

Intertextualité et réorganisation des frontières littéraires dans la production romanesque d'A. Mabanckou

Fabrice Schurmans¹

Université de Coimbra (Portugal)

L'œuvre d'Alain Mabanckou est traversée par un certain nombre de thématiques, de techniques narratives, de personnages qui lui confèrent une cohérence certaine. Il y a là comme un projet esthétique réactualisé de roman en roman. C'est justement au regard de la cohérence de ce parcours qu'il m'a semblé pertinent de constituer un corpus de quatre titres – *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* (2006a), *African psycho*

¹ Détenteur d'une bourse de recherche financée par la *Fundação para a Ciência e Tecnologia* (FCT, Lisbonne/U.E).

(2006b), *Verre Cassé* (2006c) et *Mémoires de porc-épic* (2007a) – le troisième, là où l’intertextualité et la frontière jouent le rôle le plus structurant, constituant le pivot autour duquel s’organise cet article. Il me semble que la cohérence du projet tient également au positionnement théorique de l’écrivain relativement au concept de littérature-monde. Sa contribution à l’ouvrage collectif bien connu (Le Bris, Rouaud, 2007) éclaire de ce point de vue les quatre romans antérieurs : l’approche théorique de l’écrivain paraît en effet fondée à la fois sur une relecture de ses propres textes ainsi que sur les effets d’une culture littéraire ignorant les frontières nationales. En d’autres mots, ce que sa contribution met particulièrement en scène, c’est, comme nous le verrons, un rapport nouveau au fait littéraire dont l’écriture romanesque a constitué comme une illustration préalable.

Ces quatre romans à la première personne mettent en scène un rapport à l’écriture ainsi qu’à la littérature. Les narrateurs des trois premiers romans (Hortense Iloki, Grégoire Nakobomayo, Verre Cassé) se font pour ainsi dire par la lecture et l’écriture tandis que le quatrième (le porc-épic) interprète la littérature (on reconnaîtra au passage des allusions à Hemingway, García Márquez, Vargas Llosa et Poe) à partir d’un autre lieu, ce qui dote les œuvres citées d’une signification radicalement neuve. En outre, ce corpus est traversé par diverses frontières : frontières sociales que Grégoire Nakobomayo cherche à transgresser par le crime, frontières ethniques qu’Hortense Iloki pensait perméables mais qui sont bien à l’origine de la tragédie individuelle et collective, frontières entre pratiques littéraires que Verre Cassé et Nakobomayo contestent également. Je reviendrai sur

l'importance de la notion de frontière dans la dernière partie de l'article.

L'intertextualité à l'œuvre

La mise en abyme de l'acte d'écriture structure une partie du corpus : elle donne sens au texte ainsi qu'au personnage représenté en train d'écrire. Même si leur rapport à l'espace est différent (Hortense Iloki écrit en mouvement alors qu'elle fuit la milice de Vercingétorix en compagnie de sa fille ; Verre Cassé ne s'éloigne guère du bar dont il narre la biographie), les narrateurs élaborent le récit, fragile, toujours menacé de disparition², de situations dont ils sont partie prenante. Notons, cela a son importance, que de leur point de vue, il ne s'agit nullement d'un roman en cours d'écriture, mais de la relation d'une série d'événements. Dans son « Avant-Cahier », Hortense Iloki explique d'ailleurs ce qui la pousse à entreprendre son récit : écrire pour mettre de l'ordre dans le chaos, écrire « par crainte que la vérité ne se volatilise un jour » (2006a, p. 13), pour lutter contre les effets du temps sur la mémoire. À l'instar de ce qui se joue dans *Verre Cassé*, il s'agit d'une mise en abyme du travail de l'écrivain, de ce qu'il est amené à entreprendre :

Cette expérience [l'écriture de poèmes naïfs], je ne la regrette pas. Grâce à elle, j'avais ainsi appris que tout ce que je ressentais, voyais ou entendais devait être noté quelque part. Je me jugeais si fragile et si vulnérable que c'était pour moi la

² L'état de leur cahier respectif renvoie d'ailleurs à la situation en question : l'objet menacé de disparition devient le support parfait pour des vies elles-mêmes en sursis. Dans son analyse de *Verre Cassé*, Guiziou dit à ce propos que « le parcours brisé fait de déchirures » raconté par Verre Cassé est à l'image du cahier « fragmenté et décousu ». (2006, p. 16)

seule manière d'affronter la réalité, de dialoguer avec des personnages invisibles qui savaient prendre le temps de m'écouter, de se mettre à ma place, de comprendre mes états d'âmes avant de m'orienter. (2006a, p. 14-15)

On retrouve au même endroit le rapport entre l'écriture et la mémoire de l'événement traumatisant, les remords et la souffrance empêchant le geste de l'écriture : ce qui « paralyse ma main gauche, celle-là même qui me sert d'intermédiaire dans la transcription et le rappel des faits » (p. 15). Pour les personnages, le texte en cours d'écriture s'apparente donc à un témoignage, à la retranscription de faits et de paroles, à la description de personnages en action. Or cet ensemble forme bien roman puisque cela nous est annoncé dès le seuil et que, par conséquent, nous sommes amenés à le lire comme tel. Sur ce point, j'aurai l'occasion d'y revenir, Mabanckou joue avec l'horizon d'attente d'un récepteur habitué à voir dans les pratiques romanesques africaines francophones des reflets d'une situation sociale difficile.

Verre Cassé est, quant à lui, tout entier traversé, structuré, par le métadiscours et l'intertextualité. Déclassé, marginalisé, le personnage éponyme trouve refuge au *Crédit a voyagé*, dont le patron, l'Escargot entêté, a compris que derrière l'alcoolique se cachait un écrivain, et c'est à sa demande que Verre Cassé entreprend la double biographie – celle du bar et la sienne – qu'il nous donne à lire. Dans ce contexte, le bar peut être lu comme une scène de théâtre où entrent et sortent des personnages³. Lui qui semble n'avoir de prise sur rien domine

³ Les propos de Verre Cassé renvoient à la scène, mais également, ce qui n'a rien d'étonnant pour un récit fondé sur la mise en abyme, à l'écrivain au travail : « j'ai rencontré L'Imprimeur comme je rencontre souvent la plupart des nouveaux personnages de ce bar, ils sortent de je ne sais où, et les voilà

complètement ses personnages et son écriture. Cependant, ce plateau peut aussi être entendu de manière métaphorique : c'est l'acte d'écriture qui se met en scène à la terrasse du bar. On relèvera qu'à divers moments, et de manière plus ou moins prégnante, les narrateurs du corpus explicitent leur rapport à l'écriture, celle-ci étant entendue en tant qu'acte physique (Iloki et Verre Cassé écrivent à la main dans un cahier) et performatif (Verre Cassé reçoit les confessions des clients et les retranscrit sous les yeux de deux types de spectateur, le client et le lecteur). Le dévoilement de l'énonciation, c'est-à-dire de son mode de fonctionnement, constitue bien une des caractéristiques de la production romanesque de Mabanckou. Le contexte social de référence importe sans doute, mais c'est la littérature, en tant qu'activité, ensemble de pratiques, de textes et d'auteurs, qui s'érige en contexte de référence. Ce que relève Moura à propos des pratiques littéraires africaines francophones et des approches critiques postcoloniales vaut également pour le corpus à l'étude :

Cette énonciation n'est pas une pure extériorité de l'œuvre dans la mesure où la littérature non seulement tient un discours sur le monde mais gère sa propre présence dans ce monde. [...] Une œuvre renvoie de part en part à ses conditions d'énonciation, elle se constitue en construisant son contexte et l'étude de l'énonciation n'est rien d'autre que celle de l'activité créatrice par laquelle l'œuvre se construit le monde où elle naît. (Moura, 2007, p. 50)

devant moi, les larmes aux yeux, la voix chevrotante » (2006c, p. 61). Le choix du substantif est révélateur : pour Verre Cassé, le client est un personnage, c'est-à-dire qu'il est perçu avant tout comme fiction et est évalué à l'aune de son potentiel littéraire.

Mais il y a plus, puisque, à l'instar de ce qui se joue dans une partie de la littérature contemporaine, Mabanckou relaie dans ses romans quelque chose de sa conception de la littérature. De fait, *Verre Cassé* donne à voir un véritable art poétique. Comme dans le reste du corpus, le narrateur revient sur l'origine de son lien à la littérature, car, dans une perspective romanesque, il faut justifier les compétences dont il fait preuve, les connaissances littéraires accumulées ainsi que ses choix esthétiques. En d'autres mots, l'autobiographie du narrateur s'impose dans la diégèse pour des raisons strictement littéraires : c'est parce que son récit met en évidence une connaissance approfondie des littératures du monde ainsi que des styles que cette présence se fait indispensable. C'est cette nécessité interne, purement littéraire, qui pousse Verre Cassé à pointer l'importance de la littérature dans sa vie. Cet ancien instituteur, apprécié de ses élèves, car il ne les battait pas, est en effet un grand lecteur, à la fois de Frédéric Dard, des *Fables* de La Fontaine, des *Lettres de mon moulin* ou encore du *Journal d'un curé de campagne*. L'éclectisme n'est en rien gratuit⁴, pas plus ici que dans *African psycho* : c'est parce qu'ils apprécient également la littérature de grande production et la littérature de production restreinte que Grégoire Nakobomayo et Verre Cassé dominent des styles divers. Ces pages révèlent encore un homme dominé à la fois par la littérature et par l'alcool, celui-ci

⁴ Comme le montre Batchelor, l'éclectisme est bien la clé de l'intertextualité chez un écrivain empruntant à diverses traditions : « Any theory that seeks to outline the significance of the hidden titles in *Verre Cassé* must take into account the eclecticism that characterizes Mabanckou's use of intertextuality as a literary device. » (2013, p.202) « Toute théorie cherchant à décrire l'importance des titres cachés dans *Verre Cassé* doit tenir compte de l'éclectisme qui caractérise l'utilisation par Mabanckou de l'intertextualité en tant que dispositif littéraire. » (Je traduis)

n'empêchant pas l'exercice de la première mais provoquant en grande partie la déchéance, plus ou moins désirée, du narrateur : son comportement le fera expulser de l'école ainsi que du domicile conjugal⁵. Quant à la généalogie familiale, elle sert encore de prétexte pour voyager dans des textes de référence originaires des deux rives du fleuve Congo : son père, amateur de jazz et de vin de palme, collectionneur de disques de Coltrane, d'Armstrong, de Davis et de Monk, aurait été abattu pour une histoire d'héritage : « il paraît aussi qu'il est mort pour une histoire de sorcellerie à bout portant » (2006c, p. 183). Relevons que les références à Emmanuel Dongala ainsi qu'à Achille Ngoye ne visent pas à installer le récit de Verre Cassé dans un espace déterminé et aisément reconnaissable, à ramener son texte à des frontières circonscrites. Ici comme ailleurs dans le roman, le narrateur juxtapose au même endroit des artistes issus d'autres horizons ou d'autres pratiques artistiques (le jazz en l'occurrence), empêchant une réconfortante fermeture sur des frontières (re)connues.

Cette partie autobiographique correspond en outre à une intensification des effets de mise en scène de l'écriture. Le texte se fait de plus en plus métatexte afin d'approfondir le positionnement de Verre Cassé sur la nature du texte littéraire, sur ses fonctions, sur le rapport d'un narrateur du Sud avec la langue française. Les propos du narrateur sur sa conception de l'enseignement de la grammaire prennent tout leur sens dans ce contexte particulier. Verre Cassé enseignait plutôt les exceptions que les règles, car une fois les premières connues, le reste coulerait de source « et [les élèves] pourraient même se

⁵ Le personnage de Verre Cassé en rappellera d'autres, eux aussi enseignants déclassés, Nitu Dadou dans *L'Anté-peuple* (1983) et Mallot Bayenda dans *Je, soussigné cardiaque* (1981) de Sony Labou Tansi.

moquer de ces règles, de la structure de la phrase une fois qu'ils auraient grandi et saisi que la langue française n'est pas un long fleuve tranquille, que c'est plutôt un fleuve à détourner » (2006c, p. 187). Ce rapport à la langue française caractérise, c'est assez connu, le travail de nombreux écrivains travaillant à partir des francophonies du sud dans un contexte plurilingue, diglossique et pluriculturel. Le détournement vaut ici programme et renvoie, d'une part, au traitement que ces écrivains peuvent faire subir à la langue et, d'autre part, à un attribut récurrent dans leurs œuvres, à savoir l'intégration dans le texte lui-même, dans sa texture aussi bien que dans ses thèmes, de ce rapport à la langue. C'est ce que Moura, parmi d'autres, souligne :

[Ces littératures] sont le lieu de conflits, de refus et d'ententes, de compromis, par lesquels sont déterminés des modes d'insertion de chacune des langues, de chacun des univers symboliques dans l'espace mental commun en formation. Elles consacrent des formations hybrides, une réalité nouvelle et mixte à la fois dite et construite par la littérature. (2007, p. 55)

À l'instar des trois autres narrateurs du corpus à l'étude, Verre Cassé a acquis ses connaissances littéraires en autodidacte (il révèle que l'État l'avait engagé avec le seul certificat d'études primaires) et sa connaissance intime de l'être humain par l'expérience⁶. Sa critique à l'encontre des intellectuels qui philosophent sans vivre, impitoyables et méprisants, ces intellectuels lisant et commentant de mauvais

⁶ Hortense Iloki apprendra à (re)connaître les tensions interethniques par l'expérience concrète et douloureuse du racisme en acte tandis que Grégoire Nakobomayo découvrira la sociologie de sa ville en fréquentant les tribunaux. Quant au porc-épic, ainsi qu'il le narre au baobab, c'est parce qu'il parvient à s'introduire dans tous les milieux qu'il acquiert une connaissance approfondie de l'humain.

livres, fait encore sens dans cette perspective poétologique. C'est bien à une représentation de la fonction de l'écrivain et de son art que nous avons affaire. Le support des réflexions du narrateur prend alors une signification supplémentaire : « ce cahier c'est pas pour donner des leçons, chacun cultive son jardin comme il peut » (2006c, p.189). Il est sans doute pertinent de lire ce cahier pour ce qu'il est aussi, c'est-à-dire l'autobiographie d'un pauvre type, qui chute, qui désire chuter.

C'est donc un homme dépouillé, disponible parce que débarrassé d'une série de liens, qui va « regarder, observer, emmagasiner les faits et gestes de tout le monde », expliquer « comment l'Escargot entêté [lui] a forcé la main en [lui] proposant d'écrire, de témoigner, de perpétuer la mémoire de ces lieux » (2006c, p.193-194). Si la critique s'est surtout penchée sur l'intertextualité à l'œuvre dans *Verre Cassé*, si elle a relevé la place occupée par la mise en scène de l'énonciation, elle a moins souligné la prise de distance – qui est également déclaration d'intention – par rapport aux approches critiques traditionnelles et aux attentes d'un certain lectorat. Il est en effet connu que, pour les instances de réception, critiques ou non, les littératures subsahariennes ont longtemps valu avant tout en tant que reflets d'une situation sociale, témoignages documentaires de la déliquescence du contexte de référence, le choix esthétique du réalisme par beaucoup de romanciers de la première génération n'étant sans doute pas étranger à cette perception⁷. L'écrivain est alors ramené à ses origines, son texte

⁷ Dans un contexte d'intenses bouleversements, le roman est apparu comme plus apte que la poésie à dire la transition entre la colonie et l'État indépendant. L'écriture est militante et Jacques Chevrier voit en cela la volonté de persuader un certain public occidental de l'existence d'autres Afriques que celle imprégnée des représentations coloniales : « C'est sans

estimé selon sa plus ou moins grande fidélité aux représentations circulant dans le sens commun. Autrement dit, ce que certains persistent à appeler la littérature africaine se trouve ramenée à une pure valeur testimoniale, les projets esthétiques propres à une ou un auteur en particulier, indépendamment du rapport de son œuvre au réel, entrant pour une part congrue dans la lecture.

Parmi celles et ceux revendiquant une autre façon de lire les littératures subsahariennes, il me semble que Léonora Miano a justement souligné – revendiqué conviendrait sans doute mieux en l’occurrence – la nécessité d’un changement de paradigme. Si l’on attend souvent de l’artiste-écrivain subsaharien qu’il témoigne, qu’il reflète l’état de son pays ou de sa région (voir Miano, 2012, p. 41), il faut cependant comprendre que, comme ses pairs d’autres régions du monde, « il travaille à partir de ses obsessions, de ses fêlures, de ses émotions, il tient, comme tout individu engagé dans une démarche artistique, à proposer un projet esthétique » (p. 41)⁸.

doute cette forte prégnance de l’idéologie anticoloniale qui explique le parti-pris de réalisme effectué par la plupart des romanciers de la première génération. » (2006, p. 67) Cependant, même après 1968, alors que Kourouma et d’autres s’orientent vers des choix esthétiques éloignés du réalisme, beaucoup continueront à voir dans le roman subsaharien francophone le nécessaire reflet d’une situation sociale donnée.

⁸ C’est en ce sens que l’on peut interpréter le positionnement esthétique de Verre Cassé lorsqu’il rejette la littérature africaine militante. Le passage se situe au moment où, dans la dernière partie du roman, le narrateur fonde son refus initial de dresser la biographie du bar : « tant pis pour les nostalgiques tiraillés sénégalais qui tirent à hue et à dia la fibre du militantisme, et ces gars ne veulent pas qu’un Nègre parle des bouleaux, de la pierre, de la poussière, de l’hiver, de la neige, de la rose ou simplement de la beauté pour la beauté, tant pis pour ces épigones intégristes qui poussent comme des champignons, 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 » (2006c, p. 200).

De cela découle le choix d'une approche critique renouvelée puisqu'elle défend que l'on fasse retour au texte, à sa matérialité, à la circulation interne de ses significations et puisque l'on dépasse par là l'analyse thématique d'un texte tenu pour reflet d'une réalité donnée.

Dans cette perspective, on perçoit mieux le renversement, voire la révolution, opéré par Mabanckou dans *Verre Cassé* : l'écrivain ne se fait plus le porte-parole d'un contexte socio-politique – l'intellectuel occupe alors dans le champ le lieu d'une activité tenue pour noble –, mais d'un bar, c'est-à-dire d'un lieu renvoyant au bas matériel et corporel. L'abondance des allusions au corps et à ses fonctions ne doit pas être interprétée, encore une fois, comme le reflet d'un contexte social lui-même dégradé ou comme la traduction littéraire d'une critique sociale, mais plutôt comme le signe du passage assumé par un certain nombre d'auteurs issus des Afriques à un nouveau paradigme littéraire (voir Kesteloot, 2006, p. 270 et suiv.). Il est révélateur qu'en sa dernière partie, le roman s'expose continûment en train de se faire, que le narrateur, dressant son autobiographie, prenne la littérature pour objet et qu'il se positionne par rapport aux pratiques du champ littéraire⁹ : refus de l'académisme, refus des jeux des écrivains

⁹ « Dans *Verre Cassé*, Mabanckou crée un personnage qui est le sujet de l'énonciation et pour qui la défense d'une esthétique personnelle prime sur l'engagement politique. » (Gaetzi, 2014, p. 113) La littérature finit par se prendre pour objet, ce qui est bien l'une des caractéristiques de l'intertextualité. La référence (littéraire, cinématographique) prend ici le pas sur la représentation (de la vie du bar) : « Dans *Verre Cassé*, la pratique de l'intertextualité permet au narrateur de prendre ses distances par rapport à la mission de témoignage qui lui a été confiée, mais aussi par rapport à la littérature [...]. » (p. 119) puisqu'il modifie les titres de

officiels, refus de la posture de celui qui affirme rejeter les stratégies visant à la reconnaissance tout en la désirant.

La littérature devient ici autotélique et assume ouvertement les motivations des choix stylistiques du narrateur. Rien de gratuit en ce domaine : le narrateur revendique son attrait pour la littérature populaire – celle qui, à l'intérieur du champ, sera rejetée au nom de critères esthétiques –, ainsi que pour la littérature de production restreinte. La dernière partie du roman joue sur la coprésence des deux esthétiques, oxymore intégré à la structure narrative, le choix esthétique de Verre Cassé renvoyant en fin de compte à une disposition éthique : « ce bazar c'est la vie, entrez donc dans ma caverne, y a de la pourriture, y a des déchets, c'est comme ça que je conçois la vie » (2006c, p. 198).

Ce rapport de Verre Cassé à la littérature renvoie non seulement à la transgression de la frontière entre les genres et les pratiques à l'intérieur du champ, mais également à la transgression de la frontière tout court. Lorsqu'il annonce qu'il s'est déjoué de celle-ci tout en restant dans son quartier, qu'il a voyagé par le truchement de textes issus du monde entier, c'est bien le rapport de l'écrivain cosmopolite à l'égard de la frontière qu'il décrit par le biais de la métaphore : « 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 alors aucune frontière lors de mes odyssees, je n'avais donc pas besoin de présenter un

romans, de films, qu'il intercale des paroles de chansons, des proverbes... et cela sans hiérarchie.

passport » (p. 209) Lors d'un long passage où apparaissent les références ayant borné son voyage en littérature – les bandes dessinées, celles de Morris et de Hergé par exemple, tout autant que les œuvres de Tchicaya, de Tansi, de Dongala, d'Hugo ou encore de Baudelaire –, ce qui frappe, c'est bien sûr l'absence de frontières entre genres et pays. Ce qui se fait jour en filigrane, et de manière plus fondamentale, c'est la revendication d'une autre histoire de la littérature.

Que cela soit dit au moment où Verre Cassé renonce à vivre est significatif : « aujourd'hui, je n'ai plus l'endurance d'antan, la volonté s'est émoussée au fil des ans, et je me laisse aller comme une immondice qui suit le courant d'un fleuve détourné ». (p. 213). On relèvera deux éléments essentiels dans la métaphore : l'immondice renvoie certes à la mort du narrateur – Verre Cassé, apaisé, le cahier terminé, décide de rejoindre sa mère dans la rivière où celle-ci a disparu –, mais également à la posture revendiquée par l'écrivain des marges par rapport à la langue. Dans ce contexte, le fleuve détourné peut aussi bien renvoyer à la nature du lien entretenu avec la langue française par les écrivains gravitant à une certaine distance du centre institutionnel parisien. Il est d'ailleurs révélateur que le patron du bar *Le crédit a voyagé* raconte dans une lettre adressée aux éditions du Seuil que le manuscrit de *Mémoires de porc-épic* a été retrouvé en mauvais état au bord de la même rivière : le cahier de Verre Cassé, son manuscrit, le narrateur-immondice valent par cette relation particulière à la langue. La langue littéraire se prend de la sorte pour objet, se transforme en projet esthétique, projet lui-même relayé par l'Escargot entêté dans sa lettre au centre institutionnel :

Dans ce texte *Verre Cassé* s'efface et n'est plus un narrateur omniprésent, encore moins un personnage de l'histoire. Au fond, il était persuadé que les livres qui nous suivent longtemps sont ceux qui réinventent le monde, revisitent notre enfance, interrogent l'Origine, scrutent nos obsessions et secouent nos croyances. De ce fait, en nous offrant cette ultime chronique qu'il a intitulée *Mémoires de porc-épic* – et j'espère de tout cœur que vous ne changerez pas cette fois-ci le titre de ce livre –, *Verre Cassé* dressait donc de façon allégorique ses dernières volontés. (2007a, p. 228-229)

Ce passage entend bien défendre et illustrer la rupture esthétique mise en scène dans le diptyque *Verre cassé / Mémoires de porc-épic* sans pour autant prendre ses distances par rapport au modèle institutionnel dominant les pratiques littéraires francophones, puisque c'est au centre (métonymiquement figuré par le Seuil) que la supplique est adressée. Cela semble maintenant entendu, chez Mabanckou, la littérature ne cesse de se prendre pour objet et, par là, de fonder la création romanesque. Ce rapport à la littérature n'est pas rare, on le sait, dans les pratiques périphériques du système littéraire francophone, Mongo-Mboussa en faisant même une caractéristique de premier plan des pratiques littéraires issues de plusieurs régions d'Afrique. Il repère deux techniques, présentes, nous l'avons vu, chez Mabanckou : le métadiscours et l'intertextualité. Le bien symbolique africain subsaharien francophone (se) joue en effet souvent de la mise en abyme, ce qui est le cas avec les quatre romans étudiés ici : « la mise en abyme est alors réflexion sur le rôle de l'écrivain et de son œuvre » (Mongo-Mboussa, 2006, p. 51). Le recours à l'une comme à l'autre s'expliquerait par rapport aux jeux de force présents dans le champ. Proche sur ce point de Pascale Casanova, Mongo-Mboussa perçoit le champ comme le lieu de

luttés et de tensions où les nouveaux arrivants cherchent à se positionner par rapport aux instances de légitimation et de consécration :

C'est au travers du phénomène de citation que ces généalogies se construisent, à elles seules revendication d'un certain positionnement dans la république mondiale des lettres. Cette obsession quasi malade de s'insérer par l'intertextualité dans la littérature mondiale s'explique par un rejet d'une certaine critique, qui souvent ne propose que des lectures culturelles et politiques de la littérature africaine francophone. (p. 56)

Nous touchons ici à un point essentiel, dont on trouve trace dans la production romanesque de Mabanckou – la lettre de l'Escargot entêté semble en être le paradigme – autant que dans ses prises de position plus théoriques, notamment dans sa contribution à *Pour une littérature-monde*. Il faut en effet relire « Le chant de l'oiseau migrateur » à la lumière des quatre romans précédents afin de percevoir la cohérence de la pensée, qui est aussi parcours, de l'écrivain. Il y assume encore une fois l'éclectisme de ses choix littéraires, mais un éclectisme que l'on peut tenir pour politique, du moins dans ses intentions : devrait-il se sentir plus proche, demande-t-il, d'un Soyinka que d'un Céline parce le premier est Africain ? Il ne faut pas voir dans cet éclectisme un effet de la soumission de la marge par rapport au centre, mais au contraire le reflet de ce que Mabanckou tient pour une réalité : l'Afrique représente un tel enchevêtrement de cultures que l'« on pourrait dénicher deux écrivains d'un même pays qui seraient "étrangers" l'un à l'autre » (2007b, p. 61)¹⁰. Il insiste au même endroit sur la

¹⁰ La notion de littérature-monde en français a suscité, on le sait, bon nombre de commentaires critiques. Ainsi Constant relève-t-elle, parmi les apories du volume, la faible présence des femmes et des écrivain(e)s belges et suisses :

disparité, le divers, la multiplicité des expériences caractérisant les pratiques littéraires aujourd'hui, africaines ou autres. Le positionnement de Mabanckou relativement à la posture attendue de la part des écrivains issus des Afriques rappelle ce que Miano défendra quelques années plus tard : la mission assignée à l'écrivain africain par les instances de légitimation et de consécration (témoigner, enregistrer, accuser) a définitivement pesé sur ses choix esthétiques. Prendre ses distances, faire fi des frontières imposées, récuser la figure de l'écrivain engagé, autant de postures permettant de saisir pourquoi Mabanckou conçoit la littérature-monde en français comme un « ensemble plus étendu, plus éclaté, plus bruyant, c'est-à-dire *le monde* » (2007b, p. 65).

Il ressort de ce texte plus théorique, ainsi que des positions de Le Bris et de Rouaud, que les innovations émergeraient avant tout des marges du système institutionnel francophone pour gagner ensuite l'ensemble du système lui-même. Cependant, ce que Casanova a montré à la fin du XX^e siècle, c'est que, en règle générale, les centres de légitimation et de consécration parviennent à récupérer les innovations issues des marges afin de les transformer en nouvel outil de la distinction : « La puissance littéraire d'une nation centrale peut désormais se mesurer aux innovations, aux bouleversements littéraires produits dans sa langue par des écrivains excentrés et reconnus universellement. » (1999, p. 171)

« En effet, sur quarante-quatre signataires, seules huit femmes ont été conviées à signer ce manifeste, et seulement deux originaires des Antilles, Maryse Condé et Gisèle Pineau. [...] On pourrait en conclure qu'à fédérer des marginaux, on en crée de nouveaux. » (2011, p. 74-75) Pour une analyse institutionnelle du Manifeste ayant précédé la publication de l'ouvrage collectif, voir Quaghebeur (2011).

L'intertextualité comme signe de la modernité littéraire

L'analyse institutionnelle de Casanova aide à mieux saisir les enjeux des luttes et tensions parcourant le système littéraire de langue française. Pour les écrivains désireux de s'installer dans le champ, Paris est à la fois la capitale et le centre de la domination politique et littéraire, « aucune alternative, aucune solution de rechange » (p. 177) à moins que ce ne soit celle du repli (à l'instar d'un Ramuz). Si certains écrivains francophones jouent de la stratégie de la tension entre deux représentations de la France, celle du pôle conservateur/raciste/colonial vs la France des Droits de l'homme, des arts et des lettres, d'autres, parfois les mêmes, ont tendance à revendiquer des influences extérieures (on songe à la récurrence de l'Amérique latine) ou la liberté créatrice, mais il leur faudra malgré tout passer par Paris pour gagner quelque reconnaissance¹¹. Les écrivains dominés du système vont donc déployer des stratégies de conquête du capital symbolique (et financier).

L'étude de ces stratégies s'avère profitable du point de vue de l'analyse littéraire. On pourrait de la sorte rapprocher des écrivains que tout semble séparer en fonction de leur situation excentrée par rapport au centre du modèle gravitationnel. Indépendamment du temps et de l'espace dans lequel ils s'insèrent, la plupart auraient trouvé des solutions littéraires similaires afin de s'introduire dans le champ et de séduire les instances de légitimation (voir p. 243). Il s'agit donc, pour Casanova, de proposer une nouvelle façon de comparer

¹¹ L'analyse de Casanova, souvent pertinente, étonne lorsqu'il s'agit d'aborder les littératures africaines. Selon elle, à la fin des années 1990, Paris était encore largement fermée aux littératures du Sud : « Paris ne s'est jamais intéressé aux écrivains issus de ses territoires coloniaux [...] » (p. 174)

des textes appartenant à des espaces différents mais ayant en commun de se situer dans un rapport de domination par rapport à un centre déterminé. Elle admet ne pouvoir de la sorte épuiser la totalité des choix esthétiques possibles : « [...] on cherche simplement à montrer que la dépendance littéraire favorise la création d'une sorte de gamme littéraire inédite que tous les écrivains dominés du monde ont à réinventer et à revendiquer pour créer la modernité, c'est-à-dire pour provoquer de nouvelles révolutions littéraires. » (p. 244-245) Rappelons encore l'évidence, à savoir que les écrivains ne déploient pas tous des stratégies conscientes de conquête du pouvoir symbolique et que nombre de champs dominés sont passés par les mêmes étapes (d'où encore une fois, la possibilité de comparer des situations *a priori* incomparables). Cela explique pourquoi, indépendamment du contexte, l'on retrouve les mêmes choix esthétiques faits de variations autour de l'assimilation et de la différenciation¹².

Il serait erroné de penser que ces stratégies de conquête du capital symbolique se déploient en dehors du texte littéraire, qu'elles n'y laissent pour ainsi dire aucune trace. Comme le montre Mouralis, le texte relaie tout autant qu'il reflète les choix, stratégies et positionnement de l'écrivain dans le champ littéraire : certes, il élabore des stratégies à même de lui

¹² On notera que ces choix ne relèvent pas seulement des systèmes gravitant loin de Paris. Les francophonies les plus proches ne sont pas exemptes de stratégies similaires. Parmi les stratégies développées à partir de Bruxelles, il en est une, soulignée par Klinkenberg, qui nous ramènera en terrain familier, celle du jeu sur la langue, de l'écart assumé par rapport à la norme, ou encore du « dévoilement de la narration, sa mise en scène » (2010, p. 194). Quant à la Suisse, on songe bien sûr au travail d'un Ramuz sur la langue parlée et sa stratégie longtemps mal comprise (par le centre) de différenciation (voir Meizoz, 1996).

permettre la conquête du capital symbolique et/ou financier, mais il choisit un genre et un style en fonction du contexte, des rapports de force et des effets de mode : « Ces stratégies et des propriétés du champ littéraire ne sont pas des réalités extérieures aux œuvres et qui les détermineraient. Elles sont immanentes à celles-ci, lisibles dans les textes, à travers les choix que les écrivains opèrent entre les possibles du moment. » (2001, p. 65)

Pour les écrivains francophones issus de pays anciennement colonisés, on note, selon Casanova, une stratégie récurrente, celle de la transcription d'un langage oral, populaire, dans une langue nationale en formation. L'écrivain va chercher dans le peuple ce qui justifie à la fois la nation naissante et la nouvelle pratique littéraire : « Il s'agit donc de recréer une sorte de bilinguisme paradoxal permettant de différer linguistiquement et littérairement au sein d'une même langue. Une "nouvelle" langue est ainsi créée, par la littérisation de pratiques orales. » (p. 383-384) En l'absence d'autres possibilités (le choix d'une autre langue nationale par exemple), il s'agit de la seule voie permettant, par l'exacerbation de l'altérité, de créer de la différence afin de se distinguer et de se rapprocher du centre. Indépendamment du contexte, « l'oralité permet, sous des formes différentes et pour des usages divers, de proclamer en acte une émancipation politique et/ou littéraire » (p. 385). Cependant, même en subvertissant la langue et certains de ses codes, les écrivains issus des francophonies « bénéficient de toutes ses ressources littéraires : c'est elle [la langue] qui transporte valeur et crédit littéraires, mythologies et panthéons nationaux ; c'est à elle qu'est liée au premier chef la croyance littéraire » (p. 386). Autrement dit, même lorsqu'ils s'opposent au centre, des

écrivains comme Ramuz ou Confiant et Chamoiseau (qui se proposaient d'écrire en créole dans un manifeste célèbre), finissent par attirer l'attention du centre qui intégrera leur révolte pour en faire un nouveau critère de distinction.

Vue sous cet angle, la production romanesque de Mabanckou prend une autre ampleur : le métadiscours, la pratique d'une littérature autotélique, l'intertextualité n'apparaissent plus comme autant de stratégies intrinsèques aux marges Sud des francophonies, mais comme une série de marqueurs ou de signes de la modernité littéraire, indépendamment du contexte spatial ou temporel où elles trouvent à s'employer. En cela, il me semble possible d'avancer que les quatre romans de Mabanckou convoquent un rapport autre à la frontière, qu'ils ont dépassé la nécessité de l'inscription du texte dans un cadre de référence nationale. Il ne s'agit pas de nier la présence de traces référentielles (les deux rives du grand fleuve, la toponymie renvoyant à certains quartiers existants, les titres de romans ou de recueils de nouvelles d'auteurs congolais), mais de comprendre que celles-ci n'épuisent pas, loin de là, les significations des romans du corpus.

L'affaiblissement des frontières en guise de sagesse

L'intertextualité et la mise en abyme ne célèbrent pas la disparition des frontières, elles indiquent qu'elles se sont déplacées ou affaiblies. En d'autres mots, en revendiquant comme leurs des références littéraires, cinématographiques et musicales issues de continents différents, les narrateurs de Mabanckou fondent en partie un nouvel espace littéraire aux

limites moins assurées, plus mouvantes, plus floues¹³. Si certains n'ont vu dans l'intertextualité à l'œuvre ici qu'une espèce de jeu de pistes, il me semble qu'elle dépasse l'effet ludique pour ébaucher une nouvelle géographie de l'objet littéraire. Mabanckou, à l'instar d'autres écrivains issus des Afriques ou des Amériques, a clairement développé un rapport novateur à la frontière, nous l'avons constaté aussi bien dans ses romans que dans son essai, un rapport marqué dès l'origine par la coexistence plus ou moins pacifique de plusieurs langues et cultures. Sans vouloir célébrer à tout prix une notion porteuse d'apories, Léonora Miano a saisi l'importance de la frontière entendue comme métaphore. Les artistes issus de territoires colonisés (Afriques, Amériques, Caraïbes), de même que les populations issues de certaines diasporas (originaires des mêmes territoires), (se) vivent dans un espace, la frontière, où cohabitent au moins deux cultures, un espace propice à l'émergence d'une identité en mouvement. Cette frontière, l'écrivaine y voit une nouvelle manière d'habiter le monde :

La frontière, telle que je la définis et l'habite, est l'endroit où les mondes se touchent, inlassablement. C'est le lieu de l'oscillation constante : d'un espace à l'autre, d'une sensibilité à l'autre, d'une vision du monde à l'autre. C'est là où les langues se mêlent, pas forcément de manière tonitruante, s'imprégnant naturellement les unes des autres, pour produire, sur la page blanche, la représentation d'un univers composite, hybride. (2012, p. 25)

¹³ L'intertextualité (presque) sans limite, possible traduction littéraire de la notion de littérature-monde en français, certains y voient l'expression d'une nouvelle esthétique annonçant un rapport différent au monde : « Alain Mabanckou place son texte sous le sceau de l'universalisation de l'écriture. Dans ces conditions, l'intertexte permet de s'ouvrir au monde et à sa culture si l'on en juge la prépondérance de l'intertextualité dans *Verre cassé*. » (Vokeng et Nkouda, 2014, p. 148)

Cet univers composite et hybride a donné lieu à un ensemble de pratiques sociales et littéraires, dont les romans de Mabanckou paraissent représentatifs. Que l'on parle à leurs propos de migritude ou de littérature afropéenne, les nouveaux concepts renvoient tous à une pratique située sur la frontière et composée d'éléments où le disparate le dispute à l'éclectique. À l'inverse de ce qui se joue dans la production romanesque des aînés, l'entre-deux n'est plus vécu comme une tragédie, un déchirement entre deux identités (comme cela était le cas dans *L'Aventure ambiguë*), mais comme un donné à l'œuvre des deux côtés de la Méditerranée, le lieu d'une sagesse de la différence assumée. Pour Mabanckou, mais l'on pourrait en dire de même pour une Miano, un Tchak ou un Biyaoula, il n'est plus question dans les textes de retour au pays, le topos étant « progressivement remplacé par un contre-discours identitaire qui passe par une remise en question des certitudes nationales et la production d'une écriture nouvelle » (Chevrier, p. 171).

Nous l'avons vu, cette écriture nouvelle porte en effet les traces tangibles de ce rapport particulier à la frontière et aux cultures qui l'habitent. En ce qui concerne Mabanckou, les reconfigurations identitaires aboutissent bien à la création d'un nouvel espace ainsi que le relève Walsh dans une contribution portant justement sur les pratiques littéraires afropéennes, un nouvel espace que l'écrivain se ménage « by melding two geographical signifiers, each charged with historical, cultural and racial meanings, into one that might produce something new¹⁴ » (2014, p. 97). En effet, les personnages ne se meuvent plus douloureusement entre deux pôles, mais circulent dans un

¹⁴ « en fondant deux signifiants géographiques, chacun chargé de significations historiques, culturelles et raciales, en un seul susceptible de produire quelque chose de nouveau » (Je traduis).

nouveau pôle traversé, identifié, par les traces d'autres mondes, non seulement l'Afrique et l'Europe, mais également les Amériques et les mondes caraïbes¹⁵, l'intertexte des *petits-fils nègres de Vercingétorix*, d'*African psycho*, de *Verre Cassé* et de *Mémoires de porc-épic* renvoyant, de manière structurelle, à cet espace frontalier dynamique. Pour Thomas, une partie de la production romanesque contemporaine représente ce qui se joue, d'un point de vue identitaire, dans les communautés diasporiques africaines, notamment dans la capitale française. Brazzaville, Pointe noire et Paris semblent bien faire partie d'un ensemble où les narrateurs de Mabanckou circulent sans grande difficulté, redessinant de la sorte une nouvelle géographie de l'objet littéraire, caractérisé par le transnational, l'intertextuel et l'interculturel¹⁶. Dans un monde traversé par de

¹⁵ Ce que Pizarro avançait au début de ce siècle à propos de l'intellectuel sud-américain cosmopolite travaillant à partir de la frontière peut être extrapolé à l'intellectuel issu des Afriques. Pour elle, l'apparition de nouvelles formes esthétiques, dans un contexte marqué par la globalisation et la circulation permanente, massive, d'idées, d'œuvres, d'écrivains favorisent l'apparition d'un intellectuel d'un nouveau genre : « Esa situación pone también en evidencia a otro tipo de intelectual, a menudo un intelectual diaspórico sensibilizado con los problemas ligados a la desterritorialización, con transformaciones importantes en la perspectiva de su observación, situado en un espacio disciplinario diferente de nuevas confluencias, con intereses plurales y renovadamente crítico. » (2003, p.21) « Cette situation met également en évidence un autre type d'intellectuel, souvent un intellectuel diasporique, sensible aux problèmes liés à la déterritorialisation, avec des changements majeurs dans la perspective de l'observation de celle-ci, situé dans un espace disciplinaire différent à la jointure de nouvelles confluences, possédant des intérêts pluriels et un sens critique renouvelé. » (Je traduis)

¹⁶ La notion récemment forgée de littérature afropéenne renvoie, selon Thomas, à cette nouvelle géographie : « [...] the category Afropean is thus all the more helpful in delineating an inclusive space that can accommodate the multiple ways in which diasporic experiences translate into reality. » (2014, p. 26) « [...] la catégorie Afropean est ainsi d'autant plus utile afin de décrire un espace inclusif pouvant accueillir les multiples façons par lesquelles des expériences diasporiques se traduisent en réalité. » (Je traduis)

mortifères lignes de partage, la frontière telle qu'elle transparaît chez un Mabanckou ou une Miano me paraît porteuse d'une nouvelle manière d'être au monde et d'une sagesse ouverte au divers.

Bibliographie

- BACHELOR, Kathryn. (2013), « Postcolonial Intertextuality and Translation Explored through the Work of Alain Mabanckou », dans Kathryn Batchelor et Claire Bisdorff (dir.), *Intimates Enemies. Translation in Francophone Contexts*, coll. « Francophone Postcolonial Studies », Liverpool, Liverpool University Press, p. 196-215.
- CASANOVA, Pascale. (1999), *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
- CHEVRIER, Jacques. (2006), *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Les écritures du Sud ».
- CONSTANT, Isabelle. (2011), « Littérature-monde: paradoxes et ambiguïtés », *Logosphère*, vol. 7, p. 69-82,
<<http://grupoinveshum733.ugr.es/pages/logosphere/numeros/logos7>>.
- DURAND Guiziou, Marie-Claire. (2006), « L'effet palimpseste dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou », *Logosphère*, 2006, vol. 2, p. 1-18,
<<http://grupoinveshum733.ugr.es/pages/logosphere/numeros/logos2/logosphre-n2/marie-claire-durand>>.
- GAETZI, Claudine. (2014), « *Verre Cassé*: les échos d'un texte brisé », *Interculturel Francophonies*, n° 25, 2014, p. 107-123.

- KESTELOOT, Lilyan. (2004), *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-Agence universitaire de la francophonie.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. (2010), *Périphériques Nord. Fragments d'une histoire sociale de la littérature francophone en Belgique*, Liège, Les Éditions de l'Université de Liège.
- MABANCKOU, Alain. (2006a [2002]), *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- . (2006b [2003]), *African psycho*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- . (2006c [2005]), *Verre Cassé*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- . (2007a [2006]), *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- . (2007b), « Le chant de l'oiseau migrateur », dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, p. 55-66.
- MEIZOZ, Jérôme. (1996), « Le droit de mal écrire. Trois cas helvétiques (XVIII^e-XX^e siècle) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n^o 111-112, p. 92-109.
- MIANO, Léonora. (2012), *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface. (2006), « La littérature en miroir : création, critique et intertextualité », *Notre Librairie*, n^o 160, p. 50-56.
- MOURA, Jean-Marc. (2007), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France.
- MOURALIS, Bernard. (2001), « Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine », dans Romuald Fonkoua et Pierre Halen (dir.), *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, p. 57-71.
- PIZARRO, Ana. (2003), « Cuestiones conceptuales: mestizaje, hibridismo... », dans Rita Chaves et Tania Macêdo (dir.),

Literaturas em movimento. Hibridismo cultural e exercício crítico, São Paulo, Arte e Ciência, coll. « Via Atlântica », p. 15-30.

QUAGHEBEUR, Marc. (2011), « Le rejet des francophonies. Une approche du Manifeste “Pour une littérature-monde” », dans Marina Geat (dir.), *La Francophonie et l'Europe*, Roma, Artemide, coll. « Proteo », p. 21-31.

THOMAS, Dominic. (2014), « Afropeanism and Francophone Sub-Saharan African Writing », dans Nicki Hitchcott et Dominic Thomas (dir.), *Francophone Afropean Literatures*, Liverpool, Liverpool University Press, coll. « Francophone Postcolonial Studies », p. 17-31.

VOKENG, Guilioh, Nkouda, Romuald. (2014), « *Verre cassé* d'Alain Mabanckou ou des livres dans un livre: de la pratique intertextuelle aux échanges interculturels », *Interculturel Francophonies*, n° 25, p. 145-163.

WALSH, John Patrick. (2014), « Mapping Afropea: The Translation of Black Paris in the fiction of Alain Mabanckou », dans Nicki Hitchcott et Dominic Thomas (dir.), *Francophone Afropean Literatures*, Liverpool, Liverpool University Press, coll. « Francophone Postcolonial Studies », p. 95-109.

Résumé

Cet article vise à dégager la façon dont les romans de Mabanckou prennent la littérature pour objet et mettent l'intertextualité en scène. Il s'agira également de montrer que l'affaiblissement des frontières littéraires entre genres et styles renvoie encore à un projet spécifique : celui d'installer l'œuvre en cours au sein d'un nouvel espace, ouvert au divers, à la pluralité, à l'hétérogène. À l'inverse des écrivains africains

francophones de la première génération, l'entre-deux où s'installent les personnages de Mabanckou n'est plus perçu ici comme une tragédie mais comme une ouverture vers un autre rapport à soi et aux autres.

Abstract

This essay examines how Mabanckou's novels regard literature as its own object and how the novels stage intertextuality. It also analyzes how the weakening of literary boundaries between genres and styles refers to a specific project: to relocate Mabanckou's work in progress in a new space open to the diverse, the plural and the heterogeneous. Unlike francophone African writers from the first generation, the space in-between where Mabanckou stages his characters is no longer perceived as a tragedy but as an opening to a different relationship with oneself and with the others.