». Il insiste de façon spécifique sur cette injonction implicite qui est de faire « une littérature engagée, politique » et axée sur le collectif dans la même suite que les précurseurs de la négritude dans les années trente à savoir Césaire, Senghor et Damas.

Il plaide au contraire le droit à écrire une littérature intimiste et individuelle loin de toute idéologie. Les temps changent de sorte que l'écrivain d'aujourd'hui ne fait pas tout à fait

⁵² https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-alain-mabanckou_815535.html

⁵³ Je [*Mabanckou*] n'aime pas beaucoup le terme « négro-africain », mais il a son intérêt historique. Avec « africain », on pensait au « continent noir ». En disant « négro-africain », on désigne plutôt « le monde noir ». C'est plus vaste : on intègre la littérature d'Afrique, des Antilles, d'Haïti...

⁵⁴ <http://www.buzz-litteraire.com/contre-le-ghetto-de-la-litterature-noire-ou-francophone-mabanckou-laferrriere-diome/> consulté le 14 Avril 2019

face aux mêmes défis que ceux du siècle précédent. L'auteur veut mettre cela en exergue et appeler ses pairs à prendre par le corps la question esthétique et stylistique de la production. L'objectif n'étant pas d'imposer cette vision mais d'inciter à tordre, à essorer à souhait les possibles qu'offre la langue. Il explique tout cela en ces propos :

L'écrivain de l'époque de Césaire avait d'abord l'obligation de décrire l'environnement social et les grandes idéologies occidentales qu'on est venu imposer dans le sud. Donc il s'était interdit de faire une littérature individuelle, personnelle, avec sa propre voix. Or c'est essentiel : la littérature ne se libère que par l'individualité de la voix. Quand Proust écrit, ce n'est pas pour vous dicter ce que seraient les grandes idéologies de son temps ; il réinvente le roman psychologique dans lequel d'autres vont pouvoir picorer, par exemple pour donner naissance à l'autofiction actuelle. Dans la littérature africaine, nous n'avons pas ces sortes de modèles individuels. On nous a habitués à écouter des leçons d'intérêt général⁵⁵.

Ces propos expliquent-ils également le devenir « auctorial » du personnage principal dans le roman ? Ce qui semble le plus évident c'est qu'ils ont influé et ont été le moteur de la production de *Verre Cassé*. Afin de paraître différent des autres productions, *Verre Cassé* est un roman empli de citations et de références de tous genres. Par intermittence, celles-ci sont introduites souvent très subtilement mais finissent parfois par agacer à cause de leur trop grande présence. Quelle place occupe l'intertexte dans ce roman ?

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

La poétique est une discipline qui 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 énonce 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'exister⁵⁶.

Allant dans le même sens, Genette⁵⁷, 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.

⁵⁵ *Op. cit.* <http://www.buzz-litteraire.com/> consulté le 14 Avril 2019

⁵⁶ Makouta-Mboukou, Jean-Pierre, (2003), *Systèmes, théories et méthodes comparés en critique littéraire : des poétiques antiques à la critique moderne*, Paris, Ed. L'Harmattan, P57

⁵⁷ Gerard Genette, (1979), *Introduction à l'architexte*, Ed. Seuil

Compris 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. Il stipule que :

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 original⁵⁸.

Cet extrait sous-entend que le personnage du roman semble vouloir prendre le dessus sur l'auteur, souvent identifié comme narrateur. Autrement dit, 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. Il jouit également 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 sociologiques⁵⁹ ». De cela résulte le phénomène de bivocalité ou de pluriaccentuation qu'évoque Bakhtine comme fondement du polylinguisme. Et comme le remarque le théoricien :

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 langages⁶⁰.

⁵⁸ Mikhaïl Bakhtine, (1970), *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Ed. Seuil, P33

⁵⁹ Mikhaïl Bakhtine, (1978), *Esthétique et théorie*, Paris, Ed. Gallimard, P125-126

⁶⁰ *Ibid.*, *Esthétique et théorie*, P.144-145

À la suite 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 synchroniques⁶¹ ». Il ressort clairement de cette définition que le texte, outre qu'il est saisissable sur base des catégories logiques en raison de son caractère re-distributif, 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 idéogème. L'étude du texte comme une intertextualité équivaut ainsi à le penser dans son contexte socio-historique.

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.

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 intertextuelle⁶² » P.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 humaine⁶³.

III. L'intertexte dans *Verre Cassé*

Par son propre effort intellectuel, l'auteur s'emploie à bien retravailler les éléments qu'il emprunte de part et d'autre dans un but ultime : en extraire une œuvre originale. Tout l'art de Mabanckou réside en cela dans ce corpus. Il pastiche non sans génie des passages, des

⁶¹ Julia Kristeva, (1978), *Séméiotikè*, Paris, Ed. Seuil, P.52

⁶² Tzvetan Todorov, (1981), *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Ed. Seuil, P. 8

⁶³ *Ibid.*, P95

titres d'ouvrages avec souvent un humour très subtil. Ceci contribue à rendre hommage à d'éminent écrivain contemporain et non contemporain.

Sous l'éclairage de l'intertextualité (pris des travaux théoriques sus mentionnés de M. Bakhtine et sa notion de dialogisme explicitée par J. Kristeva, T. Todorov, G. Genette qui préfère parler de la notion de transtextualité et d'A. Compagnon, du travail de la citation) nous analyserons le texte. Notre corpus se prête particulièrement à une analyse qui rend compte des rapports dialogique dont se nourrit le discours narratif dans ce roman très polyphonique. Ainsi il s'agit de chercher à dégager les effets provoqués par les rapprochements et les réseaux de significations qui circulent depuis les sources vers l'hypertexte.

La toile intertextuelle de l'œuvre accueille tous les genres, tous les courants, tous les auteurs, toutes les nationalités : des Anciens à Rabelais et Montaigne, des Rhétoriciens à La Fontaine et Hugo, de Boris Vian à Céline, de Sartre à Ionesco, de Gogol à Pasternak, de Shakespeare à Sterne, de Borges à Garcia Marquez, de Steinbeck à Salinger, de Mariama Bâ à Cheikh Amidou Kane, de Tchicaya U Tarn'Si à Guy Menga, Emmanuel Dongala ou Sony Labou Tansi. Sa préférence allant surtout nous semble-t-il- du côté de ses pairs africains et congolais.

La citation moderne fonctionnant sur le mode de l'interaction entre auteur et lecteur, narrateur et narrataire, le texte va donc solliciter le lecteur à tout moment. En effet, ce jeu de mémoire ne réussit que par la participation active du lecteur : S'il est rapprochement entre différents textes, l'intertexte n'est pas purement un produit de l'écriture mais un effet de lecture. C'est au lecteur qu'il appartient non seulement de déchiffrer la présence de l'intertexte mais aussi d'interpréter ses effets. Selon Piégay Gros :

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 sens⁶⁴

Si le roman foisonne de références, ce qui frappe en réalité le lecteur demeure la très grande érudition de l'auteur dans le maniement de cette technique. En guise d'échantillon, l'extrait qui suit, nous permet de tâter le rythme de la fiction et de prendre conscience tout de suite de l'ampleur des matériaux hybrides et hétéroclites avec lesquels se construit ce récit. D'emblée le texte paraît fortement encodé, une brume que le lecteur aura tôt fait de dégager par sa participation active à la reconstruction de la fiction qu'il a sous les si tant

⁶⁴Piégay-Gros, Nathalie, (1996), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Ed. Dunod, P.3-4

est que, pour lui, le jeu en vaut la chandelle :

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 : pp. 210-211)

La première partie de cette odyssee 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 général. Il raconte la vie d'enfance dans une famille de forgerons, où le gamin s'amuse dans l'atelier de son père avec un serpent protecteur de son clan. Pour certains critiques de la littérature subsaharienne *L'Enfant noir*, est le premier roman d'apprentissage africain et 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 »

1. De la polyphonie dans *Verre Cassé* :

Depuis Hérodote, l'histoire fait de l'œuvre de mémoire en critiquant la mémoire. De plus en plus, les ramifications textuelles des œuvres romanesques, tout en s'affichant fictives nous renvoient fréquemment à l'Histoire, à l'éventail des connaissances et à la mémoire collective. En parcourant *Verre Cassé*, on se rend compte que l'une des stratégies de l'auteur consiste à fournir aux lecteurs des connaissances encyclopédiques et de graver dans leur mémoire les phrases célèbres des penseurs et hommes politiques.

Comme nous l'avons expliqué un peu plus en haut, la polyphonie est une donnée inséparable de l'œuvre tant les voix soutenues par les personnages, parfois le héros, peuvent être identiques, dans le même ordre d'idée ou tout à fait contraires à celle de l'auteur. Dans notre corpus, plusieurs voix s'élèvent et chaque voix est soutenue selon le personnage de sorte qu'on note parfois une indépendance de ce dernier. Comme si indépendamment de lui, l'auteur semble ne pas les avoir sous sa maîtrise. Des voix qui seront notamment contradictoires tout au long de l'œuvre sont celle de *Verre Cassé* lui-même et *l'Escargot Entêté*. Tandis que le second soutient qu'il « ne croit qu'en ce qui est écrit », le premier semble faire la part des choses et combine à son avantage les deux moyens d'expression (l'oral et l'écrit) afin d'extraire la richesse de chacune pour réussir non sans ambiguïté sa mission.

L'ouverture du roman met en scène une situation grotesque qui relève du théâtre de boulevard. Elle paraît comme une dénonciation de la dictature ubuesque d'un de ces dirigeants africains qui ont leur sosie dans l'Histoire.

Le Président de la République congolaise, Adrien Lokuta Eleki mingi (Excès de mensonges) furieux parce que son Ministre de l'Agriculture a trouvé une formule magique, lapidaire pour convaincre les masses, en empruntant le fameux « J'accuse » d'Émile Zola et ce, pour défendre non pas une cause dreyfusarde mais celle du cas de L'Escargot Entêté, le patron d'un bar pouilleux de la capitale qui refuse d'obtempérer aux ordres concernant la fermeture de son bistrot. Une affaire qui devient très médiatique, grâce à Radio-Trottoir FM (une image on ne peut plus polyphonique).

La carnavalisation d'un texte supposant un hypotexte, l'article de L'Aurore de 1898 dont se sert l'auteur de *Verre Cassé*, est totalement détourné de son sens origine¹ (dans le temps et l'espace) et acquiert une nouvelle signification dans le roman. Ce dispositif de lecture et de l'interaction du texte sous le texte montre l'image d'un parchemin vieilli qui laisse transparaître quelques signes capables d'interférer avec la deuxième écriture superposée.

Louis XIV a dit : « l'État c'est moi » et le chef des nègres du président général des armées a dit « non, c'est pas bon cette citation, on ne la garde pas, c'est trop nombriliste, on nous prendrait pour des dictateurs, on passe » (VC : p. 23)

Lénine a dit « le communisme, c'est le pouvoir des Soviets plus l'électrification du pays » et le chef des nègres a dit : « non, c'est pas bon, c'est prendre le peuple pour des cons, surtout les populations qui n'arrivent pas à payer leurs factures d'électricité » On passe. (Idem)

Daton a dit « de l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace » et le chef des nègres a dit « non c'est pas bon, trop répétitif, en plus on risque de croire qu'il nous manque de l'audace, on passe » (VC : p. 24)

Mac Mahon a dit « j'y suis, j'y reste », et le chef des nègres a dit « non c'est pas bon, c'est comme si quelqu'un n'était pas sûr de son charisme et se raccrochait au pouvoir, on passe (idem)

Ainsi disposées, ces citations comme d'autres encore qui pullulent sur les mêmes pages témoignent la visée de l'auteur. En choisissant la modalité de discours direct, il cite telles quelles les paroles célèbres des grands hommes politiques auxquelles il ajoute les tergiversations du chef des nègres. Ces citations, tout en faisant ressortir la célébrité des paroles rapportées à travers l'idée d'une spontanéité, créent une vivacité de l'actualité. Tout se passe comme si le lecteur pouvait entendre directement les paroles de Louis XIV, celles de Lénine, de Daton ou de Mac Mahon ainsi que leurs portées négatives proposées par le narrateur. L'auteur ne raconte pas toute l'histoire de ces personnages. Par contre, il en présente seulement quelques bribes auxquelles le chef des nègres s'en prend afin de véhiculer ses propres pensées.

Ce passage du prétexte au texte laisse transparaître l'imposture du président Adrien, prototype des despotes africains dont certains, d'ailleurs sont cités ironiquement pour leurs « loyauté », « humanisme » et « respect des droits de l'homme ». Référence faite à Mobutu Sesse Seko, à Idi Amin-Dada et à Jean-Bédél Bokassa P.27. Afin de plonger complètement

le lecteur dans les discours des présidents africains, le narrateur cite aussi leurs paroles célèbres. Les lecteurs habitués aux « formules ampoulées » de Mobutu détectent ces deux citations tirées de ses discours : « Tout comme le soleil se lève à l'horizon et se couche le soir sur le majestueux fleuve Congo » (p.18) et « plus rien ne sera comme avant » (p.21). Les paroles du président camerounais Paul Biya et celle de l'ex-président congolais Yombi Opango s'enlisent au roman dans les interlocutions suivantes :

« Le président camerounais Paul Biya a dit « Le Cameroun c'est le Cameroun », et le chef des nègres a dit : « Non, c'est pas bon, tout le monde sait que le Cameroun restera toujours le Cameroun (...) L'ancien président congolais Yombi Opango a dit : « Vivre durement aujourd'hui pour mieux vivre demain », et le chef des nègres a dit : « non, c'est pas bon, faut jamais prendre les gens de ce pays pour des naïfs... d'ailleurs ce type qui a dit ça a vécu dans l'opulence la plus choquante de notre histoire, allez, on passe. » (VC : p.25)

Il s'ensuit que *Verre cassé* déroge à des savoirs préconçus. En suivant une finalité subversive et auto réflexive, il les invalide et rompt catégoriquement avec tout clichage ou galvanoplastie. Nul doute, sur le plan esthétique, ces assauts supposés des paroles, entre deux prestances de systèmes génèrent le plaisir du texte. Ce plaisir se sent « non comme un délassement, mais comme un passage incongru-dissocié d'un autre langage, comme l'exercice d'une physiologie différente ». La citation passe ainsi pour un mécanisme d'écriture auquel recourt le narrateur pour rapporter le discours, la voix d'autrui, le réfuter et donner son point de vue.

2. De l'intertexte (de l'hypertexte à l'hypotexte) dans Verre Cassé :

a. Un répertoire d'œuvres littéraires et de citations

L'originalité de *Verre cassé* réside dans le fait que « l'auteur lance des clins d'œil littéraires en citant, sans que le lecteur ne s'en aperçoive (à moins d'être un fêru de littérature), des titres d'auteurs, tant classiques que contemporains ». Comme au jeu de puzzle, les jolis clins d'œil, en question, à la littérature mondiale peuvent servir de baromètre pour jauger le niveau culturel des lecteurs en matière littéraire.

En fait, l'armature textuelle de *Verre cassé* sous-entend que l'auteur procède de quatre façons dans la constitution de ce que nous pouvons désigner par « jeu d'échec littéraire ». Le premier constat qui s'impose est l'extrême diversité des titres parsemés dans le roman. Viennent ensuite les citations entières de grands auteurs reprises textuellement ou transformées habillement par la magie du verbe. Enfin, on remarque une impressionnante évocation des sommités : écrivains, hommes politiques, philosophes, physiciens, etc.

En lisant *Verre cassé*, les étudiants, les hommes de lettres et tous ceux qui s'intéressent à la littérature répertorient avec aisance les titres repris ci-dessous même si le narrateur les reprend souvent en minuscule ou en italique dans le corps du texte : a) Les bout de bois de Dieu (p. 32, 112) ; b) Le monde s'effondre (p.40 ;p.14) ; c) Damnés de la terre (p. 57) ; d)

Trop de soleil tue l'amour (p. 64) ; e) Le Pauvre Christ de Bomba (pp. 70, 71) ; f) L'Aventure ambiguë (p. 73) ; g) Trois prétendants un mari (p. 80) ; h) Le vieux nègre et la médaille (p. 82) ; i) Fruit d'un arbre à pain (p. 84) ; j) Un homme pareil aux autres (p. 96) ; k) Le mandat (p. 114) ; l) Mission terminée (p. 194) ; m) La vie et demie (p. 171) ; n) L'enfant noir (p. 132)

Comme dans la reconstruction du puzzle, les férus de la littérature africaine n'ont pas de la peine à découvrir qu'il s'agit successivement des œuvres de : a) Sembene Ousmane ; b) Chinua Achebe ; c) Frantz Fanon ; d) et e) Mongo Beti ; f) Cheik Hamidou Kane ; g) Guillaume Oyono; h) Ferdinand Oyono; i) Tchikaya U'Tamsi; j) René Maran; k) Sembene Ousmane; l) Mongo Beti; m) Sony Labu Tansi et n) Camara Laye.

Un autre exercice pareil de mémoire que nous avons cité plus haut, figure à la page 171 du roman. Dans une sorte de calembour reprenant les titres d'autres romans africains, il promène les lecteurs à travers l'Afrique :

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 africain⁶⁵

Encore une fois, cet exercice littéraire contraint le lecteur, non seulement à détecter les titres mêlés au texte, mais aussi à deviner qu'il s'agit des œuvres de Camara Laye (l'enfant noir), Aimé Césaire (Cahier d'un retour au pays natal), Tchikaya Utamsi (les fruits si doux de l'arbre à pain), Sony Labou Tansi (la vie et demie), Emmanuel Dongala (Jazz et vin de palme), Senghor (Chant d'ombre), Mongo Béti (Ville cruelle)

La délicatesse de l'exercice du style Mabackounien s'amplifie davantage par la pertinence des citations et nombreuses références faites à la littérature universelle. Délibérément, il reproduit les passages clés des œuvres classiques, tantôt en indiquant leurs sources, tantôt en laissant au lecteur le soin de les découvrir.

Il rejoint en quelque sorte la préoccupation de tout enseignant de littérature, à savoir : sélectionner les passages à étudier à l'intérieur d'une œuvre et exploiter sa richesse avec les élèves. À titre illustratif, référons-nous au stoïcisme que le narrateur apprend à partir du poème célèbre d'Alfred de Vigny « la mort du loup » :

⁶⁵Alain Mabanckou, *Verre Cassé*, Ed Seuil, Paris, 2005, P210-211

Notre patron aime beaucoup la mort du loup d'Alfred de Vigny, il récite sans cesse ce poème, et j'ai les larmes aux yeux quand j'entends les derniers vers, c'est comme si ces paroles avaient été inscrites d'avance pour lui par cet Alfred de Vigny, et il faut écouter l'escargot entêté quand il murmure « *gémir, pleurer, prier, est également lâche, fais énergiquement ta longue et lourde tâche. Dans la voie où le sort a voulu t'appeler, puis après, comme moi, souffre et meurs sans parler* » (VC., p. 90-91)

Par ailleurs, le « jeu d'échec » auquel Mabanckou soumet ses lecteurs se rapproche de la devinette et de l'énigme quand le personnage central prend soin à décrire un écrivain classique ou à fournir quelques détails obscurs ou ambigus de sa vie mais pouvant permettre aux hommes de lettres à le reconnaître. Par exemple, sans préciser qu'il fait allusion à Victor Hugo, il met les lecteurs dans cet embarras :

je lisais par-dessus son épaule les châtimements qu'il notait dans son cahier et promettait de faire subir au monarque qui le traquait, l'empêchait de fermer l'œil et qu'il avait surnommé Napoléon le Petit, j'enviais les cheveux gris de ce type qui n'était pas n'importe qui, j'enviais la barbe abondante de patriarche de cet homme qui avait traversé le siècle, il paraît même que depuis son enfance il avait dit « je serai chateaubriand ou rien » et moi j'admirais son regard immobile que j'avais déjà remarqué dans un vieux Lagarde et Michard qui me servait de manuel scolaire du temps où j'étais un homme pareil aux autres (VC, p. 173)

Comme aux jeux des devinettes, les éléments de réponse sont contenus dans le texte. Mais ils nécessitent une certaine connaissance préalable pour les détecter et répondre convenablement à la question posée directement ou implicitement. Les lecteurs des anthologies comme celle de « Lagarde et Michard » citée par l'auteur dans ce passage, détectent facilement le titre du recueil *Châtiments* (1853) de Victor Hugo. En plus, l'évocation de Napoléon le petit rappelle le pamphlet hugolien à l'encontre de ce monarque Napoléon-le-petit. Le portrait physique du visionnaire éclaircit davantage l'esprit averti qu'il s'agit réellement de Victor Hugo (barbe abondante, cheveux gris, regard immobile). Les anthologies se répètent et confirment ce qu'il disait à 14 ans « je serai Chateaubriand ou rien. »

La portée énigmatique d'autres passages n'en demeure pas moins. Prenons le cas de la mésaventure de Verre cassé avec Alice qui sert de leitmotif à une autre énigme voilée. Monsieur est avancé en âge. Il aime une vieille prostituée, mais son incapacité physique l'empêche d'aller jusqu'au bout de sa passion. Sa déception sert de prétexte au narrateur pour incorporer dans le récit quelques vers du poème « L'albatros » de Charles Baudelaire : « mais ses gestes étaient veules comme ceux d'un albatros capturé en haute mer par des hommes d'équipage qui souhaitaient s'amuser, et dont la vieille bique pétrissait plus qu'elle ne caressait » (VC, p.110)

Mis à part de tels passages apparemment énigmatiques, la fréquence de petites citations entrelacées dans le texte d'Alain Mabanckou exige du lecteur un sens aigu d'appréhension.

Du coup, il incorpore les passages d'autres écrivains dans son roman. Il cite leurs noms et précise les œuvres concernées :

Il semble que ce van Gog nègre connaissait par cœur des passages entiers de ce livre d'Alexandre Dumas, et puis quand il parle de chateaubriand, Joseph dit que c'est grandiose et ajoute « il écrit avec un fouet, il vous apostrophe, j'ai dévoré Atala, et j'ai pleuré quand j'ai découvert après coup que le père de chateaubriand avait été un marchand d'esclaves, et il n'en a jamais parlé dans ses mémoires (VC, p. 119)

Quoi qu'il en soit, la citation de grands écrivains et le procédé énigmatique s'imposent ainsi chez Alain Mabanckou comme stratégies d'écriture. Cette technique laisse croire qu'il renforce l'impact de son texte par une forme de réquisition de l'expression des auteurs de quelque notoriété. Ses citations illustrant et soutenant l'argumentaire des propos tenus par les personnages ont une fonction « conservatrice ou émancipatrice ».

Par cet effort, l'auteur pratique une forme de recyclage et cesse de nous relier au monde, à nos lieux communs pour mieux chercher à nous entraîner dans un tintamarre d'érudit.

b. La bande dessinée, les journaux, reportages, films

Dans notre corpus, l'auteur ne fait pas recours seulement aux œuvres romanesques mais alterne et superpose également des extraits de journaux, de reportages et de bandes dessinées. Débutons par la passion du journal. Elle se lit à travers le discours de l'Imprimeur. Ce dernier a toujours en mémoire les souvenirs de la période où il imprimait les journaux ci-après à Paris : « Paris-Match, VSD, Voici, Le figaro et Les Échos » (VC, 57). Il incite régulièrement ces amis du bistrot à lire des extraits entiers de Paris-Match. Il n'aime pas qu'on doute de son journal préféré. Il le défend énergiquement et discute longuement avec tous ceux qui s'opposent à ses articles :

Écoute *Verre Cassé*, d'abord ce magazine, c'est pas un canard, ça c'est quelque chose de sérieux, c'est du béton armé, et je peux te le jurer puisque c'est nous-mêmes qui l'imprimions en France, je te dis que tout ce qui est dedans est vrai, et c'est pour ça que tout le monde l'achète, les hommes politiques, les grandes vedettes, les chefs d'entreprise, les acteurs célèbres se battent pour être dedans avec leur famille. » (VC : p.120-121).

Concernant le film, l'exemple le plus frappant transparait de la comparaison établie entre les passages éclairs de Mouyeké au bistrot et les apparitions intermittentes de Hitchcock dans ses films :

je ne sais pas par exemple pourquoi je n'ai pas encore évoqué la petite histoire de Mouyeké (...) j'aime bien les personnages de cette envergure, on les voit à peine passer, ils sont comme des comparses des silhouettes, des ombres de passage, un peu comme ce type qu'on appelait Hitchcock et qui paraissait furtivement dans ses propres films sans même que les spectateurs lambda ne s'en rende pas compte sauf si son voisin connaisseur lui soufflait à l'oreille connard regarde bien au coin de l'écran, tout à gauche, eh bien ce gars un peu enveloppé, ce gars avec double menton et qui traverse la scène derrière d'autres personnages, c'est Hitchcock en personne (VC : p.117)

Ce passage, comme d'autres échos qui se reproduisent dans le roman, affiche l'intention de l'auteur d'ouvrir le roman à d'autres voix et voies. Le simple fait de mentionner Hitchcock suffirait pour rappeler aux amateurs de films qu'il s'agit du réalisateur Alfred Joseph Hitchcock qui avait tourné une cinquantaine de films avant de s'éteindre en 1979. Mais l'auteur ne s'arrête pas là : « et puis y avait ce personnage de Zembla qui me plongeait dans la jungle, de même que ce musclé de tarzan qui cabriolait de liane en liane, y avait aussi l'ami Zorro qui maniait avec dextérité son épée tandis que l'envieux Iznogoud voulait être calife à la place du calife. » (VC : p. 171).

En outre, le narrateur envisage une similitude entre sa trajectoire littéraire et un long voyage ayant débuté avec la lecture des bandes dessinées « ce voyage avait commencé par la bande dessinée, hein, je n'en suis pas certain, en effet, je m'étais retrouvé un jour dans un village gaulois avec Astérix et Obélix, puis dans le Far West avec Lucky Luke (...) je m'étonnais même des aventures de Tintin. » (VC : p. 171).

Comme la constitution d'un puzzle, l'incorporation des textes antérieurs et la juxtaposition des faits durant le travail scripturaire montrent comment le narrateur procède pour maîtriser le foisonnement des citations, le mélange des genres et la variété des thèmes. Le cryptage très habile du roman exige un décryptage précis. Le lecteur passif se déconcerte vite par la structure de ce roman prenant de plus en plus la forme d'une fiction rusée et s'engageant successivement dans des directions différentes. Tout ce qui paraît informe et insignifiant, au départ, prend forme et sens quand le lecteur ordonne les phrases, interroge les mots et amène la dernière pièce.

IV. Aspects d'oralité dans *Verre Cassé*

« *Verba volant, scripta manent* » est une locution latine qui se traduit ainsi : « les paroles s'envolent, les écrits restent. Tel est l'enjeu qui alimente le roman *Verre Cassé* de Mabanckou. Selon Mauss « il y a effort littéraire dès qu'il y a effort pour bien dire et pas seulement pour dire⁶⁶ ». Il exprimait ainsi ; en ces deux mots « bien dire », deux caractéristiques essentielles de la littérature orale (être un moyen de communication entre les hommes ; être, à quelque degré que ce soit, une organisation esthétique)

Si « littérature orale » semble un corpus difficile à circonscrire et à définir, il n'en demeure pas moins qu'elle désigne l'ensemble des « récits de fiction semi-fixés, anonymes, transmis oralement, variables dans leur forme mais pas dans leurs fonds ». Elle regroupe

⁶⁶Marcel Mauss, (1947), *Manuel d'ethnographie*, Paris, P.97

les productions suivantes : les contes populaires, les mythes et les légendes, les épopées, les fables, etc.

Il s'agit donc de récits qui ont une structure stable, mais dont le déploiement peut faire l'objet de variantes, et qui sont conçus pour être dits, donc destinés à être diffusés par la seule voie orale, sans souci d'une reproduction mot à mot.

En ce sens, il faut bien distinguer la littérature orale de la littérature *oralisée*. Le « texte oral » n'est « par définition jamais fixé, toujours ouvert aux chances de l'improvisation » : il n'est « jamais le même dans la constante adaptation aux sensibilités et aux intelligences, à chaque fois généré par l'acte de parole ». La variabilité est en effet l'un des critères-clés pour aborder ce corpus de récits.

La littérature orale est donc une notion ambiguë : elle « associe deux termes qui bien souvent sont mis. Étymologiquement la « littérature » signifie la « chose écrite », qui s'oppose à la « chose dite », aussi les notions de « texte » et « d'œuvre » sont le plus souvent associées à un élément fixe, achevé, et produit par un seul auteur-créateur. Hormis certains contes qui sont réellement l'œuvre d'un écrivain (et qui, pour certains, ne font dès lors pas partie de la littérature orale à proprement parler), ces récits sont « anonymes » au sens où ils sont sans cesse réadaptés et recréés par ceux qui les transmettent oralement. Marc Soriano va jusqu'à ajouter le public au nombre des différents créateurs de ces récits (il parle ici, plus précisément, des fables et des contes) : « il s'agit de formes d'art spécifiques qui viennent d'un lointain passé et qui ont un mode d'existence essentiellement oral, par l'intermédiaire de conteurs, spécialisés ou non, qui n'ont pas le statut de créateurs, mais qui créent malgré tout en élaborant sans cesse ces œuvres et en les adaptant à *leur public* qui intervient à sa manière et peut, de ce fait, être à son tour considéré comme créateur.

La plupart des spécialistes s'accordent donc à désigner la littérature orale comme un oxymore, créé en 1881 par l'ethnologue Paul Sébillot. Afin d'éviter cette ambiguïté et de contourner l'analogie qu'elle présuppose entre les œuvres de transmission orale et les œuvres écrites, qui relèvent pourtant de deux systèmes différents, certains comme Marc Soriano préfèrent employer le terme « *orature*⁶⁷ ». Ce terme permet de désigner une œuvre sans passer par la notion de l'écrit : le style oral est alors un véritable genre littéraire. Son

⁶⁷L'*orature* constitue un champ conceptuel distinct de la littérature qui désigne l'ensemble du patrimoine qui se transmet de bouche à oreille sans recours à l'écrit, des formules les plus brèves (huchements, cris de guerre, virelangues, proverbes etc.) aux formules les plus longues (contes, légendes, chants, épopées, etc.). Sa composition, immédiate ou différée, recourt exclusivement à l'engrammation mémorielle. Sa performance implique nécessairement une interaction avec un milieu (par exemple : un public). Son mode de transmission enfin est spécifique : l'*orature* se constitue dans la variation.

corpus sont bien des œuvres qui ont une forme extrêmement travaillée et répondent à une esthétique et à des codes bien précis.

Si la littérature et l'orature ou la littérature orale nous semble désormais deux notions distinctes, qu'en est-il de la littérature oralisée (le style oralisé littéraire). De prime abord, il faut noter que l'oral et le familier relèvent de deux ordres distincts. Tandis que l'un constitue une organisation spécifique du discours et est opposé à l'écrit, l'autre se situe sur l'échelle de la nature du lexique utilisé. Manifestement, le familier se rencontre principalement dans les discours oraux. Toutes fois, il n'est pas inutile de souligner que les discours oraux à la fois spontanés et non familiers sont fréquents et que la pratique du style oralisé consiste souvent à obtenir un effet d'oralisation plutôt qu'à utiliser des structures véritablement orales. La littérature oralisée ou encore le style oralisé littéraire⁶⁸ qu'évoque en l'occurrence Luzzati Françoise, Luzzati Daniel dans leur analyse de ce style dans les œuvres de L.F. de Céline ou de Raymond Queneau, est une forme d'écrit qui, volontairement ou involontairement, semble procéder des discours oraux, même si l'évidence il ne s'agit nullement d'oral.

Considéré comme roman par son auteur, *Verre Cassé* est en fait une œuvre travaillée par une esthétique métissée, échappant aux classifications habituelles, due son hybridité tant générique que langagière. Relevant d'une esthétique européenne, il adopte et amalgame des genres caractéristiques de la littérature orale ou encore de « l'orature », propre à une esthétique africaine. Ainsi, il accueille tout à la fois l'épopée (la geste des éclopés de la vie se retrouvant au Crédit a voyagé) et le conte qui incorpore des éléments composites tels que le proverbe, la chanson, la morale et l'anecdote, et ce au service d'un acte de raconter qui se donne autant à lire qu'à écouter, conférant au Verre cassé le statut de narrateur-conteur ou de conteur de papier. Le roman de Mabanckou est 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.

L'anticonformisme de Verre Cassé traduit un regard nouveau, une volonté de recoller les morceaux : « A-t-on jamais vu un verre cassé être réparé ? »

Ainsi, la vision sera complètement autre, il sera question d'une vision déformée tout au long de l'œuvre, un recul raisonneur sera pris par rapport aux données admises (vie

⁶⁸ Luzzati Françoise, Luzzati Daniel, « Oral et familier : Le style oralisé », in *L'Information Grammaticale*, N. 34, 1987. pp. 15- 21. (http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1987_num_34_1_2086) consulté le 23-05-19

sociale, politique, la migration, l'écriture, etc.). Place désormais à l'écriture qui embrasse la vie à bras le corps. Une écriture qui remet tout en cause à commencer par la langue :

Ce qui était important dans la langue française, c'était pas les règles mais les exceptions, je leur disais que lorsqu'ils auraient compris et retenu toutes les exceptions de cette langue aux humeurs météorologiques, les règles viendraient d'elles-mêmes, les règles couleraient de source et qu'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, c'est plutôt un fleuve à détourner (VC : p.153)

C'est ainsi que Verre Cassé conçoit la langue française, cette vision traduit d'une manière claire et nette l'entreprise qui consiste à aller à l'encontre du courant, à faire fi de la rhétorique, à tordre le cou à cette langue d'emprunt.

1. Un conteur de papier :

Dans sa structure narrative, Verre Cassé n'est à l'évidence pas un conte. Toutefois, il présente certains procédés propres au conte, notamment les formules introductives, de localisation temporelle et de fermeture comportant une leçon de morale propres au conte et à la fable. Dans son discours d'ouverture, le narrateur sollicite l'attention de son lecteur-auditeur. Pour ce faire, il se sert comme incipit l'expression : « *disons que* », relevant de la communication orale et assumant ici la fonction de phrase introductive des contes. « *Disons que* » compte plusieurs variantes au fil de l'œuvre et des histoires. Il s'agit d'expressions tels que : « il faut que j'évoque », « comment pourrais-je oublier ce père de famille », « J'ai ouï dire ». Outre leurs fonctions phatiques, ces préludes répondent à la volonté du narrateur d'allier oralité et écriture.

Certains sont accompagnés de marqueurs temporels. Au lieu de transporter le lecteur-auditeur dans un passé lointain empreint de merveilleux et de fantastique, le narrateur nous place plutôt dans un passé récent, dans une réalité contemporaine douloureuse, sinistre, plein d'individus de tout genre : « comme il me l'avait lui-même raconté il y a bien des années », « y'a quelques jours quand j'ai quitté le crédit a voyagé », « c'était hier, à 4 heures du matin, que j'ai longé la rivière Tchinouka » ; « Il est 1 heure ou 2 heures de l'après-midi ». Récupérant le discours du conteur ou du griot, Verre Cassé, le narrateur s'efforce à donner des leçons de morale comme dans un conte ou une fable.

Tenant à la fois de la sagesse populaire et de l'expérience transmise de génération en génération, ces leçons ne sont point placées à la fin du récit mais plutôt d'une histoire à l'autre. En écrivant, l'existence dans la solution de ces vaincus de la vie, y compris Verre Cassé, le narrateur rend compte à travers la chute sociale et morale de ces êtres la réalité d'une Afrique que tout concourt à décomposer et à pervertir : les hommes politiques, la corruption, les individus que la violence et l'alcool détruisent inexorablement.

En empruntant certains éléments constitutifs de la structure du récit oral, Mabanckou consacre non seulement la présence du conteur dans le texte, mais aussi il matérialise la narration orale dans l'espace du roman et recourant à d'autres procédés typiques de l'oralité.

2. L'art oratoire du griot

Dans *Verre Cassé*, l'oral se présente au travers de l'art oratoire du conteur, essentiellement orienté vers l'auditeur. L'écrit de Verre Cassé ressemble à la parole du griot de par sa volonté de garder la mémoire tant collective qu'individuelle. Verre cassé, qui se réalise par l'écriture comme expliqué dans le chapitre précédent, s'identifie à cette figure voire même le dépasse, due à l'intertexte qui pullule le texte et dont les sources sont aussi bien occidentales que négro-africaines. Ceci, dans le but d'user à juste titre des caractéristiques propres à l'oral.

À cet effet, l'anaphore, dont la valeur perlocutoire ou incantatoire est manifeste, intervient à plusieurs reprises. Il s'adonne à cela lorsqu'il évoque la polémique engagée par « les gens d'Églises » après l'ouverture du bistrot :

ils [les gens d'Église] 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 des Trois-Cents, y aurait plus d'hosties noires et croustillantes, y aurait plus de vin sucré, le sang du Christ, y aurait plus de garçons de cœur, y aurait plus de sœurs pieuses, y aurait plus de bougies, y aurait plus d'aumône, y aurait plus de première communion, y aurait plus de deuxième communion, y aurait plus de catéchisme, y aurait plus de baptême, y aurait plus rien du tout, et alors tout le monde irait droit en enfer (VC : PP.14-15)

Lorsqu'il revendiquait son opposition à ceux qui s'improvisent écrivains alors qu'il n'y a même pas de vie derrière les mots qu'ils écrivent » P196 tout en faisant preuve d'une totale humilité vis-à-vis des « géants planétaires » par un jeu intertextuel.

je lui [à L'Escargot entêté] dit que je laissais l'écriture à ceux qui chantent la joie de vivre, à ceux qui luttent, rêvent sans cesse à l'extension du domaine de la lutte, à ceux qui fabriquent des cérémonies pour danser la polka, à ceux qui peuvent étonner les dieux, à ceux qui pataugent dans la disgrâce, à ceux qui vont avec assurance vers l'âge d'homme, à ceux qui inventent un rêve utile, à ceux qui chantent le pays sans ombre, à ceux qui vivent en transit dans un coin de terre, à ceux qui regardent le monde à travers une lucarne, 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, des personnages qui ressentent la compassion des pierres. (VC : p199-200)

Enclin à des envolées lyriques, la parole du griot se caractérise par un effet d'accumulation fonctionnant comme des structures de surenchère d'un même concept donnant au récit et au personnage une tonalité épique. « L'escargot entêté avait résisté [...] ; et les vents étaient passés ; et les ouragans aussi, et les tornades aussi, et les cyclones aussi, l'escargot

entêté avait plié mais n'avait pas rompu » (p.38)

Tous ces éléments participent d'une esthétique de la parole fleuve, faite de redites et d'accumulations et stylistiquement matérialisée par une seule phrase qui court du début à la fin du texte sans majuscule ni ponctuation autre que les virgules pour indiquer les pauses. Avec sa structure insolite, le texte renvoie, fait écho à *L'homme approximatif* de Tristan Tzara paru en 1931, totalement écrit sans ponctuation ni majuscule. « Tu as beau me prendre pour un homme approximatif, tu as beau me rabaisser devant les gens, je m'en bats l'œil disait Verre Cassé à sa femme. Point clos, ce texte nous mène vers une parole et un écrit en mouvance, où l'oralité se crée dans l'écriture.

3. Une langue hybride comme dynamique mémorielle transculturelle

De même que dans la plupart des œuvres francophones, l'oralité ne saurait être questionné sans faire recourt à la langue. Verre Cassé écrit comme il vit, parle. « J'écrirai avec mes mots à moi, des mots tordus, des mots décousus, des mots sans queue ni tête ». Il ajoute « ce bazar, c'est la vie, y a des déchets, c'est comme ça que je conçois la vie » (p.198). Sa position est d'ailleurs confortée par l'emploi d'une langue spontanée et d'un vocabulaire cru, qui verse souvent dans l'obscène.

On relève dans le texte des particularités lexématiques, sémantiques et grammaticales. Celle les plus familières sont : l'absence de l'adverbe de négation dans la phrase négative « y'a pas le feu », « elle se rendit pas compte » ; l'emploi d'adjectifs adverbialisés , « Il croit dur comme fer », « je te dis que ça fornique grave » ; les composites lexématiques : « les caméruineuses » (p.140), « Poulet-bicyclette » et « Poulet-télévision » (p.149) ; l'extension de sens par exemple l'utilisation de *travailler* pour dire « avoir des relations sexuelles » : Et moi je devais faire quoi pendant que le gourou travaillait ma femme dans les montagnes » (p.47)

Les particularités lexicales sont constituées de deux tendances à savoir celle des néologismes de forme et celles qui sont le résultat d'une refonte sémantique.

La première tendance est déterminée essentiellement par le recours à un procédé de création lexicale : produit par une dérivation par suffixe. On décèle quatre néologismes par ce procédé : « brasser », « sapeurs », « ambianceurs », « pousse-pousseur ». Pris au familier, l'auteur, en ajoutant le suffixe « eur », leur donne un sens loin de l'originel. Ils sont suivis d'une petite définition afin de faciliter la compréhension des lecteurs :

y avait mes collègues de travail et quelques-unes de mes connaissances, la plupart étaient des Sapeurs, et quand je dis « Sapeurs », mon cher Verre Cassé, il ne faut pas les confondre avec les

gars qui éteignent les incendies, non, les Sapeurs c'est des gars du milieu black de Paris et qui font partie de la SAPE, la société des ambianceurs et des personnes élégantes (VC : p. 74)

Un autre phénomène de la variation lexicale est l'emploi erroné de certains lexèmes. Considérée comme du barbarisme par certains, cette pratique dénote en fait de la vitalité du français. On assiste ainsi à l'utilisation de « dépouillage » au lieu de « dépouillement » : « Ils ont commencé le dépouillage comme on le fait dans les pays où on a le droit de voter » P26. Ce phénomène résulte manifestement d'une indistinction ou une confusion entre les suffixes « -age et -ment » pouvant l'un comme l'autre marquer l'action, le résultat.

Le néologisme touche également certains mots, locutions ou expressions figées du français. Cela se réalise par soit un glissement ou un transfert sémique.

« Ce sera la *diététique* tant que vous ne trouverez pas ma formule à moi » P22. En lieu et place de la référence alimentaire, la diététique fait référence aux privilèges dont bénéficient ces derniers.

« Il a vu les autres commerçants le traiter de *capitaliste*, une injure grave » : le mot fait référence aux années 80 où le Congo- Brazzaville avait expérimenté, une politique marxiste et où le terme était perçu comme une injure. « Ma mère me disait que lire gaspillait les yeux » (p.244) : subissant une extension de sens, gaspiller prend le sens de « abimer », une extension que l'on retrouve surtout dans l'expression orale. « J'ai fait la France » (p.64) ; « J'ai fait l'Amérique » : l'expression ne signifie pas avoir fait la guerre en ces lieux, mais avoir vécu dans ces pays. Les personnages qui l'on fait comme Holden ou l'Imprimeur, en tirent un certain orgueil, voire un sentiment de supériorité.

L'exemple de variation morphosyntaxique le plus fréquent que l'on enregistre dans le roman de Mabanckou concerne la postposition du déictique -là à tout terme (nom, pronom, verbe), qui est (comme l'ont observé tous les spécialistes qui se sont occupés du français d'Afrique) un trait omniprésent, spécifique de l'oralité, mais dont l'emploi est passé également à l'écrit. Le roman *Verre Cassé*, où se superposent la langue orale et la langue écrite, illustre ce double ph

énomène, comme dans les phrases suivantes: «regarde donc les autres-là qui bavardent au coin là-bas» (p.41), «tu dis presque rien sur presque tout, tu peux pas me battre, toi-là que je vois-là» (p.95), «vraiment ton mari-là n'est plus ton mari que j'ai connu» (p.166), «les personnages de vos livres ne comprendront pas comment nous autres- là gagnons notre pain chaque nuit» (p.198), « ils disent même que son huile-là qu'elle utilise pour frire...» P.150. Si les quatre premières phrases sont une transcription de discours directs, la dernière exemplifie en revanche l'usage du déictique -là dans la syntaxe de l'écrit.

Pour clore ce chapitre, nous pouvons reprendre cette remarque de Christiane Achour :

Les conditions d'émergence de la littérature africaine dans son ensemble expliquent l'usage fréquent de l'intertextualité. Soucieux de s'affirmer face au champ littéraire français dans lequel ils avaient du mal à s'imposer. Il y avait également une revanche à prendre qui allait s'affirmer dans la création littéraire⁶⁹.

À l'issue de cette analyse sur l'intertextualité et sur l'oralité, nous pouvons dire que les écrivains africains contemporains ont recours à ces techniques pour inscrire leurs travaux dans le prolongement des œuvres littéraires africaines (et celles traditionnelles, orales) et celles universelles. Le recours à l'intertextualité et à l'oralité comme mode de réécriture constitue en effet, un des traits caractéristiques de l'esthétique moderne.

⁶⁹ Achour, Christine et Bekkat, Amina, (2002), *Clefs pour la lecture des récits, Convergences Critiques II*. Blida : Éditions du Tell. P.111

CONCLUSION

Dans ce travail, notre intérêt s'est porté sur la littérature subsaharienne en général et plus particulièrement sur l'œuvre *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou. Nous avons voyagé en Afrique et dans le monde grâce à cet auteur qui suit de près l'évolution de la littérature africaine et les littératures du monde, étant donné le fait qu'il ait passé la grande partie de sa vie à l'étranger et à côtoyer des cultures dont il n'est pas natif.

Verre Cassé de Mabanckou a initialement attiré notre attention pour trois raisons. Primo, le fait que l'ouvrage ait obtenu plusieurs prix notamment le prix des 5 Continents de la Francophonie, le prix RFO du Livre et le prix Ouest-France Étonnant Voyageur en 2005 soit l'année même de sa publication. Secundo, sa ponctuation tronquée qui ne nuit point à l'intelligence du récit et tertio son titre « *Verre Cassé* » qui semble faire écho à l'intertextualité parsemée dans le texte.

Après lecture, *Verre cassé* nous a interpellé aussi bien par sa thématique et son caractère moderne que par son style d'écriture et l'accent mis sur la conservation de la mémoire. Le personnage narrateur avec qui nous faisons cette odyssée littéraire nous fait comprendre que le livre n'a été auréolé de façon anodine mais à juste titre pour sa qualité, sa vision et sa littéarité.

L'œuvre est travaillée, tissée dans son intégralité par un saisissant recours à des textes passés ou actuels. Ceux-ci apparaissent sous forme de citations, de références ou d'allusions. Toutes ces pratiques intertextuelles font finalement du roman une œuvre qui déroule les souvenirs de lecture de son auteur, dévoile ses coups de cœur, les clins d'œil fait à ses amitiés littéraires, ses influences. Mais bien plus que cette coprésence des textes et cette écriture mémorielle, il est question, de la configuration d'un imaginaire et d'une identité qui s'inscrivent dans la perspective de l'ouverture à l'altérité. Le roman devient ainsi un espace où l'écrivain pense son moi et ses représentations en termes de relations à d'autres moi, fussent-ils, de la même culture ou non. Les textes cités, suggérés, auxquels Mabanckou fait référence, plus qu'un simple jeu intertextuel, se donnent à voir comme un discours de présentation des éléments hétérogènes qui composent la fiction du moi auctorial. Dans cette identité-fiction, le rapport à autrui privilégie les profils transculturels et les brassages substantiellement féconds et enrichissants.

Notre objectif dans ce travail était de découvrir ce que Mabanckou avait apporté de nouveau dans ce roman que ce soit au niveau de la forme ou du contenu. Autrement dit, nous avons essayé de déceler un renouvellement, une rupture dans son écriture. Nous avons ainsi essayé également de révéler à travers cette œuvre les aspects du nouveau roman africain.

Notre examen nous a permis de montrer la corrélation qui existe entre ces trois aspects de l'œuvre à savoir : l'intertextualité, la mémoire et l'oralité. L'ouvrage *Verre Cassé* a consisté en un va-et-vient entre ces trois notions mises en pratiques dans l'intrigue.

Par le devenir auctorial du personnage-narrateur, nous avons décelé le fait que l'œuvre se veut une sorte de manifeste ou un appel à l'endroit des écrivains à mettre l'accent sur l'esthétique dans la production mais point au détriment de l'engagement social.

Ainsi dans le premier chapitre intitulé le champ littéraire africain, état des lieux, il s'est agi pour nous d'analyser la vie et l'œuvre de l'auteur. L'auteur se nourrit sans retenue des idéaux et de l'idéologie des écrivains de la négritude (Césaire, Senghor) qu'il évoque d'ailleurs *Verre Cassé*. Nous avons ensuite mis l'accent sur les notions telles que l'identité, la mémoire, l'histoire et l'Histoire afin d'en cerner les contours avant d'analyser ces phénomènes dans l'œuvre.

Le deuxième chapitre a consisté à analyser le déploiement de la mémoire tant collective qu'individuelle dans l'œuvre. Cette partie était notamment agrémentée par les références mémorielles qui évoquaient des moments de l'Histoire du Congo, de l'Afrique et du monde en général. La mémoire individuelle qui est celle de Verre Cassé se lisait mieux par son devenir auctorial. Ce personnage pour qui il n'y avait plus d'avenir ni d'espoir reprend un tant soit peu sa vie en main avant de se jeter dans les eaux du Tchinouka après avoir terminé sa mission. L'analyse de la mémoire, de l'histoire, l'Histoire dans cette partie nous a permis de conforter notre hypothèse quant à la mise au premier plan de la question de la conservation de la mémoire. D'autant plus que c'est le carnet du narrateur-personnage principal que nous lisons.

Dans le dernier chapitre intitulé les traces écrites de la mémoire et la conservation de la mémoire, il s'est agi pour nous de montrer les supports, les moyens, le truchement par lequel l'auteur réalise cet ouvrage. Dans un premier temps, nous avons mis l'accent sur l'usage exubérant des références, des allusions, des citations dans l'ouvrage. Il s'agissait non seulement de les déceler mais aussi d'interpréter leur présence. Verre cassé fait appel à sa bibliothèque afin de nous garder éveillé du début à la fin de l'histoire de sorte que nous restons aux aguets, à l'affût de la moindre allusion pour d'une part l'isoler et découvrir le sens contextuel qu'il cache. Cette réminiscence intellectuelle, parfois heuristique, participe à raviver notre mémoire, la raffermir et construire la geste du bar le crédit à voyager et celui ses clients. Dans un deuxième temps, il s'agissait de mettre la lumière sur les aspects oraux présents dans le texte. Il ne s'agissait pas seulement de les détecter mais aussi de dire le pourquoi de leur présence. En effet, l'auteur imprègne son texte d'oralité dans l'optique

de s'affranchir des canons des belles lettres classiques d'une part et d'autre part d'utiliser le français en le mettant dans un contexte africain marqué enclin à la communication orale. L'enjeu de l'ouvrage est le suivant : préserver la mémoire de l'oubli par l'écrit. Ainsi, Verre Cassé tel un griot ou un conteur de papier déploie une écriture oralisée des plus truculents en faisant appel à sa bibliothèque personnelle, afin de faire savoir au lecteur sa culture littéraire, sa maîtrise des règles de l'académie française mais surtout sa volonté de voir les subsahariens s'appropriés le français et l'écrit.

Cette partie nous a permis de conforter notre hypothèse qui est que l'intertexte, la mémoire et la juxtaposition de l'oral et l'écrit sont des pratiques indissociables de *Verre Cassé* mais aussi qu'ils expliquent le choix formel et les thèmes traités dans le texte.

Il est vrai que notre travail aurait été des plus abouti si certains points avaient été abordé ou avaient fait l'objet d'un approfondi. Nous faisons références aux approches de la sémiotique narrative que nous aurions pu mettre en pratique afin de disséquer l'ouvrage jusqu'à ses profondeurs. La mise en place du carré sémiotique et autres aspects de la sémiotique nous auraient permis une interprétation plus aboutie. Cependant, nous proposons d'approfondir davantage cette question dans d'autres travaux sur cette œuvre ou éventuellement sur toute l'œuvre de l'auteur.

Bibliographie

Corpus :

MABANCKOU Alain, (2005), *Verre Cassé*, Paris, Ed. Seuil

Ouvrages de références

- ACHOUR, Christine et BEKKAT, Amina, (2002), *Clefs pour la lecture des récits, Convergences Critiques II*. Blida : Éditions du Tell.
- BAKHTINE, Mikhaïl, (1970), *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Ed. Seuil
- BAKHTINE, Mikhaïl, (1978), *Esthétique et théorie*, Paris, Ed. Gallimard
- BERGSON, Henry, (1946), *La Pensée et le mouvant*, Genève, Ed. Albert Skira
- CÉSAIRE, Aimé (1939), *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Ed. Présence Africaine
- CHEVRIER, Jacques, (1999), *Littérature d'Afrique noire de langue française*, Paris, Éditions Nathan Université
- COHN, Dorrit, (2001), *Le propre de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil
- DESCOMBES Vincent, (2013), *Les embarras de l'identité*, Paris, Ed. Gallimard
- DIOP, Birago, (1960), *Leurres et Lueurs*, Edition Présence Africaine
- GEORGES Ngal, (1994), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan
- GERARD Genette, (1979), *Introduction à l'architexte*, Ed. Seuil
- HALBWACHS, Maurice, 1997 (1re édition PUF, 1950), *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel
- JOUVE, Vincent, (1999), *La Poétique du roman*, Paris, SEDES/HER
- KRISTEVA, Julia, (1978), *Séméiôtikè*, Paris, Ed. Seuil
- LE BRIS, Michel et ROUAUD Jean (dir.), (2007), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard
- MAALOUF, Amin, (1998), *Les identités meurtrières*, Paris, Ed. Grasset

- MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, (2003), *Systèmes, théories et méthodes comparés en critique littéraire : des poétiques antiques à la critique moderne*, Paris, Ed. L'Harmattan,
- MOURA Jean-Marc, (1999), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF
- MOURALIS, Bernard, (2007), *L'Illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*, Paris, Ed. Honoré Champion
- NORA Pierre, (1984), *Lieux de mémoire*, Paris, Ed. Gallimard
- PATERSON, Janet M., (1990), *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, les Presses de l'Université d'Ottawa
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, (1996), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Ed. Dunod
- POMIAN, Krzysztof, (1999), *Sur l'histoire*, Paris, Ed. Gallimard, Collection(s) : Folio
- RICCEUR, Paul, (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil
- SCHAEFFER, Jean-Marie, (1999), *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil
- SEILER, Almut Normann, (1976), *La littérature Néo-Africaine*, Que Sais-je (PUF)
- SENGHOR, Léopold Sédar, (1956), *Éthiopiennes*, Ed. Seuil
- SÉWANOU, Jean-Jacques Dabla, (1986), *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan
- TRAVERSO Enzo, (2005), *Le Passé, Mode D'emploi - Histoire, Mémoire, Politique*, Paris, Éditions La Fabrique
- TZVETAN Todorov, (1968), *Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris, Éditions du Seuil,
- TZVETAN Todorov, (1981), *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Ed. Seuil

Webographie

- <http://www.cnrtl.fr/definition/memoire>, consulté le 12 mars 2019
- LUZZATI Françoise, LUZZATI Daniel, « Oral et familier : Le style oralisé », in *L'Information Grammaticale*, N. 34, 1987. pp. 15- 21.
(http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1987_num_34_1_2086) consulté le 23-05-19
- <http://www.buzz-litteraire.com/verre-casse-mabanckou-analyse-critique-citations/>

- <http://www.scribd.com/doc/33716787/Langage-et-violence-dans-la-litterature-africaine-ecrite-en-francais>
- https://www.lexpress.fr/culture/livre/entretien-avec-alain-mabanckou_815535.html

Mémoires, Thèses, Articles et Revues

- Gina Thésée et Paul R. Carr, (2009), *Le Baobab en quête de ses racines : la « Négritude » d'Aimé Césaire ou l'éveil à un humanisme identitaire et écologique dans l'espace francophone*, Vivre ensemble, sur Terre Volume 37, numéro 2, automne 2009
- A. Waberi, « *Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire* » in Notre Librairie n°135, Septembre-Décembre 1998, pp. 8-15.
- Mongo-Mboussa Boniface, « Les méandres de la mémoire dans la littérature africaine » In *Hommes et Migrations*, n°1228, Novembre-décembre 2000. L'héritage colonial, un trou de mémoire. pp. 68-79.
- Marie-Claire DURAND, *L'effet palimpseste dans Verre Cassé, d'Alain Mabanckou*.
- Muriel Steinmetz "Alain Mabanckou : « Mon territoire d'habitation : la littérature d'Afrique »".
- SOW Gaël NDOMBI : « L'entrée des écrivains africains et caribéens dans le système littéraire francophone. Les œuvres d'Alain Mabanckou et de Dany Laferrière dans les champs littéraires français et québécois » Thèse soutenue en 2012

Table des Matières

INTRODUCTION GENERALE	1
CHAPITRE I : Le champ littéraire africain : état des lieux.....	5
I. Alain Mabanckou : biographie et bibliographie	5
II. Aux origines de la littérature écrite en Afrique : La Négritude	8
1. La Négritude	9
2. Émergence de la production littéraire (manifestation identitaire)	11
a. La flambée du lyrique :	12
b. Éclosion du roman	15
III. Identité et écriture postcoloniale.....	15
1. De la notion d'identité	15
2. Être soi pour être universel	17
IV. Entre mémoire et Histoire.....	21
1. De la notion de mémoire :	21
2. De la notion d'Histoire.....	23
3. La fiction, relais de l'Histoire	25
CHAPITRE II : Construction et reconstruction de la mémoire dans <i>Verre Cassé</i>	27
I. La crise de mémoire : le devoir de mémoire.....	27
1. La mémoire ou la chronique collective.....	28
2. Entre mémoire individuelle et autobiographie.....	32
II. Le devenir « auctorial » de Verre Cassé dans <i>Verre Cassé</i>	34
CHAPITRE III : Les traces écrites et la conservation de la mémoire dans <i>Verre Cassé</i> ...	39
I. Langages de la mémoire : raconter le souvenir entre l'écriture et l'oralité	39
II. De l'intertextualité comme principe de lecture et d'écriture	41
III. L'intertexte dans <i>Verre Cassé</i>	43
1. De la polyphonie dans <i>Verre Cassé</i> :	45
2. De l'intertexte (de l'hypertexte à l'ypotexte) dans <i>Verre Cassé</i> :	47
a. Un répertoire d'œuvres littéraires et de citations	47
b. La bande dessinée, les journaux, reportages, films.....	50
IV. Aspects d'oralité dans <i>Verre Cassé</i>	51
1. Un conteur de papier :	54
2. L'art oratoire du griot.....	55
3. Une langue hybride comme dynamique mémorielle transculturelle	56
CONCLUSION.....	59
Bibliographie.....	62