

Université d'Oran 2
Faculté des Langues étrangères

THESE

La réécriture de l'histoire dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences
En Langue française

Présentée et soutenue publiquement par :
HADDJ EL MRABET Hadjira

Devant le jury composé de :

MEDJAD Fatima	Professeure	Université Oran 2	Présidente
SEHLI Yamina	Professeure	Université SBA	Rapporteure
EL BACHIR Amel	MCA	Université Oran 2	Examinatrice
AIT ALLAOUA Kahina	MCA	Université Oran 2	Examinatrice
ROBAI CHORFI Med Amine	Professeur	Université Mostaganem	Examinateur
BELARBI Habiba	Professeure	Université Oran 1	Examinatrice

Année 2025/2026

Dédicace

À mes trois fils,

mes mousquetaires vaillants, compagnons de chaque aurore,

éclats de rire, fragments de lumière et forces silencieuses de mes journées.

À vous, qui donnez un sens profond à chacun de mes efforts,

à vous, dont les regards portent l'évidence de la vie dans ce qu'elle a de plus pur.

Remerciements

Il est des rencontres qui marquent une vie, des présences qui éclairent les chemins escarpés de la recherche. À ce titre, je souhaite exprimer toute ma reconnaissance à **Madame Yamina SEHLI**, mon encadrante, que j'ai le bonheur et l'honneur de connaître depuis 2002. Sa rigueur intellectuelle, sa générosité scientifique et son regard toujours juste ont constitué un socle précieux sur lequel s'est construit un rêve, une ambition puis enfin ce travail. Je la remercie pour sa confiance, son exigence bienveillante et la qualité rare de son accompagnement.

Mes pensées les plus émues et les plus tendres vont à mon amie chère, **Hadjer MARBOUH**. Complice de toujours, elle a été bien plus qu'un soutien : une sœur d'âme, une confidente fidèle, un rayon de lumière dans les moments d'incertitude. Sa présence constante, son écoute sans jugement, son humour salvateur et sa tendresse indéfectible ont fait de ce long parcours une aventure partagée, adoucie par la chaleur de l'amitié véritable. À Hadjer, je veux dire toute mon affection et toute ma gratitude. Elle a su, par ses mots, ses gestes et sa bienveillance, rendre l'épreuve plus douce et la réussite plus belle.

J'adresse également mes sincères remerciements aux membres du jury pour l'honneur qu'ils me font de porter un regard critique sur mon travail. Je les remercie tout particulièrement pour l'attention qu'ils accorderont à l'examen de ce manuscrit ; leurs observations éclairées constitueront à n'en point douter, un précieux sillage pour l'approfondissement de mes recherches futures.

SOMMAIRE

INTRODUCTION 5

PARTIE I : FIGURE ET ENJEU DE L'HISTOIRE, ENTRE FICTION, MEMOIRE ET GLOBALITE 16

CHAPITRE I : L'HISTOIRE COMME MÉMOIRE COLLECTIVE ET OUTIL DE POUVOIR 18

CHAPITRE II : L'HISTOIRE SOUS LE PRISME DU VRAISEMBLABLE 82

CHAPITRE III : L'AFRIQUE DANS L'HISTOIRE GLOBAL 125

PARTIE II : ÉCRIRE L'AFRIQUE AUTREMENT, LA LANGUE, LES DETOURS ET LA DESTRUCTION 162

CHAPITRE I : LES STRATEGIES DISCURSIVES POUR PENSER L'AFRIQUE 163

CHAPITRE II : DETOURS RHETORIQUE 220

CHAPITRE III : POÉTIQUE DE LA DÉCONSTRUCTION 275

PARTIE III : VERS UNE AUTONOMIE INTERPRETATIVE, LECTEUR/ACTEUR 331

CHAPITRE I : L'ŒUVRE COMME LIEU DE STIMULATION 333

CHAPITRE II : L'ESTHETIQUE DU ZIGZAG, VERS UNE PENSEE-MONDE AFRICAINE 378

CONCLUSION 423

BIBLIOGRAPHIE 433

Introduction

A l'ère où les grandes narrations se voient constamment remises en question, la littérature africaine ne s'impose pas uniquement en tant que creuset d'expression poétique et artistique, mais aussi comme un vecteur essentiel pour réécrire l'histoire et pour restituer une mémoire plurielle. Cette écriture, que nous définissons comme praxis palimpsestique et décoloniale, ne se limite pas à raconter le passé, elle le subvertit en réinvestissant les aposiopèses des archives par la fiction. En effet, malgré ses origines relativement récentes, la littérature africaine constitue un champ artistique qui ne nécessite pas d'être démontré. Elle représente le lieu de la manifestation d'une identité, d'une culture, d'une histoire et particulièrement d'une prise de conscience d'une situation sociopolitique. Elle reflète un acte de désaliénation qui émerge d'un passé historique douloureux partagé entre l'exploitation de l'homme par l'homme et la colonisation. C'est ainsi que le caractère fort de cette littérature se justifie, à travers les descripteurs axiologiques que l'exégèse littéraire lui octroie : agressive, forte et redondante. Témoignage d'une littérature performative engagée dans un acte de résistance discursif.

Cette littérature se donnait pour objectif le retour aux sources de la culture atavique du continent mystique ; elle incarne une *Weltanschauung* constitutive qui imprègne la conscience collective. Ce regard, issu du déchirement de la "double conscience" théorisé par W.E.B. Du Bois : pionnier du panafricanisme dont la pensée a profondément imprégné les prémices de la Négritude. En effet, Ce regard engage toute une collectivité dans la quête émancipatrice de l'homme noir, voire dans la revendication de sa pleine humanité. Un parallélisme structurel s'est ainsi établi entre littératures africaines, stigmatisation et combat. Toutefois, les temps modernes laissent naître un nouvel imaginaire qui se caractérise par une libération effective, transcendante des antagonismes raciaux, amorçant une négritude qui excède l'ancrage centre-africain à un niveau pan-africain et global. Cette perspective implique une approche pluridimensionnelle qui englobe les registres artistiques, philosophiques et politiques.

Pour illustrer cette dynamique, vivante et active, la littérature africaine actuelle s'inscrit dans les mutations propres à la contemporanéité marquée par la complexification des réseaux d'interaction et la créolisation des échanges. Elle donne naissance à une nouvelle génération d'écrivains qui l'inscrivent plus que jamais dans la diversité reflétant ainsi la réalité, les aspirations et les défis du continent dans l'ère de la mondialisation : la quête identitaire, le dialogue entre la modernité et la tradition, créolisation et hybridation des genres, la mémoire et

l'histoire. Cette génération postcoloniale revendique une émancipation vis-à-vis des héritages contraignants notamment ceux d'ordre ethnico-social et colonial. Elle reconstruit un univers narratif éclaté mais fidèle à ses racines multiples afin de se dire au présent. Elle transcrit l'identité et la mémoire du continent qui se transmet aux générations dans une perspective rhizome. L'écriture se veut matrice identitaire et passeur de mémoire collective. Elle est envisagée dans une logique rhizomatique, c'est-à-dire non linéaire et décentralisée. Par-là, elle transgresse et déconstruit la mémoire historique officielle, qui se rapporte sans la voix des acteurs africains eux-mêmes. Dès lors, ces discours retracent les grandes lignes ainsi que les micro-récits qui furent marginalisés par les versions officielles de cette dernière. Ces récits imposés réduisent tant l'homme africain que son histoire à un statut de minorité. Ils alimentent un imaginaire collectif empreint de refus intellectuel et mémoriel du passé. C'est précisément pourquoi, la littérature contemporaine d'Afrique agit comme un acte politique et épistémique, qui vise à réhabiliter la dignité et la pluralité des expériences africaines à travers la réécriture narrative et critique de leur propre histoire.

Dans le prolongement des débats postcoloniaux et davantage que jamais la thèse de la réécriture de l'histoire de l'Afrique s'impose comme un enjeu central de la littérature africaine contemporaine. Cette démarche dépasse les simples finalités du ressassement où de la reformulation du passé ; elle procède à une reconfiguration des cadres épistémologiques sur lesquels les rapporteurs, les écrivains voyageurs, les aventuriers et autres acteurs historiques ont édifié le discours fractalisé de l'histoire dominante. Cette opération de déconstruction permet à la littérature de se situer à rebours de l'histoire dominante, pour remettre en cause les métarécits coloniaux, pour ouvrir un espace aux voix subalternes, ce qui redéfinit les modes de représentation de l'Afrique et de sa mémoire collective. Ce paradigme narratif se fonde sur une praxis textuelle qui met en relation la déconstruction des archives hégémoniques et la recomposition rhizomatique des mémoires marginalisées. Dans son approche, Alain Mabanckou déploie une stratégie scripturale qui interroge le régime de vérité historique. Corollairement, il mobilise l'intertextualité, l'éclatement du récit linéaire ainsi que divers autres procédés narratifs, afin de subvertir le canon colonial et de restituer une subjectivité postcoloniale fractalisée, qui s'inscrit dans une dynamique d'émancipation. En conséquence, sa réécriture de l'histoire assemble mémoire commune et mémoire individuelle, elle crée un espace dialogique où se confrontent et se recomposent les traces discursives de l'Histoire officielle et les contre-récits. Cette perspective de réappropriation narrative vise à

reterritorialiser l'identité africaine selon des modalités métisses qui affirment la contingence et la pluralité des expériences postcoloniales.

Sous cet angle, la théorie postcoloniale fonctionne comme un prisme critique servant à déjouer les mécanismes de reproduction des rapports de domination. Dans le sillage de cette réflexion inscrit dans les récits linéarités discursives officiels. Mabanckou puise dans un large éventail conceptuel pour décentrer les métarécits coloniaux, ainsi, place une approche décoloniale fondée sur la créolisation, et la subversion des codes narratifs traditionnels. Cette posture théorique s'inscrit dans une stratégie d'écriture qui réinvente les formes discursives, elle mêle mémoire intime et mémoire commune, afin de donner voix à une pluralité d'expériences et d'histoires marginées. Par cette relecture critique, l'histoire cesse d'être une entité figée pour devenir une matrice ouverte susceptible d'être continuellement recomposée et interrogée dans le sillage de la perspective décoloniale postmodernes. Pour appréhender pleinement cette dynamique, il est nécessaire d'inscrire l'œuvre de Mabanckou dans une ontologie théorique plus large, qui nous permettrai également de saisir l'originalité de cette réécriture, il convient de mobiliser deux piliers conceptuels majeurs : la zoopoétique et l'afropolitanisme. La zoopoétique, telle que théorisée par Anne Simon, nous permet d'analyser comment Mabanckou, notamment dans *Mémoire de porc-épic*, décentre l'anthropocentrisme colonial en donnant voix à l'animal. Ce dernier n'est plus une simple métaphore, mais un témoin actif d'une histoire alternative, hybride et non-linéaire. Concomitamment, l'afropolitanisme, concept porté par Achille Mbembe, sert ici à définir une identité africaine qui n'est plus repliée sur un atavisme figé, mais ouverte au monde. Dans l'œuvre de Mabanckou, ce paradigme permet de penser une mémoire africaine cosmopolite, capable de dialoguer avec la globalité tout en revendiquant sa singularité historique.

La singularité stylistique de Mabanckou, conjuguée à son engagement critique fonde la pertinence de ce travail de recherche. Son œuvre littéraire constitue un prisme révélateur des tensions sociohistoriques contemporaines, principalement l'indifférence collective envers l'histoire et la marginalisation systémique des Africains dans les chroniques historiques planétaires, alors même que le continent africain est au centre des questions cruciales pour l'avenir du monde. Sur le plan formel, cet écrivain polymorphe opère par une polyphonie narrative.il s'inscrit dans une tradition littérarité innovante, En effet, Il instaure un dialogue singulier entre oralité, roman picaresque, satire politique et autofiction, créant ainsi un dispositif de déconstruction des paradigmes dominants. Cette diversité générique lui permet de subvertir les formes canoniques et de réinventer les modalités de l'exégèse postcolonial, qui oscille entre

distance critique et engagement affectif. Par ce croisement des voix et des registres, il ouvre un espace discursif où s'articulent contestation historique et reconstruction identitaire, ainsi, il renouvèle la dynamique de la mémoire collective. Son œuvre cosmopolite, Positionnée à la croisée des littératures des cultures et des genres s'inscrit autant dans la littérature africaine que dans la littérature-monde. Ce positionnement offre un terrain d'analyse heuristique riche qui étudier les modalités discursives à travers lesquelles il réarticule le discours historique.

De sa fresque narrative nous avons choisi d'analyser neuf romans majeurs écrits entre 1989 et 2018 qui traitent de manière directe le thème de la réécriture de l'histoire et qui nous offrent une perspective claire et représentative : *Verre cassé* (2005), *Mémoire de Porc-épic* (2006), *Bleu Blanc Rouge* (1998), *Black Bazar* (2009), *Les petits-fils Nègres de Vercingétorix* (2002), *Le commerce des allongés* (2022), *Petit piment* (2017), *Demain j'aurai vingt ans* (2010), *Les cigognes sont immortelles* (2018). Autant de récits qui témoignent de cette volonté de reprendre en main la narration du passé, afin de révéler un héritage occulté et revisiter la mémoire africaine sous un nouveau jour. Le choix de ce corpus n'est pas anodin : il vise à cartographie l'évolution d'Alain Mabanckou sur trois décennies, qui couvre le passage d'une critique des illusions postcoloniale dans *Bleu Blanc, Rouge* à une poétique d'une littérature-monde dans *Les cigognes sont immortelles*. Ce corpus représentatif permet d'observer la pluralité des stratégies d'écriture engagées par l'auteur : de la subversion des genres classiques à l'hybridation des mémoires ce qui confère une vision kaléidoscopique des enjeux du continent.

Afin d'approfondir l'analyse contextuelle, nous citons en premier lieu l'article de Boudonga Randy-Jemael où il explique que Mabanckou se sert du procédé de la réécriture comme outil pour réactualiser la mémoire collective des populations africaines. Il s'appuie pour ce faire sur la mémoire du passé colonial, et les troubles politiques postindépendances marqués notamment par assassinat du camarde président Marien Ngouabi, afin de transmettre une version épurée du passé au présent, et contribuer à la formation d'une mémoire vivante.

Ce champ nouveau constitue également l'appétence de nombreux penseurs qui s'intéressent à la dynamique, les mutations et les innovations de l'histoire, ainsi que la littérature africaine contemporaine. L'œuvre du poète et écrivain congolais Tchikaya U Tam'si *Roman africain et idéologie et réécriture de l'Histoire* (U Tam'Si, 1976) *;* analysée p*ar* Laté Lawson-Hellu qui aborde les enjeux de la littérature africaine, particulièrement comment Tchikaya U Tam'si interroge l'identité et la réécriture de l'Histoire à travers des optiques totalement africaines en établissant une étude comparatiste entre les idéologies impériales et les idéologies

postcoloniales. Dans sa problématique, Tchikaya expose un processus engageant un dialogue critique avec le discours historique imposé par les forces occidentales et les composants de l'identité africaine. Il repense l'histoire à travers les perspectives africaines marginalisées.

De son côté l'écrivain sénégalais Felwine Sarr introduit le concept d'*Afrotopia* dans son essai (Sarr, 2016). Il propose une réflexion profonde sur l'avenir de l'Afrique qui s'oppose aux visions pessimistes et stéréotypées instaurée par l'imaginaire mondial. *Afrotopia* appelle à une renaissance africaine basée sur les pluralités culturelles et intellectuelles du continent. Ou encore *dans Critique de la raison nègre* (Mbembe, 2013), Achille Mbembe examine des constructions socioculturelles, sociopolitiques et historiques de la notion du nègre. Mbembe expose dans son livre l'instrumentalisation à travers l'Histoire. Néanmoins, ces travaux se contentent de motiver des projets sur le thème de la réécriture de l'histoire à partir du contenu culturel, et scientifique, sociale et politique. Ils prennent une perspective poétique et artistique qui s'oriente dans de nouvelles visions non-conformistes.

Cependant et en dépit de l'originalité de ce terrain, il représente un espace qui n'attire pas forcément la communauté scientifique algérienne, car malgré une investigation sérieuse des archives universitaires et des bibliothèques numériques mises à notre disposition, aucune thèse de doctorat ne semble consacrée à l'étude de la réécriture de l'histoire dans l'œuvre d'Alain Mabanckou.

Ce constat constitue en soi l'importance et la pertinence de ce travail de recherche. En effet, ce travail de recherche s'inscrit dans une volonté de combler un angle mort de la critique littéraire en Algérie. Si l'université algérienne a longuement exploré les littératures maghrébines et françaises sous l'angle de la décolonisation, l'œuvre subsaharienne contemporaine demeure un champ encore trop peu investi par les thèses doctorales nationales. En interrogeant l'œuvre de Mabanckou depuis ce territoire, nous souhaitons rompre avec l'isolement académique des mémoires africaines. Il s'agit de démontrer que les traumatismes de la colonisation et les aspirations à la désaliénation ne se limitent pas aux frontières sahariennes, mais constituent un socle de réflexion partagé pour une épistémologie panafricaine renouvelée. Cette perspective nous permet ainsi d'étudier dans quelles mesures l'écriture romanesque d'Alain Mabanckou, par le déploiement de ses architectures esthétiques, narratives et linguistiques, parvient-elle à ébranler les régimes traditionnels de l'historiographie pour opérer une reconfiguration postcoloniale de la mémoire africaine au sein de l'histoire globale ?

L'objectif de cette thèse vise à analyser en quoi la prose éclatée d'Alain Mabanckou, qui se déploie dans une esthétique maillée de bout en bout de diverses références, littéraires, culturelles et linguistiques permettra de formuler une lecture critique de l'histoire du Congo, de l'Afrique voire celle du monde dans une expérience postcoloniale. Cette approche aidera à dicerner les enjeux et les dynamiques de la littérature africaine contemporaine postcoloniale.

Partant de là, un ensemble d'hypothèses structurants serait nécessaires, qui loin d'être de simples suppositions, elles constituent le fil d'Ariane de notre investigation et appellent une démonstration rigoureuse, articulée en trois temps forts. Pour vérifier comment cette réécriture s'opère concrètement, nous avons structuré notre analyse de manière à explorer d'abord les enjeux mémoriels, puis les mécanismes formels, avant de conclure sur l'impact de cette œuvre sur le lecteur. Ainsi, notre cheminement débutera par. :

- L'auteur revalorise la littérature africaine sur la scène mondiale. Une littérature souvent classée et étudiée dans le relais de la littérature française, comme une littérature mineure.
- Certains mécanismes textuels ainsi que l'africanisation de la langue en discours orientent la compréhension du lecteur-téléspectateur et l'appréhension du texte en dehors de son acception littérale.
- L'engagement se manifeste dans le discours par des formes complexes et participe à la reconstitution de l'histoire de l'Afrique
- Le croisement établi entre les genres littéraires, les personnages ainsi que les références littéraires, artistiques et politiques forment le parchemin sur lequel l'auteur inscrit une des lectures possibles de l'histoire de l'Afrique.
- La réécriture de l'histoire constitue un concept volontairement engagé pour redire et repenser l'Afrique comme un acteur actif constitue une volonté de s'inscrire dans la dynamique du Tout-monde.

Sur le plan de la structure, ce travail s'articulera autour de trois axes dialectiquement liés. Nous commençons ainsi cette étude par une réflexion sur le discours historique, de ses origines et de son devenir dans le corpus choisi. Dès lors, nous optons pour la théorie postcoloniale comme sous-bassement théorique, qui interroge les héritages à la fois symboliques et matériels de la colonisation qui se définit comme suit : « [c] contestant radicalement le récit d'un progrès linéaire porté par l'Occident, valorisant les cultures subalternes, les diasporas et l'hybridation du monde, les *postcolonial studies* visent à établir les conditions intellectuelles, politiques et sociales d'un nouvel horizon « postracial » (BANCEL, 2019, p. 03).

Dans cette optique le postcolonialisme littéraire se manifeste à travers l'exploration des réactions épistémologiques, autrement dit du pessimisme révélant alors les persistantes tensions héritées de l'époque coloniale, en passant par la manière dont ces réactions sont considérées et analysées dans les rapports critiques et sociaux : de la mineure/majeur, donnant/dominés. La théorie s'intéresse également à étudier les réinterprétations, les réappropriations des constituants culturels apportés par la colonisation sur le colonisé, et comment ses derniers les transforment et les acquièrent, afin d'affirmer leur identité et leur existence. Il s'agit de la remise en question des discours dominants dans de multiples champs disciplinaires, qui acquièrent le statut d'une réalité générale établie.

Dans la première partie intitulée « figure et enjeu de l'histoire, entre fiction, mémoire et globalité » ; nous portons notre attention dans un premier temps sur la dimension politique et identitaire de l'histoire. Nous allons procéder au moyen d'une analyse interne du corpus, pour comprendre si l'histoire dépasse le cadre de la simple accumulation d'évènements, pour devenir une construction narrative qui participe dans la formation de l'identité collective. Nous examinerons son dédoublement, ce qui nous permettra de dégager les stratégies narratives et les perspectives à travers lesquels l'histoire devient un outil de pouvoir. Nous nous intéressons aussi la manière dont elle est formée. La réflexion porte également sur les lieux de mémoire**,** nous nous intéressons à ces espaces où les mémoires s'objectivent et agissent en se transmettant. C'est dans cette optique que nous explorons la mémoire de l'Afrique contemporaine pour examiner sous quelles représentations elle existe. Ce chapitre se clôture par un retour sur la notion de la non-histoire**,** une réflexion qui rejette les cadres linéaires de l'histoire, et préfère le divers et l'intra-action.

Le troisième chapitre intitulé : « « L'histoire sous le prisme du vraisemblable **»,** nous nous intéressons à la relation ambivalente que les deux domaines entretiennent, d'une part l'histoire qui se veut une vérité établie ; justifiée par les preuves, de l'autre la fiction qui représente l'univers de l'imaginaire. À partir de cet écart, nous analysons les modifications et les modalités qui construisent le sens, pour écrire les mémoires individuelles et collectives. Nous tentons de montrer comment le vraisemblable demeure un lieu de construction du sens.

Dans troisième chapitre titré : « L'Afrique dans l'histoire globale » nous examinons comment l'auteur revalorise le statut de l'Afrique, et celui de l'Homme noir dans l'histoire globale. Puis à travers les principes de la pensée décoloniale, nous exposons l'originalité de cette vision du monde, et sur l'urgence d'adopter cette perspective enrichissante. En conclusion,

ce chapitre propose de repenser les héritages comme manière dynamique et en mutation qui portent la mémoire, le passé avec sa double facette, la créativité, et la tolérance.

La deuxième partie intitulée : « Écrire l'Afrique autrement ; la langue, les détours et la destruction », dans cette partie nous effectuons une analyse qui porte sur la langue, sur les personnages et les procédés discursifs. Ainsi, l'objectif se portera sur l'analyse par l'application des concepts de la narratologie et de la zoopoétique, ceux de l'oralité, la syntaxe, les personnages et l'intertextualité, par l'analyse des stratégies discursives pour réécrire l'Afrique portera sur les éléments rhétoriques, linguistiques et stylistiques engagées par l'auteur afin de réécrire l'histoire de l'Afrique au-delà des cadres hérités par l'hégémonie occidentale. Il s'agirait ainsi d'expliquer comment l'agencement narratif suggère de penser la réécriture non seulement comme de nouveau textes correctifs, mais comme une activité profonde qui touche les formes et les discours.

Ce chapitre porte sur les éléments fondamentaux de la narratologie représente une discipline fondamentale de la théorie littéraire. Elle examine les mécanismes internes du récit, c'est-à-dire la structure et les procédés par lesquels une histoire est racontée. Corrélativement, elle dégage les principes à caractère universel qui composent le récit. Elle se charge aussi d'expliquer la structure et la logique des textes fictifs dans tous les domaines. Elle s'appuie dans son analyse sur la distinction établie entre les faits de l'histoire et la manière dont ces derniers sont rapportés. Dans ce chapitre, nous analysons donc ; la notion du personnage un concept narratif et fonctionnel, nous revenons sur la manière dont il est présenté par la focalisation et les instances narratives des récits.

Dans le deuxième chapitre, nous nous intéressons à la forme du discours engagé dans l'œuvre pour reconstituer l'histoire de l'Afrique : politique, artistique philosophique ou littéraire. Nous analysons la langue, les postures énonciatives, car réécrire l'histoire de l'Afrique ne s'appuie pas exclusivement sur les démagogies, mais surtout sur le choix de l'art, de la manière et la perspective en vue d'y parvenir. Nous élargissons la réflexion pour toucher les lieux et les frontières, comme des espaces en recomposition perpétuelle. Les dernières sections analysent le tiers espace et explorent la notion de la fragmentation en tant qu'outil esthétique. Dans ce chapitre, nous explorons comment ce choix formel exprime une envie de déplacer les modes d'accès au monde**,** il s'agit d'étudier comment s'affranchir des cadres de la pensée hégémonique, pour adopter une logique ouverte à d'autre perceptions. Ce chapitre s'achève par les idées du détour, qui explore comment l'auteur oriente son lecteur vers une construction récursive et polysémique, ouvertes aux diversités du discours et des expériences.

Dans le troisième et dernier chapitre de cette seconde partie, nous décortiquons le niveau esthétique et rhétorique du corpus : les hybridations, les ruptures formelles. Notre attention s'oriente vers l'art de la déconstruction et de l'hybridation des genres littéraires. Elle est donc envisagée sous un double angle : d'abord, comme stratégie scripturale : nous examinerons comment l'auteur fragmente la syntaxe et hybride les genres littéraires pour bousculer la linéarité du récit. Ensuite ; nous étudierons comment l'auteur fragmente et créolise la syntaxe les genres littéraires pour bousculer la linéarité du récit.

Ce double mouvement de déconstruction, ne débouche pas sur un vide littéraire, mais s'articule pour créer une nouvelle poétique en tensions avec la pensée et l'héritage impérial. Il s'agit d'une esthétique de la re-réaction, où la créolisation des langues et des genres deviens un espace d'une parole souveraine capable d'instituer son système de sens. Nous explorons comment Alain Mabanckou déconstruit la langue de l'Autre. Nous expliquerons comment la déconstruction vise la réinvention et//ou la valorisation de l'hybridation. Ainsi nous verrons comment elle bouscule les cadres classiques du récit, du style et de la langue. Nous lirons à travers les prismes du tournant linguistique, ainsi l'originalité et la créativité linguistique que l'œuvre couvre. Nous abordons comment cette instabilité stylistique permet de réécrire l'histoire du continent, tout en ouvrant des univers du possible à travers des procédés tels que les hybridations rhétoriques, et le recours au verbe pittoresque. En somme nous expliquons comment le tout forme un poétique de la dynamique.

« Vers une autonomie interprétative : lecteur/acteur » ; est le titre de la troisième partie ; au-delà de la dimension purement textuelle ; nous optons pour la théorie de la réception. Qui met le lecteur dans l'action de la construction du sens de l'œuvre. La réception implique l'interaction, elle dépend de l'univers d'attente du lecteur, autrement dit de son potentiel intellectuel. Dans une perspective postcoloniale, cette approche est cruciale, car elle permet de comprendre comment la réception d'une œuvre peut devenir un acte de réappropriation ou de subvention ; puisque la lecture et transmue en un univers de dialogue critique. Ainsi le lecteur du Sud quitte sa position initiale du lecteur-téléspectateur pour devenir acteur autonome et actif capable de prendre le recul pour coconstruire la compréhension du récit historique avec l'auteur. *In fine*, il s'agira de démontrer que la réécriture de l'histoire est un moteur d'émancipation pour l'homme africain contemporain.

Dans le premier chapitre de cette partie, nous examinerons comme l'œuvre demeure un déclencheur de réflexion chez son lecteur : autonomie et action. Le récit constitue un espace de

simulation de la réflexion, la recherche par conséquent de l'autoréflexion. L'enjeu consiste à montrer que le lecteur constitue le moyen de la créolisation, une expérience vivante de la dynamique et de la relation. Nous analysons la progression de ce dernier. Puis nous explorons comment l'œuvre stimule la prise de conscience, donc une réflexion sur l'Afrique entre mensonges et réappropriations. Nous articulons ce chapitre autour de la mise en valeur de la force créatrice de l'œuvre, l'analyse des dynamiques critique face à l'histoire.

Le choix de ce titre « L'Âge de raison » renvoie à une période charnière dans l'histoire globale de l'humanité. Une période qui annonce le début de la rationalité, de la critique et sur les valeurs et sur le devenir des êtres humains. Ainsi nous optons pour la théorie du Tout-monde d'Édouard Glissant. Il s'agit d'une approche qui appréhende le monde dans son intégrité, et dans ses interconnectivités. Elle désigne une poétique de relation qui conteste les frontières et les identités ataviques figées, tout en mettant la créolisation au centre des mutations du monde. Grâce à cette analyse, nous essayons de déceler comment l'auteur oriente son lecteur vers une prise de conscience au moyen de la réécriture de l'histoire du continent. Dans cette optique, nous explorons la dynamique des valeurs qui organisent les sociétés africaines d'après les indépendances. Finalement ce chapitre interroge l'urgence de réécrire l'histoire de l'Afrique dans le mouvement, autrement dit mettre en valeur la capacité de ce monde dit à part à redéfinir ses structures sociales, pour se lancer dans des défis de façon autonome, tant dans le présent que dans le futur.

PARTIE I : Figure et enjeu de l'histoire, entre fiction, mémoire et globalité

L'Histoire loin d'être une simple chronologie de faits objectifs, se présente comme un champ de tensions où se croisent les impératifs de la mémoire ; les stratégies du pouvoir et les élans de la fiction. Dans le contexte africain, cette discipline a longtemps été le réceptacle de discours extérieurs ; souvent hégémoniques visant à figer le continent dans une temporalité immobile ou une « sauvagerie » fantasmée.

Cette première partie se propose d'explorer la manière dont l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou s'occupe de cette « chimie de l'intellect « afin de reprendre l'expression de Paul Valéry, dans le but est d'en déconstruire les mécanismes d'aliénation. Il sera question d'analyser dans quelle mesure le romancier rompt avec une vision monolithique et coloniale des discours officiels pour leurs substituer une approche d'une part, rhizomatique et d'une autre, plurale. À travers l'analyse du rapport entre mémoire collective et écriture littéraire ; nous verrons comment le récit mabanckouien ne se contente pas de rapporter le passé, mais le réinvente comme un espace de liberté ; transformant ainsi l'Afrique, autrefois objet de l'histoire des autres ; en un sujet actif de sa propre trajectoire planétaire.

CHAPITRE I : L'HISTOIRE COMME MÉMOIRE COLLECTIVE ET OUTIL DE POUVOIR

L'histoire et la mémoire sont deux notions fortement liées ; elles entretiennent par ailleurs des relations étroites avec la littérature. La mémoire revêt dans la philosophie contemporaine occidentale le sens du devoir et représente l'une des formules à dimension mythique qui ont la capacité d'affermir la pensée unique et de maintenir les antagonismes. De même, avec sa dimension historique, la notion de la mémoire a pris de la valeur non seulement dans le champ des sciences sociales, mais aussi dans celui des sciences de la nature et de la vie pendant la période du structuralisme.

Cette association indivisible (Histoire-mémoire) forme une ambivalence ambigüe. En effet, dans la pratique la mémoire représente le revers de l'Histoire et inversement. Or, l'Histoire constitue une discipline difficile à contenir dans une définition isolée ; puisqu'à l'origine, la notion recouvre de multiples significations autant que ces aptitudes : sciences, philosophie, littérature, idéologie… etc. Il n'est donc pas surprenant alors que Paul Valéry ait exprimé des doutes quant à la manière de la caractériser :

> L'Histoire est le produit le plus dangereux que la chimie de l'intellect ait élaboré. Ses propriétés sont bien connues. Il fait rêver, il enivre les peuples, leur engendre de faux souvenirs, exagère leurs réflexes, entretient leurs vieilles plaies, les tourmentes dans leur repos, les conduit au délire des grandeurs ou à celui de la persécution, et rend les nations amères, superbes, insupportables et vaines (Valéry , 1945, p. 27).

Ces relations entre mémoire, histoire et pouvoir doivent être examinées et problématisées au préalable, afin que nous puissions interroger leurs éventuels impacts sur l'écriture littéraire en général et sur l'œuvre d'Alain Mabanckou en particulier. Subséquemment, nous appréhendons leur importance dans le contexte de la reconstitution de l'histoire d'une Afrique-monde à travers l'ensemble de cette œuvre. Ce chapitre s'attache ainsi à deux enjeux majeurs : la mémoire et l'histoire en tant que disciplines. Il cherche à analyser comment ces notions peuvent acquérir d'autres dimensions dans un monde en constantes mutations pour favoriser une meilleure compréhension. Il insiste sur le fait que l'histoire est souvent instrumentalisée, elle est subjective, instable et qu'elle peut représenter une source d'aliénation autant que d'identité.

1. L'Histoire dans le mouvement

L'histoire pour nous autres hommes, estimait Paul Ricœur est : « […] virtuellement continue et discontinue, continue comme unique sens en marche, discontinue comme constellation de personnes » (Ricoeur , 2001, p. 48). Ce constat corrobore l'idée que : l'Histoire

loin d'être un domaine monolithique, elle constitue un champ d'interaction, qui se compose dans un mouvement virtuellement continu. Dans cette perspective rhizomatique, elle se préserve synchronisée un fil conducteur, qui maintient l'intégrité de l'ensemble en dépit des variations internes ; par conséquent elle conserve sa cohérence et sa globalité malgré ses discontinuités et ses changements. L'Histoire même en évolution garde un sens constant est virtuellement linéaire. Elle est en outre discontinue, puisqu'elle s'intéresse déjà à des éléments fragmentés qui fragilisent le discours historique. Elle décrit alors un réseau formé d'antagonismes. Ce caractère oxymorique lui doit également la posture de naïveté, d'idéalisme, et de la contreproductive.

Dans la littérature le terme Histoire désigne un terme polysémique qui regroupe les grands éléments qui ont marqué les anciennes sociétés. Elle représente le début d'une aventure annoncée par Hérodote autrefois, et qui ne cesse d'adopter des formes et des perspectives à chaque fois ambitieuses, qui alimente la tension entre objectivité et subjectivité. Son rapporteur se force d'être le plus possible impartial. Il reste influencé par son contexte, car le discours qu'il étudie se substitue en l'occurrence à la vie elle-même. Il représente aussi l'une des constructions intellectuelles majeures inventées pour gérer l'humanité : réfléchir à la vie, à l'être humain, et aux évènements les plus complexes que le monde connaît passe par la voie de cette discipline.

A défaut, l'Histoire représente une notion qui est appelée à tout justifier *a priori* dans toutes les circonstances. Dès lors, elle prend différentes formes, afin de nous rappeler qui nous sommes : « […] l'Histoire aurait un sens, et l'avenir serait entièrement déterminé par le passé. Il n'y aurait d'autre liberté que celle de s'en rendre compte » (Veyne, 1971, p. 10). La connaissance historique est invoquée pour définir un mot et en donner son étymologie pour justifier les actions individuelles et collectives. Elle célèbre un évènement, parle de la culture, de la langue, de la littérature, par conséquent, l'Histoire accompagne notre existence. D'après *Le Petit Robert* l'histoire se définit comme une : « […] connaissance et récit des évènements du passé, des faits relatifs à l'évolution de l'humanité (d'un groupe social, d'une activité humaine), qui sont dignes ou jugés dignes de mémoire ; les évènements, les faits ainsi relatés » (Le Robert, 2007, p. 446)

Il serait donc préjudiciable de dire que l'Histoire est une mise en passé traitée au présent qui s'attèle à examiner l'actualité. Exigeante, elle s'inscrit dans un argumentaire et une méthodologie. Son objet et ses résultats sont une notion dont la crédibilité repose sur des critères anthropologiques. Elle dépend dans sa formation de la manière de sa production par le passé,

mais aussi sur les nouvelles stratégies avec lesquelles nous l'encadrons dans le présent. Ainsi elle traverse les champs et recouvre en plus de son caractère sérieux, un caractère littéraire.

Ces transitions interdisciplinaires accordent à la discipline une charge connotative de l'exploration. Elle revêt alors le sens de l'aventure autant que celui de la formation. Outre sa maîtrise de la découverte, l'Histoire symbolise le flux de discours que nous pouvons engager autour du passé. Elle permet de décrire les lignes des dissemblances entre l'histoire au sens premier, de l'anthropologie génétique ; et les variations ataviques qui se trouvent au sein ou à l'extérieur du groupe humain en question, dès lors elle contribue à notre formation.

Nous pouvons présumer que l'ensemble de cette contribution donne à l'histoire la subtilité, la détermination et la validation par les communautés scientifiques, afin d'exister en tant que discipline. Elle constitue dans tous les imaginaires un élément fondamental. Son caractère exigeant la place parmi des disciplines qui revendiquent forte crédibilité scientifique. En définitive, l'Histoire ne se présente pas comme un bloc monolithique de certitudes, mais comme un flux dynamique qui oscille entre la rigueur méthodologique et la fragmentation du vécu humain. Elle représente cette construction intellectuelle qui tout en cherchant à ordonner le chaos du passé reste tributaire des tensions entre l'objectivité du chercheur et la subjectivité du narrateur.

Cependant, et contrairement à ce que discours scientifique soutient, la vie et l'Histoire se renvoient mutuellement, en effet les éléments du monde se relient dans une relation rhizomatique dans leur évolution. Dès lors, elles marquent une rupture avec l'unicité par rapport au sens de l'unique, et figure dans des réseaux de la pluralité et du devenir. Puisque aucune science, qu'elle soit générale ou liée à un concept particulier ne peut être pleinement appréhendée si elle n'est pas abordée à travers le prisme de l'histoire. La genèse est ainsi un passage incontournable que l'histoire elle-même ne peut ignorer. C'est cette perspective de retour aux origines constitue l'unique moyen, qui nous permet de prendre conscience de la spécificité des annales. Or, ces annales présentent des insuffisances, Paul Veyne explique dans son essai *Comment on écrit l'histoire* qu'elle : « […] est un des produits les plus inoffensifs qu'ait jamais élaborés la chimie de l'intellect ; elle dévalorise, dépassionnée, non pas parce qu'elle rétablit la vérité contre les erreurs partisanes, mais parce que sa vérité est toujours décevante » (Veyne, 1971, p. 119). Nonobstant, cette rigueur apparente de la méthode historique, Mabanckou suggère que la vérité se loge souvent dans les marges. Ipso facto, la fiction devient un laboratoire épistémologique où l'on déconstruit les mécanismes de l'oubli.

Ainsi, plutôt, que de penser l'Histoire comme une discipline du présent, il serait intéressant de la penser en relation avec la fiction, puisque cette dernière constitue l'ossature sur laquelle tous les savoirs se fondent. Laisser l'occasion au passé de se connaitre pour lui-même, créer d'une part l'authenticité, puis d'une autre assigner à la discipline un caractère de l'utilité plutôt de l'enfermer dans des intentions typiquement politiques, c'est-à-dire : fallacieuses. Si l'Histoire institue comme le suggère Veyne, une « intrigue » construite, la littérature n'apparaît plus comme un simple ornement factuel, mais comme un laboratoire épistémologique. Chez Mabanckou l'acte d'écrire devient une contre-enquête, puisqu'il il ne s'agit pas d'opposer une vérité à une autre, mais de montrer comment la narration littéraire peut déconstruire les mécanismes de « l'enivrement » historique dénoncé par Valéry. La fiction devient ici le lieu où l'on démonte les rouages du discours dominant pour laisser place à l'infra-ordinaire. Dès lors, repenser la discipline dans d'autres dimensions s'impose afin de cerner dans quelle mesure Alain Mabanckou examine l'Histoire en général, puis celle du continent en particulier. Il convient alors à examiner les dimensions novatrices que l'œuvre introduit. Or, cette prétention à la scientificité se heurte à la réalité des annales souvent lacunaire et/ou détournées à des fins idéologiques. En réalité, si l'Histoire peine parfois à restituer la vérité nue des faits, c'est précisément dans ses interstices que la fiction s'immisce non pour travestir le réel, mais pour lui donner une authenticité nouvelle. Cette porosité entre le document et l'imaginaire nous invite alors à repenser la discipline à travers des prismes renouvelés à l'instar de ceux proposés par la prose d'Alain Mabanckou.

1.1. Paradigmes historiques renouvelés

L'approche de Mabanckou s'inscrit pleinement dans les courants du post-colonialisme. Plus spécifiquement ; il s'agit de mettre en lumière les limites intrinsèques du discours historiographique occidental. En mobilisant une déconstruction des récits hérités l'auteur incite le lecteur à reconfigurer les paradigmes de la domination. A travers cette remise en question Mabanckou met son lecteur dans la position du chercher, il l'incite ainsi ; à ouvrir les champs critiques qui visent à reconfigurer les paradigmes historiques hérités, afin de restituer une histoire plurielle et décoloniale. *Ipso facto*, il s'impose de s'interroger sur la manière dont l'Histoire de l'Afrique est transcrite, socialisée par les forces impériales. Puis de quelle façon est-elle vécue dans cette œuvre ? Cette démarche ne pourrait qu'enrichir notre compréhension de l'Histoire du Congo son pays natal, puis celle du continent.

L'auteur pose un regard extérieur sur ce discours, et réexamine les limites d'une notion qui ne cesse d'être envisagée dans les cadres exigeants de la science, puis repenser des réalités dites indiscutables et fondées par la branche.

Comme nous l'avons discuté plus haut, les mots, quelles que soient leurs classes constituent un souci étymologique et sémantique, cette attitude détermine leur importance ainsi que leur existence, cependant ce binarisme cède aux mutations imposées par les contextes. Ces derniers, ne gardent de leurs sémantismes premiers que les nuances. Cette problématique est discutée longtemps dans les récits de Mabanckou. À un certain moment de son œuvre, il place les mots et l'Histoire dans la même logique. Pour ses narrateurs, l'Histoire fonctionne de la même manière que les mots : elle est donc conventionnelle et plurielle, elle ne précède pas les formes arbitraires. Elle demeure liée à des épisodes historiques narrés dans un présent lointain. Des évènements qui transcendent les frontières géographiques, les cultures et les époques.

Ces faits deviennent un patrimoine, puis une identité de toutes les civilisations. Dans le roman intitulé Verre *Cassé*, Mabanckou souligne dès le début le relie des évènements qui constituent le moment vécu et le passé, notamment lorsqu'il évoque la polémique du bar *Le crédit a voyagé*. Un lieu décrit comme l'un des plus horrifiques, un espace crasseux situé au Congo. Le bistro et son histoire sont racontés dans le roman, par l'un de ses clients fidèles, à qui le gérant et le créateur du lieu : L'escargot entêté confie la mission d'immortaliser dans un cahier les infortunes, les gageurs des clients grabataires et les plus assidus. Verre Cassé l'auteur des récits décide, alors de commencer par la polémique qui a suivi la création du bistro. Ainsi il raconte en détail comment les faits historiques tissent les facettes de la civilisation, dans un texte qui reprend les faits majeurs de l'Afrique et du Congo depuis le moyen âge chrétien jusqu'aux années 1990 :

> Ces gens de bonnes réputations ont tendu un piège sans fin au patron avec leurs casseurs cagoulés qui sont venus au milieu de la nuit, au cœur des ténèbres, ils sont venus avec des barres de fer de Zanzibar, des massues et des gourdins du Moyen Âge chrétien, des sagaies empoisonnées de l'ère de Chaka Zulu, des faucilles et des marteaux communistes, des catapultes de la guerre de Cent Ans, des serpes gauloises, des houes pygmées, des cocktails Molotov de mai soixante-huit 6, des coupe-coupe hérités d'une saison de machettes au Rwanda, des lance-pierres de la fameuse bagarre de David contre Goliath, ils sont venus avec tout cet arsenal (Mabanckou, 2006, p. 10).

Cette accumulation hétéroclite d'objet, qui traversent les âges dans une forme désordonnées témoigne de ces liens du passé au sein du présent. Il rappelle que l'histoire n'est pas un simple concept abstrait, mais une quête de pérennité, qui vise à immortaliser le vécu des générations. Depuis l'Antiquité, le terme « Histoire » s'impose à l'humanité par convention puis comme une

quête, qui veut structurer le chaos de la mémoire. C'est la raison pour laquelle les poètes et les écrivains ont toujours cherché à transcrire les expériences de leurs sociétés. Cette saturation temporelle opère une rupture avec la linéarité historique classique. En effet, en croisant des objets de la Guerre de Cent Ans et de Mai 68 ; Mabanckou pratique ce que l'on pourrait appeler : une synchronie du chaos. Scientifiquement, cela illustre la théorie de la mémoire collective comme un palimpseste ; puisque les époques ne se succèdent pas, elles s'empilent. L'auteur refuse ainsi la mise en boîte chronologique de l'Afrique par l'Occident pour proposer une temporalité circulaire où le passé ne meurt pas mais cohabite avec le présent.

Au vrai, ce mot a subi des glissements morphologiques au fil du temps. Dérivé du grec *historia* initialement fait analogue avec « enquête », qui désignait autrefois la « sagesse ». Le terme tient son étymologie dans l'indo-européen « *wid* », qui signifie : voir avec sagesse et qui constitue une nuance dans notre contexte. Ces démarcations significatives exigeantes impliquent la distinction entre la fiction et la vérité. Ainsi, elle se fait une partie intégrante des études scientifiques et s'occupe de la critique des sources, de réfléchir objectivement aux faits. En effet, le sens approuvé de la *doxa* est synonyme de l'axiome, d'où son omniprésence dans toutes les techniques liées à la vie et dans tous ses domaines : les sciences, les langues, les arts, les sports et les êtres vivants pour se procurer l'autorité. Tous ces champs, encore pour avoir une place dans l'ordre social elles doivent posséder une genèse, car en ayant une Histoire elles auront une valeur et substance.

Le concept de l'Histoire semble évoluer dans la perspective actuelle. Un détour significatif qui se constate dans la littérature critique et dans l'œuvre d'Alain Mabanckou. En dépit des précisions adoptées par l'incrustation des évènements historiques et les dates dans le récit. Ce procédé reflète une condition nécessaire dans les cas des récits historiques or, ces éléments ne représentent nullement un objectif définitif chez l'auteur. Ils ne sont considérés que comme la suite logique qui sert à retracer les lignes fondamentales du passé. Ainsi, ils ne sont que rarement abordés de manière directe dans cette œuvre. Ils prennent une dimension critique plus profonde, qui dépasse les frontières des terres des ténèbres. L'auteur place donc la discipline au centre du parachèvement de la réécriture de l'histoire du continent africain et du Congo-Brazzaville, en ouvrant la réflexion sur d'autres branches.

L'auteur revient sur la manière avec laquelle le discours historique sur l'Afrique est conçu. Il retrace sa structure cyclique, qui ne cesse à effectuer des allers-retours aux origines ataviques ancrées dans l'imaginaire collectif. Une vision qui s'impose ; puis qu'elle représente

la continuité dans une perspective héritée de la pensée système. Nous constatons l'allusion à ces allers-retours dans son œuvre, à Noël, Michel narrateur et personnage principal du roman intitulé *Les Cigognes sont immortelles*, chaque année il est contraint de se rendre chez son oncle René, un rituel imposé qui pèse lourdement sur lui, muni de sa pelle et de son râteau en plastique symbolique d'une enfance mise en suspens dans un contexte d'incertitudes.

Cet oncle habitait une belle maison bien surveillée par le chien le plus méchant du Congo et du monde entier. À table, il remarque qu'on a changé l'emplacement des portraits de Karl Mrax, de Lénine, or, ce qui l'intrigue est l'absence du portrait de Victor Hugo. Sans même le demander, son oncle lui explique alors pourquoi il avait décroché définitivement le portrait de cet auteur qui représentait pour lui seul tout un siècle, et pour qui il avait beaucoup d'estime. Il lui explique qu'il est tombé sur un discours dans lequel Victor Hugo exaltait la colonisation. Tonton René va jusqu'à : « […] photocopié le discours de Victor Hugo sur l'Afrique. Il l'a prononcé au cours d'un banquet qu'il présidait en 1879. Il y avait près de lui Victor Schœlcher, qui est à l'origine de la fin de l'esclavage. Et vous savez ce que Victor Hugo a dit ce jour-là ? » (Mabanckou, 2018, p. 285). Il arrête de manger pour lire à son neveu âgé de onze ans le texte considéré à cette époque comme un testament :

> Quelle terre que cette Afrique ! L'Asie a son histoire, l'Amérique a son histoire, l'Australie elle-même a son histoire ; l'Afrique n'a pas d'histoire. », il continu en présentant le continent comme un réceptacle où la solution de tous les problèmes politico-économiques y trouve : « Versez votre trop-plein dans cette Afrique, et du même coup résolvez vos questions sociales, changez vos prolétaires en propriétaires. Allez, faites ! faites des routes, faites des ports, faites des villes ; croissez, cultivez, colonisez, multipliez ; et que, sur cette terre, de plus en plus dégagée des prêtres et des princes, l'Esprit divin s'affirme par la paix et l'Esprit humain par la liberté (Mabanckou, 2010, p. 285).

Ce discours hugolien cristallise le paradigme de la table rase. Ce constat corrobore l'idée que pour justifier la colonisation, il faut d'abord postuler le vide historique du sujet. Ainsi, l'analyse de ce passage montre que l'Histoire, dans son usage impérial fonctionne comme un outil de néantisation. Mabanckou utilise la figure de l'oncle René dans le but d'opérer un retournement critique, à savoir : l'étude du document historique (les manuels coloniaux) ne sert plus à apprendre l'histoire, mais à apprendre comment elle a été utilisée pour exclure. C'est le passage d'une histoire-objet à une histoire-conscience L'auteur soulève la problématique de la fabrique de l'histoire de l'Afrique attestée telle une érudition. Elle constitue un discours scientifique ; apparut à bon droit, un discours de savoir fabriquer de bout en bout sans les Africains. L'auteur ouvre aussi la réflexion sur l'exclusion totale des intellectuels africains dans ce processus d'élaboration et d'interprétation de leurs histoires. Cette approche trouve écho

dans les travaux de François Pouillon, qui explique que : « L'extraordinaire marginalisation qui a été opérée vis-à-vis des intellectuels indigènes, qui ont été à peu près totalement écartés de l'activité scientifique (en sciences sociales du moins) » (Pouillon, 2004, p. 70). D'une autre part, il n'exclut pas l'omniprésence des « informateurs indigènes » considérés par les administrateurs et les polygraphes occidentaux comme les porteurs de la connaissance de leurs communautés, comme l'explique Sanjay Subrahmanyam : « […] les plus idiosyncrasiques des ethnologues sont incapable d'effacer totalement les traces de leurs informateurs, et même chose s'avère chez les administrateurs » (Sanjay, 2004, p. 101). Ces administrateurs et où ses anthropologues sont donc, plus qu'une source extérieur neutre qui observent. Ils représentent des acteurs actifs qui participent dans la construction de la réalité sociale qu'ils étudient ou gouvernent. En effet, le personnage métis Hippocrate dans la trame narrative intitulée *Black Bazar,* peint avec truculence une toile sans concession de son contexte, et explique à son voisin Le Fessologue, un dandy africain amoureux de la SAPE des temps modernes comment cette fabrique est une œuvre coécrite :

> Est-ce que moi je me plains du fait que c'est vous les Africains qui ont vendu les Antillais aux Blancs, hein ? Est-ce que les Blancs savaient où aller trouver les Noirs dans la brousse, hein ? Il fallait bien qu'il y ait des chefs de village qui leur disent : venez, il y a des Noirs robustes à tel endroit, ils feront de bons esclaves ! C'est ça le problème de l'esclavage ! Pourquoi vous ne parlez jamais de ces Noirs qui ont été complices des Blancs, hein ? (Mabanckou, 2009, p. 225).

Dans la réflexion de M. Hippocrate, Mabanckou explore également et en profondeur la thématique de l'esclavage initié par les Arabes en Afrique et ses implications : « Pourquoi vous ne parlez jamais des Arabes qui ont fait aussi l'esclavage là-bas, hein ? » (Mabanckou, 2009, p. 225). Une position diamétralement opposée, qui nécessite de revoir l'histoire de l'Afrique, son contenu, ces concepteurs, ces auteurs occidentaux, ainsi que ces orateurs africains qui ont contribué dans l'élaboration de ce discours sur l'Afrique ; c'est ainsi le voisin du palier conclut son cours d'Histoire. L'enjeu consiste à mettre en valeur une prise de conscience, qui conduit à l'importance méthodologique, particulièrement l'importance d'adapter une posture réflexive et expliciter le contexte de la récolte des informations, d'expliciter l'importance de reconnaitre le rôle de la subjectivité, pour cerner les limites du discours historique.

Pour Mabanckou, l'histoire de l'Afrique ne se limite ni aux conquêtes , ni aux colonisations occidentales, encore moins aux exploits mythiques des rois africains notamment :

l'ère de Chaka Zulu[1], dont l'image travers les différents strates des récits : « que les Blancs avaient écrits entre deux expéditions coloniales et des batailles perdues contre Chaka Zulu qui s'amusait à les piéger à l'aide de la tactique de la terre brûlée » (Mabanckou, 2009, p. 53). Loin donc, des discours des dirigeants actuels, l'histoire réside dans les replis d'une mémoire sciemment refoulée. En effet, L'Histoire représente une composante importante du patrimoine culturel immatériel africain, vecteur de mémoire collective et d'identité culturelle négligé par les discours historiques. Il ne nie pas la difficulté de la tâche, car même si, nous prenons en compte le rôle interactif des africains dans la fabrique de l'histoire du continent, nous devons prendre en compte le caractère polyphonique des versions vernaculaires proposées. Ainsi, elles présentent une incompatibilité avec le caractère de l'administration coloniale dominante. Par conséquent, il convient d'examiner sous les différents prismes qui justifier les causes de l'entreprise coloniale, la nature même de l'histoire en tant que construction conceptuelle et intellectuelle. Mabanckou opère une véritable déconstruction du récit national et continental. Notamment lorsqu'il convoque des figures comme « Chaka Zulu » ou en réinterprétant les objets du quotidien comme des archives de la violence et de la survie. Il transforme l'histoire du continent en un patrimoine vivant et pluriel. Il ne s'agit plus donc, d'une histoire subie ou dictée par l'Autre, mais une polyphonie où les voix indigènes longtemps marginalisées réclament leur droit à l'interprétation.

Enfin, l'examen de cette première partie nous a permis de saisir la complexité de l'Histoire en tant que construction narrative et politique. Nous avons vu que, pour Alain Mabanckou, l'enjeu ne consiste pas uniquement de corriger des dates ou des faits, mais de renverser les paradigmes épistémologiques qui ont longtemps exclu l'homme africain du processus de sa propre mise en récit.

En convoquant des figures de l'ombre, qui sert à hybrider les mémoires, et en revendiquant la part de fiction inhérente à tout discours historique ; l'œuvre mabanckouienne opère une véritable décolonisation de l'imaginaire. L'Histoire y perd son caractère de science exacte et austère pour devenir une matière vivante : potentiellement continue et discontinue.

[1] L'une des figures symboliques célébrée et mythifiée de l'histoire et de la culture africaine. Il est le fondateur du royaume de l'Afrique austral. Il est le roi des Zoulous actuellement Afrique du sud, son règne marqué par l'expansion rapide des Zoulous et par la guerre du Mfecans l'écrasement, ce qui fait de lui un stratége admiré et un chef redouté pour sa brutalité.

Cette réappropriation du passé par le biais de la littérature ouvre la voie à une nouvelle compréhension de la problématique l'identité congolaise et africaine. En effet, si l'histoire représente un produit dangereux ; elle demeure chez Mabanckou un outil de libération qui refuse l'enfermement atavique pour embrasser la totalité du monde. Ce constat, nous conduit désormais à nous interroger, dans la partie suivante, sur les modalités esthétiques et les formes poétiques que prend cette histoire lorsqu'elle s'incarne dans la langue et les structures mêmes du roman.

1.2. La nature abstraite de l'Histoire

Traditionnellement l'histoire se conçoit comme : « […] le compte rendu raisonné d'une enquête scientifique dans le passé humain à ne jamais refermer sur lui-même, sous le regard amusé d'une fée retorse, nommée Vérité » (Bonnechere, 2011). Elle est donc une science humaine normative, qui se charge de dire la vérité, car, elle articule la collecte empirique de données et de leur interprétation dans une démarche critique, qui vise à comprendre, puis d'expliquer les dynamiques temporelles du passé. Cependant, dans l'œuvre d'Alain Mabanckou la réflexion se déploie en opposition critique de la version de l'Histoire strictement circonscrite à une démarche d'investigation scientifique. En effet, cette posture remet en cause l'approche positiviste et empirique, qui traduit le passé en une accumulation des vérités vérifiables en utilisant des méthodes objectives. Dans ses différents discours Mabanckou engage une problématisation épistémologique qui met en valeur les dimensions narratives de l'histoire, à travers le facteur de la pluralité des mémoires, des représentations culturelles, ainsi que des interprétations symboliques. Dès lors, il met en œuvre une perspective qui transcende avec la neutralité de la méthode scientifique pour introduire une herméneutique critique des savoirs historiques. Selon l'auteur, cette simplification prive le continent de la possibilité de s'épanouir de manière différente. Ainsi, le débat serait pratiquement interdit. Et à travers une association allégorique/ironique, il explique que la majeure partie des informations transmises par les archivistes du passé circonscrit la civilisation africaine dans une vision exotique. Comme, il l'a rappelé en 2016, lors de son entrée solennelle au collège de France :

> Dès 1916, on commença à diffuser en France l'allégorie de « Banania », créée un an plus tôt par l'artiste Giacomo de Andreis et qui marqua le siècle, fixant une image coloniale éternelle de l'homme noir. À partir de 1917, le slogan dévastateur « Y'a bon » lui sera associé, et la réaction du « monde noir » viendra le 2 février 1919, à Paris, avec le Congrès de la race noire, juste deux années avant la parution de Batouala, le premier « roman nègre » signé par René Maran et primé par le Goncourt (Mabanckou, 2016, p. 17).

Il serait toutefois réducteur de Limiter l'objectif de l'histoire à des composants et des objets tels que les exhibitions humaines en 1854 ; connues aussi par les Cafres zoulous 1872 (Blanchard, 2002) . Cela condamne *de facto* à l'enfermement du continent dans la perspective d'un imaginaire contrôlé par le sens de l'unique ; et transforme le passé en une simple vitrines de faits superficiels. Dans sa perception de l'histoire Mabanckou explique qu'elle a pour mission de s'écrire aussi au-delà des limites des cultures ataviques. Elle est contrainte à les décomposer, puis s'accomplir dans la généralisation de toutes les unités du discours, car la créolisation ne se fait que lorsque « […] la totalité-terre est l'objet » (Glissant E. , 1997, p. 195).

Dans cette perspective, l'Histoire constitue un discours qui raconte le passé, Mabanckou met par-devant dans son œuvre le rôle de la narration dans l'écriture de l'Histoire. En effet, l'auteur à travers le choix de ces personnages qui relatent les évènements majeurs du Congo, de l'Afrique et du monde explique que l'Histoire en tant que texte ne pourrait pas suivre une autre méthodologie que celle de la narration. Car l'historien lui-même s'engage sciemment dans la fonction d'un collecteur de données qui construit une trame narrative, qui explique le passé. De son côté Paul Veyne partage cette conception et précise que : « L'histoire n'est pas une science et n'a pas beaucoup à attendre des sciences ; elle n'explique pas et n'a pas de méthode ; davantage, l'Histoire, dont on parle beaucoup depuis deux siècles, n'existe pas » (Veyne, 1971, p. 20). Nous comprenons alors, que la vérité historique est immatérielle, « […] il s'agit d'une abstraction philosophique inaccessible telle une brillante étoile » (Bonnechere, 2008) ; elle existe en partialité. Elle se plie aux lois des contextes, n'est compté qu'en pluralité, et l'historien ne peut que rapprocher les vérités du mieux que les contextes autorisent.

Dans la pratique, l'Histoire notamment dans la myriade des mutations mondiales politiques se veut d'un esprit de sérieux. Elle se présente chez ses concepteurs comme une discipline explicative. Cependant, comme elle part de la mémoire pour valider ses reconstitutions, elle ne peut prétendre être une science dite exacte, car, elle n'a pas la capacité d'introduire de nouvelles perspectives, celles-ci doivent être dirigées vers d'autres domaines de recherche.

Ainsi, l'Histoire ne consiste pas simplement à raconter de manière exhaustive les évènements vécus par les êtres humains, du moins c'est ce que l'on croit, et c'est ainsi que les historiens choisissent de la concevoir. À travers son œuvre Alain Mabanckou attire l'attention du lecteur sur l'Histoire (discipline) définie comme un savoir, résultant d'un travail rigoureux qui unit la science à la mémoire sans la moindre once de doute. Il fait remarquer également que

ces discours qui présentent l'Afrique appartiennent à la narration. Ainsi définir les causes et les conséquences de cette Histoire entrent dans un mode de raisonnement potentiel, mais non précis. Les vérités recomposées pour faire revivre les évènements marquants du continent, ces enquêtes qui prennent des mesures déterminatives de la vérité générale semblent se fermer sur elle-même quant à l'Histoire de l'Afrique.

Les explorateurs présentent l'Afrique au monde comme une terre à part, un espace de l'étrange, de la fascination, de l'incivilisation, de la sauvagerie, la barbarie et de l'imposture. Cette version de l'Histoire fait l'unique objet qui socialise le continent depuis des siècles. Mabanckou soulève en outre ; les conséquences d'une réalité historique issue après les indépendances des années soixante. Paradoxalement, ces schémas narratifs enferment le continent dans une rhétorique de la victimisation. Ces lamentations commencent par le refus de la couleur noire de peau, par leur absence sur la scène politique mondiale et par l'acceptation du paternalisme occidental. Cela fige l'image de l'Afrique, comme objet passif de l'histoire des autres, ils l'empêchent de se penser comme un sujet capable de construire sa propre modernité. D'ailleurs contre toutes attentes Roger Le Franco-ivoirien explique à son ami le Fessologue dans le roman *Black Bazard* qui tente de devenir écrivain ; que l'écriture dépasse les capacités d'un africain, ainsi il faut laisser cette activité aux gens qui la maitrisent :

> Ils ont été élevés dans ça, alors que nous autres les nègres, ce n'est pas notre dada, l'écriture. Nous c'est l'oralité des ancêtres, nous c'est les contes de la brousse et de la forêt, les aventures de Leuk-le-Lièvre qu'on raconte aux enfants autour d'un feu qui crépite au rythme du tam-tam. Notre problème c'est qu'on n'a pas inventé l'imprimerie et le Bic, Et on sera toujours les derniers assis au fond de la classe à s'imaginer qu'on pourrait écrire l'histoire du continent noir avec nos sagaies. Est-ce que tu me comprends ? (Mabanckou, 2009, p. 13)

Ipso facto, l'écriture est utilisée comme un territoire à conquérir, Mabanckou utilise ce personnage pour souligner le poids des stéréotypes post-coloniaux qui enferment encore l'imaginaire africain dans une oralité sans archives. Cette volonté de dépasser les simples émotions mémorielles conduit l'analyse vers une approche plus structurelle. L'auteur souligne dans son œuvre la rigueur de l'Histoire en tant que discipline aspirant à l'objectivité des sciences exactes, cette posture accrédite la thèse selon laquelle l'exigence méthodologique devient une arme pour déconstruire les versions de l'histoire de l'Afrique paraphrasées par les occidentaux. Nonobstant cette apparente scientificité, il incite son lecteur à travers la narration polyphonique à penser l'aspect lacunaire de discipline, une spécificité qui la rapporte des mythologies. Ipso facto, si l'Histoire forme un récit raconté soumis aux contraintes des

contextes, seule la vérité que l'historien a choisi de mettre en avant émerge. Son but est d'inviter à réécrire une version de l'Histoire du continent par les Africains, et présenter un nouveau discours historiographique d'une Afrique jusqu'alors méconnue. Cette démarche s'inscrit dans une optique qui remet en question les récits traditionnels et place au centre l'acteur africain. In fin, l'examen de la nature abstraite de l'Histoire chez Alain Mabanckou révèle que le passé n'est jamais une relique figée, mais une matière vibrante et malléable que l'on ne peut qu'approcher par fragments. En dénonçant les stéréotypes coloniaux « Banania » aux « zoos humains » ; tout en raillant le complexe d'infériorité lié à l'oralité, la trame narrative appelle à une rupture épistémologique. L'enjeu ne consiste plus seulement de rapporter le passé, mais de briser le miroir déformant de l'Occident pour que l'Afrique devient enfin le sujet de son propre discours historiographique, au moyen de la rigueur de l'enquête à la puissance libératrice de la narration. Nonobstant, cette envie de réappropriation du récit se confronte à la nature même des Archives en tant qu'institution. Au-delà des documents il convient d'interroger l'essence abstraite de cette discipline : comment peut-elle prétendre à une vérité universelle alors qu'elle est par essence une construction narrative soumise aux aléas du langage et des représentations culturelles ?

2. Les maîtres d'œuvre de l'histoire africaine

Dans la littérature, l'histoire se synchronise avec l'existence de l'homme, elle vient de très loin et témoignant de son ancienneté. Elle est le résultat du désir de perdurer dans le temps. Alain Mabanckou notamment dans son roman *Verre Cassé* souligne cette abstraction. Lorsqu'il évoque les stratégies et tout l'arsenal présent en Afrique et qui traversent les siècles du moyen âge chrétien jusqu'au génocide du Rwanda en 1990 présents également dans le projet de la destruction du bar le « crédit a voyagé ». Il retrace le passé historique métis que l'Afrique a connu et qui participe dans la fabrique de son présent pluriel.

L'auteur souligne l'importance de cet héritage qui rentre dans la fabrique de la civilisation et l'identité du continent. Il use de ce patrimoine pour rappeler les principes sur lesquelles est fondés le raisonnement occidental qui se cristallise dans l'écriture, puis sur l'histoire du mythe. Il évoque la transition imposée aux autres civilisations jugées incapables d'y parvenir. Ainsi, jugées incapables de se séparer de la mythologie et de se produire une méthode rationnelle, « […] parce que, dans les méthodes, confluent les rumeurs, les bruits confus, les idées toutes faites, les faits non contrôlés, le merveilleux porté par la crédulité » (Mimouni, 2014, p. 190).

Alain Mabanckou soulève aussi à travers le récit de la démolition du bar « Le Crédit a voyagé » des évènements qui rappellent les premières nominations du continent africain, comme le *cœur des ténèbres*, *des houes pygmées,* etc. Des expressions narratives, pourtant, elles jouent un rôle significatif à lent terme dans l'histoire de l'Afrique depuis son exploration par l'Occident. L'écrivain soulève des problématiques plus profondes que les simples stéréotypes perpétués relatifs à la couleur de la peau, il souligne plutôt l'absence d'une véritable histoire et d'une civilisation dans le continent.

Il remémore l'histoire qui a façonné l'identité du continent depuis sa découverte, il met en lumière la violence qui a accompagné la christianisation et les mouvements politiques occidentaux adoptés après les indépendances. Il annonce par la voix de Verre Cassé le conteur écrivain de l'histoire : « […] ils sont venus avec des barres de fer de Zanzibar, des massues et des gourdins du Moyen Âge chrétien, des sagaies empoisonnées de l'ère de Chaka Zulu, des faucilles et des marteaux communistes » (Mabanckou, 2006, p. 7). L'auteur explicite les vraies intentions occupatrices et opprimantes adoptées pour dompter les populations locales sous prétexte de ramener l'Afrique à la civilisation et à l'Histoire. Il soulève aussi la problématique de l'adoption des stratégies occidentales par les penseurs africains des temps des indépendances les *sagaies empoisonnées de l'ère de Chaka Zulu* constituent le retour en arrière et l'enfermement dans le projet de la recherche des racines et le retour aux vestiges antiques à caractère mythique, afin de trouver le paradis perdu et sombrer dans un afrocentrisme calquer sur l'eurocentrisme.

Il souligne également comment des éléments de l'Histoire sont manipulés et greffés dans le récit diachronique du continent, malgré leur éloignement épistémologique avec cette dernière récapitulant que le Moyen Âge chrétien : « […] des catapultes de la guerre de Cent Ans, des serpes gauloises, des houes pygmées, des cocktails Molotov de mai 68, des coupe-coupe hérités d'une saison de machettes au Rwanda, des lance-pierres de la fameuse bagarre de David contre Goliath » (Mabanckou, 2006, p. 7).

Dans un jeu de juxtaposition, l'auteur revient sur plusieurs phases de l'Histoire à travers différentes périodes historiques. Il décrit d'une part une image préfigure les formes les plus systémiques de la violence exercée sur les populations, mais aussi le paradoxe qu'affiche le discours historique. Les catapultes de la guerre de Cent Ans 1337-1453 représentent les conflits entre la France et l'Angleterre. « Serpes Gauloises » sont des outils agricoles, mais aussi des armes employées dans les conflits de l'antiquité gauloise. « Houes pygmées » sont aussi des outils agricoles utilisés pour se défendre par pygmées africains. « Cocktails Molotov de mai

1968 », des bombes incendiaires artisanales utilisées en France durant la période de révoltes des étudiants et des ouvriers en mai 68. « Coupe-coupe hérités d'une saison de machettes au Rwanda » : arsenal agricole qui figure dans le génocide de 1994 au Rwanda comme arme de massacre. « Lance-pierres de la fameuse bagarre de David contre Goliath » : figure dans le coran et dans la bible et symbolise la victoire d'un petit contre un grand adversaire. Ces outils reflètent la violence des conflits à travers l'histoire, et retracent la greffe des périodes historiques extérieure à l'Afrique. Ils racontent aussi la diversité des méthodes utilisées pour socialiser une image de l'Afrique comme terre de conflits et de guerres.

Il continue en décrivant le moment de la destruction du bar avec cet arsenal impressionnant, cependant malgré cette puissance, ils échouent dans leur mission. Bien que l'objectif initial ne soit pas atteint leur passage provoque des destructions notables. Ces dégâts s'observent autant à travers les récits de la presse ainsi que dans l'impact vécu par les populations : « La rue meurt, La Semaine africaine, Mwinda, Mouyondzi Tribune » (Mabanckou, 2006, p. 7). L'évènement attire l'attention des touristes qui venait voir la destruction : « […] comme des pèlerins visitant le mur des Lamentations » (Mabanckou, 2006, p. 7) et donne à l'incident une dimension sacrée qui s'apparente au pèlerinage, le plus haut degré de la croyance, cela ajoute une symbolique connotative morbide d'un intérêt anthropologique à cet incident et l'ancre dans la mémoire collective du monde.

La métaphore de la démolition du bar illustre l'aspect spectaculaire de la destruction, il symbolise à la fois la fragmentation de l'identité africaine et la représentation du continent dans la constipons du monde. L'Histoire du continent avant la conquête est substituée par un moyen âge occidental, créant ainsi un fossé scientifique de taille dans le discours dit scientifique. Le fait que ces derniers immortalisent l'incident en prenant des photos constitue une tentative de préserver l'image de cet espace en déclin, comme s'il s'agissait d'un spectacle unique. L'auteur souligne également la stupeur des touristes choqués par la capacité de ces populations de vivres dans des conditions sociales très dégradées. À travers cette image l'auteur dépeint un environnement chaotique et abandonné, qui reflète des enjeux socio-économiques et des négligences structurelles d'un processus qui a bouleversé complètement toutes les structures sociales et culturelles en redisant son existence plurimillénaire a un spectacle de ruine. La démolition du bistro « Le Crédit a voyagé » fonctionne comme une métaphore de la déconstruction des récits coloniaux. En utilisant un arsenal hétéroclite, Mabanckou montre que l'identité africaine ne peut plus être cloisonne pas dans une vision archaïque ou extérieure, en revanche, elle doit être réappropriée par ceux qui la vivent. Cette ambition de réappropriation

ne se limite pas à un constat physique de destruction, elle s'inscrit plus profondément dans un projet de redéfinition du savoir ; où l'écrivain devient le principal architecte de sa propre mémoire.

2.1. L'invention littéraire de l'Histoire

Cette image du bar symbolisant le continent rejoint l'idée de la réécriture de l'histoire, qui dépasse le fait de retracer et récolter des faits ; elle met en relation une vérité, un constat et un récit littéraire pour donner un sens au passé. Ainsi cette destruction qui fait écho à la construction narrative effectuée par les auteurs et/ou les narrateurs de cette œuvre, qui se réfèrent à des écrivains pour justifier leurs réflexions sur l'Histoire de l'Afrique et façonner la mémoire historique et culturelle. Ainsi la phrase fétiche de l'Arabe du coin -le personnage qui traverse toute l'œuvre- affiche une discrète allusion à Aimé Césaire : « […] l'Europe nous a trop longtemps gavés de mensonges et gonflés de pestilences » (Mabanckou, 2009, p. 246). L'enjeu consiste ici à signaler à partir de cette assertion la dimension axiologique et référentielle de la narration ainsi que son caractère factuel et polémique. Il s'agit d'une formulation performative à forte charge interpellative, puisqu'elle manifeste une dénonciation explicite d'une vérité contestée. Elle participe de la construction d'un récit dialogique qui dénaturalise la domination cognitive par l'articulation entre mémoire collective et critique postcoloniale. En fait les études postcoloniales distinguent deux modalités lecture du passé qui : « consiste à confondre la narration historique (la mise en histoire par un récit) et la fiction historique (l'invention littéraire du passé) » (Traverso, 2005, p. 50). Ainsi l'erreur commence dès que la confusion entre la reformulation, qui consiste à réexprimer un même contenu, et la mise en relation, qui nécessite l'engagement d'une articulation analytique et critique entre les différents composants, pour produire une nouvelle appréhension. Cette confusion appauvrit la démarche critique et réduit la profondeur interprétative.

C'est la raison pour laquelle Mabanckou inscrit son œuvre dans un débat réel en renvoyant également à la véracité du discours historiographique, en effet, l'histoire de l'Afrique est parue principalement en Occident. Ainsi, elle est soumise à la démarche d'écriture focalisée sur l'établissement de l'historicité des évènements à travers la critique des sources et la purification des récits. Dans ces conditions, elle est attribuée à trois figures fondamentales, et c'est ainsi que le mythe se démarque de la réalité à savoir : Hérodote, Thucydide et Hellanicos les pères de l'histoire. Comme telle l'Histoire contemporaine, telle qu'elle est souvent enseignée, ne fait que perpétuer une tradition héritée depuis l'âge héroïque.

Contrairement à différentes civilisations qui ne parvenaient pas à isoler les deux notions l'Occident, lui a eu pour objectif liminaire de concrétiser cette séparation. L'histoire synchronique, en revanche, ne représente pas une avancée significative, mais plutôt une continuation de la tradition héritée depuis l'âge héroïque. Elle n'exprime pas encore une préoccupation pour l'évolution, car ces initiateurs sont justement des agents du changement qui entreprennent la tâche d'isoler le mythe de l'histoire. D'un autre côté, les récits généalogiques de ces contemporains comme ceux d'Homère ou Hécatée de Milet se chargent de débarrasser la discipline des idées mythologiques. Ils adoptent une nouvelle méthode historique focalisée sur le témoignage, les voyages et l'analyse des religions, des lois et des coutumes des peuples. Ils s'occupaient des causes et des motivations sous-jacentes aux évènements, notamment les exploits des Grecs et des Perses. Thucydide et Hérodote se distinguent de leurs contemporains, puisqu'ils adoptent une perspective depuis une approche pragmatique de l'Histoire. Ils mettent de côté l'imaginaire de leurs époques pour se concentrer sur l'observation des faits et de leur vécu.

Hérodote interprète l'Histoire en conformité de son temps. Ce fut le début d'abandonner l'extrapolation légendaire et l'univers mythique pour tourner résolument vers la réalité dans la narration des récits historiques. Or, cette mutation dans les méthodes de la rédaction n'est pas insignifiante. Le conflit armé et ses aspects restent la question principale du récit historique. Il persiste comme la première source pour l'Historien, d'ailleurs, dans l'imaginaire collectif contemporain, le concept se mesure généralement à la guerre, voire à la politique. Le récit des guerres est désormais le seul texte proprement historique. Cette vision conformément partagée par des érudits contemporains pour qui un sujet mérite d'être qualifié d'historique s'il peut élucider les problèmes identifiés par la communauté des historiens.

Dès lors, la notion de « l'histoire contemporaine » constitue une entité signifiante. Le but des historiens consiste non seulement à reconstituer avec fidélité les faits vécus par les générations précédentes, mais aussi d'apporter plus d'évidence à leur projet. L'historien mène une « enquête » très loin dans le temps. Il ne peut pas manquer de rapport avec les contenus, Michel de Certeau explique que : « […] le discours historique prétend donner un contenu vrai (qui relève de la vérifiabilité), mais sous la forme d'une narration » (De Certeau, 1975, p. 12). Cette délicate investigation entremêle les thèmes de l'histoire aux branches de la géographie, de la sociologie et de l'ethnologie.

Pourtant, et en dépit du but initial des historiens, qui établissent les limites entre l'histoire et le mythe, pour rapprocher l'histoire de méthodes plus rigoureuses telle que

l'enquête et le témoignage, et pour mener l'humanité vers un mieux partagé ; l'histoire de l'Afrique reste essentiellement faite de mythes. Conséquence immédiate du régime impérial, puis des politiques adoptées pendant et après les indépendances, auxquels s'ajoute la littérature. L'Histoire de l'Afrique demeure présentée de manière exotique et mythique.

Cette vision perdure depuis les récits des voyageurs. Un exotisme qui révèle ses traces pour la première occurrence, tels que Loti, Tharaud, Mauclair[2], nous le trouvons également chez Rabelais, Bordeaux et Brasillach, ces derniers contribuent à créer une vision simpliste à la limite caricaturale qui réduit les civilisations et les peuples non occidentaux à des stéréotypes de sauvagerie et de barbarie.

Mudimbe souligne dans cette perspective (Mudimbe, 1998), qu'avant la colonisation, deux principales représentations de l'Afrique circulaient au sein de l'intelligentsia européenne. D'une part, la projection hobbesienne d'une Afrique pré -européenne dépourvue de toute notion de temps, d'art, de lettres et de civilisation. Une époque qui se démarque par la violence, la peur, l'instinct de survie et par une constante de la mort. D'autre part, le dessin rousseauiste d'une Afrique qui représente un âge d'or de liberté, d'égalité et de fraternité. Toutefois, au fur et à mesure de l'expérience coloniale et de l'établissement d'un processus d'hégémonie caractérisé par l'appropriation, la distribution et l'exploitation des richesses, la domestication des populations autochtones et la transformation des modes de production, la première image a progressivement supplanté la seconde. La colonisation, tant sur le plan physique, que spirituel, a renforcé l'instauration d'une pensée, si nous empruntons les mots de Reinhart Koselleck, une « […] fiction du factuel » (Koselleck, 1997, p. 110) qui a utilisé l'Afrique comme une conception négative pour affirmer positivement sa propre identité.

L'acte d'invention de l'Afrique dans les discours historique et intellectuels occidentaux fonctionne comme repoussoir, dont l'intention consiste à faciliter la création d'une perception idéalisée de la civilisation occidentale, imposée comme supérieure et dominante. Le passage de la raison dans l'Histoire de Hegel, que nous présentons ci-dessous, illustre ce mécanisme, qui reflète la matière principale des commentaires d'un nombre considérable d'auteurs africains. Dans l'Afrique, écrit Hegel, « […] l'homme reste arrêté au stade de la conscience sensible d'où son incapacité absolue d'évoluer » (Hegel, 1998, p. 247) .Cette occlusion hégélienne, qui ancre

[2] Pierre Loti écrivain français (1850-1923)connu pour ses récits de voyage romantique. Alexandre Tharaud : Pianiste et écrivain français né en 1968, célèbre pour son éclectisme musical allant du baroque aux compositeurs français du XXe siècle. Camille Mauclair (1872-1945), critique littéraire et d'art, poète et écrivain français célèbre pour ses essais et son influence dans les milieux littéraires et artistiques du début du XXe siècle.

l'homme africain dans une « conscience sensible » incapable d'évolution constitue le socle épistémologique du langage colonial. Loin d'être une simple lacune de perception, ce discours agit comme un dispositif de pouvoir destiné à vider le sujet africain de sa substance historique. C'est exactement cette mécanique que débusque Achille Mbembe à savoir : le discours de l'Occident ne décrit pas une réalité préexistante, mais projette sa propre exigence de domination. En inventant la vacuité de l'Autre le sujet colonial s'octroie la légitimité de remplir ce « vide » par sa propre présence impériale.

L'homme africain est ainsi classé biologiquement inférieur à l'homme occidental. Il continue dans une description empreinte de condescendance et de préjugés, qui enferme une vision raciste de l'Afrique et de ses populations. Puisque ces populations possèdent un physique robuste apte au travail, elles se caractérisent par une « féroce insensibilité », ce qui suggère une contradiction entre l'apparence douce et une nature brutale. Cette vision déshumanisée présente l'homme africain comme figé dans un stade « brut » dominé par les passions, qui s'apparente à un animal. Conséquence naturelle pour des populations, qui vivent dans un territoire dépeint comme « replié sur -lui-même », « enveloppée dans la couleur noire de la nuit », en réclusion, le continent n'évolue ni sur le plan historique ni sur le plan culturel en relation avec le reste du monde.

Il présente l'Afrique comme un territoire où l'homme existe encore à l'état de barbarie et de sauvagerie, incapable de rentrer dans la civilisation. Il précise que l'Afrique affiche une absence totale de progrès par rapport au reste du monde. Dès lors ; l'auteur affirme dans sa réflexion que l'Afrique ne détient aucune Histoire, mais simplement une suite d'évènements isolés. Il façonne un savoir sur l'Afrique qui la représente comme un « Autre » radical primitif, en dehors de l'Histoire et sans objectif, puisqu'elle n'a pas d'état organisé, ce qui constitue un manque de conscience collective. Ce portrait peint une vision eurocentrique qui définit l'Afrique comme un continent figé, isolé, sans Histoires et sans civilisation. Une vision structuraliste fondée sur les préjugés et les stéréotypes, qui dénigre toutes les richesses des cultures et l'Histoire du continent.

D'après Achille Mbembé, ce texte d'Hegel équivaut à un exemple référentiel du langage colonial. Puisqu'il utilise des éléments partiels de manière arbitraire, il néglige le contexte qui leur confère une signification. Il met en place un discours qui semble être une totalité isolée et hermétique où « [l]e réel n'est plus perçu qu'à travers le miroir d'une perversité qui est, en vérité, celle du sujet qui énonce ce discours » (Mbembé, 2020, p. 200).

Ce texte évolue comme tous les arguments coloniaux, il suit la voie de l'autoadmiration, de la création eurocentrique de soi qui a pour principe : rejeter l'Autre, car, il cherche à se donner raison et justifier non seulement la vacuité qu'il a généré, mais se dire bienfaiteur à l'égard de cet Autre inférieur. Partant, le but de l'occupation constitue d'envahir le vide dans l'espace physique, à exploiter les ressources de ces terres, cela se fait en pareil cas avec ces devoirs qui consiste à civiliser le Noir, perçu comme un « […] amas d'organes librement développés, presque nus » (Mbembé, 2020, p. 205), par conséquent l'homme africain incarne une entité marginale qui s'apparente à l'animal, qui n'atteindra jamais la pleine citoyenneté.

Le défi est donc de valoriser des idées qui participent activement dans la création des schémas de pensée coordonnés autour de nouvelles distinctions, absentes en Afrique et directement liées à la structure de l'entreprise coloniale. Parmi les nuances, nous comptons surtout l'opposition entre le traditionnel et le moderne, entre les communautés agronomiques et coutumières d'une part, puis d'une autre, les civilisations urbaines et industrialisées, car celles-ci engagent une économie de subsistance et une économie hautement productive… etc. Ces différenciations donnent naissance à un ensemble de conceptions matérialisées par le colonialisme dans le but d'exploiter ces nouvelles régions, par le moyen du concept de société primitive, qui interprète, classe et hiérarchise les cultures en fonction de leurs exécutions significatives et de leur contribution à l'histoire de l'humanité.

Mabanckou souligne le hiatus suscité par la lecture occidentale de l'histoire, qui révèle ses béances et distorsions, malheureusement imposées à la conscience collective comme la réalité incontestable et exclusive. À travers le personnage Roger le Franco-Ivorien qui fait tomber les murs installés dans sa tête et critique ces réalités biaisées, subjectivée et articulée par une posture narrative subversive :

> Soyons objectifs : est-ce que moi je ressemble aux nègres qu'on voit dans les aventures de Tintin au Congo ? Ces Grosses lèvres roses qu'on nous collait dans ces aventures-là ce n'étaient pas les vraies lèvres des Congolais Même si à l'époque certains livres d'histoire rapportaient qu'on n'avait pas tout à fait achevé notre mutation du singe vers l'homme et qu'on se grattait encore le dos avec les orteils. (Mabanckou, Black Bazar, 2009, p. 53)

À travers ses romans, Mabanckou réexamine la vision réductrice et ces images stéréotypées et interroge les mécanismes de construction identitaire dans les représentations postcoloniales imposées à la conscience collective. Il prône une réécriture de l'Afrique par les Africains, notamment par les intellectuels. Il affirme sa posture critique à travers ses narrateurs écrivains, dont la fonction métatextuelle soulève la dimension autoréflexive et réflexive de

l'écriture. En effet seule cette frange de la société spécifique détient le capital symbolique et culturel pour légitimer ce discours, ainsi de dire et penser le continent dans le passé et dans le présent. Son discours se focalise sur les abus historiques et comment les reprendre dans une version libérée des tensions de la pensée du système. Pour ce faire l'auteur recourt aux stratégies du témoignage. Ainsi la mémoire s'impose comme le refondement narratif qui légitime la pluralité des voix, donc des perspectives dans l'œuvre, un moyen qui ouvre la voie à une exploration des thématiques de linéarité traditionnelle pour instaurer une esthétique de fragmentation et de hiatus. L'analyse de l'invention littéraire de l'histoire révèle comment le discours eurocentrique de Hegel à la littérature exotique ; a tenté de vider le continent de sa rationalité. En réponse, Alain Mabanckou propose un récit dialogique qui refuse le silence et réhabilite la parole africaine comme une source de vérité alternative. Toutefois, afin que cette parole littéraire accède au statut d'Histoire ; elle est obligée de se confronter à la tension constante entre la rigueur des faits et la fluidité de la mémoire ; un défi que Paul Ricœur place au cœur de toute mise en récit.

2.2. Linéarité et vide

La mémoire reflète un élément fondamental dans la reconstitution des faits chez les êtres vivants. Cette capacité leur permet de se souvenir des lieux, des temps et des évènements. En cela, elle peut distinguer l'être humain, des bêtes, dans sa capacité de verbaliser le caractère capricieux de cette dernière et produire le discours qui immortalise les vécus. Paul Ricoeur dans son célèbre ouvrage *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* (Ricoeur, 2000) explore les interactions complexes entre mémoire et histoire. Il met en exergue la manière dont ces deux dimensions se recoupent et se différencient. Ricoeur établit une distinction entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. Il explique que la mémoire est subjective, affective, et communément influencée par le présent. Elle est liée là a manière dont les individus ou les groupes se rappellent et reconstruisent du passé. Elle reflète ainsi l'expérience vécue aux identités collectives ou individuelles. Elle est dynamique et se laisse influencer par le contexte, ainsi que par les besoins des communautés et des individus. Elle se constitue de souvenirs qui peuvent être incomplets, déformés.

L'histoire en revanche représente une discipline académique qui prend à tâche de reconstruire le passé de manière objective. Elle recourt aux méthodes critiques et des sources documentaires et à l'analyse pour établir des narrations sur les évènements passés. L'Histoire

tient compte des contextes et des preuves disponibles, dans le but d'apporter une représentation systématique et analytique du passé.

Paradoxalement, et malgré les défis majeurs dans la relation entre mémoire et histoire et la tension entre subjectivité et objectivité, l'Histoire invoque la mémoire pour se compléter. Elles forment l'objectif d'une relation de mutations, puisqu'elles partagent des intérêts et des préoccupations communes à savoir : la construction du passé. Cette interaction est inévitable pour les deux propriétés. Une corrélation hiérarchisée, et classée parmi les relations normalisées. L'Histoire est dotée d'après Paul Ricœur d'une forme matriciel (Ricoeur, 2000, p. 106), autrement dit ; elle est une mise en récit la narration qui constitue un pont entre la mémoire et l'histoire.

Ricoeur se focalise sur le rôle de la narration dans la relation entre les deux notions. Cet acte soumis à des règles et des protocoles qui la distinguent et la catégorisent dans le domaine de l'objectivité permet de structurer et surtout de donner du sens aux souvenirs ainsi qu'aux évènements. La narration détermine la manière dont les individus et/ou les sociétés reconstruisent et interprètent le passé.

Pour Paul Ricoeur la narration constitue un moyen par lequel la mémoire dans ses différentes formes (individuelle ou collective) se transforme en Histoire. Elle permet d'établir la relation entre l'analyse systémique des évènements et les expériences vécues. Par conséquent, les récits historiques ne constituent pas simplement des représentations du passé, mais aussi des constructions qui reflètent la manière dont nous comprenons et interprétons ce passé.

L'Histoire est par la suite créée par la mémoire. Or, elle s'en détache subséquemment, pour se construire « […] comme un passé en soi » (Traverso, 2005, p. 198). En effet, l'histoire s'efforce de faire de la mémoire un champ de recherche dans sa propre discipline, au même degré que la science de l'histoire contemporaine au XXe siècle. Dans cette perspective, l'histoire inclut la mémoire dans le cadre de « l'enquête », comme, elle accorde une importance équivalente aux témoignages oraux et aux documents d'archives authentiques.

Elle parvient à transformer sa source matricielle en un domaine d'étude à part entière, en adoptant une « posture auto-réflexive » (Traverso, 2005, p. 106), cette posture encourage la réflexion critique sur soi-même, sur ses propres pratiques et sur son propre contenu, et se concentre sur la compréhension contextuelle plutôt que sur des théories abstraites. Ainsi appréhender la complexité des relations humaines, et valoriser la conscience critique et

l'adaptation aux réalités vécues, nécessite une posture d'autonomie. La narration agit donc comme le pont indispensable entre le vide laissé par l'histoire officielle et le trop-plein de la mémoire subjective. Elle transforme le souvenir individuel en une archive collective ; qui permet ainsi, de construire un passé qui fait sens pour le présent. Ce processus de transformation nécessite néanmoins, une prise de recul de la part du sujet narrateur. C'est précisément cette distance critique qui définit la posture autoréflexive adoptée par les personnages de Mabanckou. La distinction opérée par Paul Ricœur entre la subjectivité de la mémoire et la rigueur de l'archive trouve sa résolution esthétique dans la prose de Mabanckou. Là où l'Histoire officielle se veut linéaire et froide, la narration de l'enfant Michel dans *Demain j'aurai vingt ans* réhabilite la mémoire sensible. Cette posture, portée par la naïveté feinte du narrateur permet de contourner les censures de la grande Histoire en faisant du souvenir individuel la matrice du récit.

2.3. Une posture autoréflexive

L'autoréflexivité représente un moyen essentiel qui permet d'analyser en profondeur les dynamiques des relations humaines. Elle développe une conscience critique, qui permet d'ajuster continuellement notre regard porté sur les réalités vécues. Ainsi Marie-Claire Lavabre met en évidence que la mémoire est à la fois complexe et fluide, intrinsèquement liée. Elle précise dans le passage qui suit que cette posture s'appuie sur la mémoire réflexive et son caractère polysémique, qui reconstitue et revisite les expériences vécues, afin d'enrichir la compréhension des interactions présentes :

> La mémoire reste une notion fluide, polysémique, qui renvoie tantôt aux souvenirs ou représentations du passé dont les individus sont porteurs, tantôt à la manière dont une société gère visiblement sa propre histoire, par la commémoration ou le monument, tantôt encore à une approche du passé établi par la distinction qu'on s'accorde à faire entre mémoire et histoire (Lavabre, 1995, p. 39).

La mémoire est considérée ainsi ; comme une reproduction de certains évènements vécus dans le passé qui aident à préserver l'histoire personnelle d'abord, puis celle de la communauté. Elle constitue aussi les repères de ces derniers. La mémoire n'est pas objective, mais plutôt sélective et individuelle, elle constitue une interprétation du vécu influencée par le présent.

En dépit de son caractère subjectif totalement en opposition avec celui de l'Histoire ; Pierre Nora pense qu'elle est insécable de l'Histoire, parce que « […] la mémoire dicte,

l'histoire écrite » (Nora , 1997, p. 40).Il affirme leur indissociabilité, ce qui implique que la mémoire oriente et complète la démarche historiographique, elle contribue donc dans la fabrique de la légitimité de l'histoire.

Cependant Enzo Traverso nuance cette approche et explique que : « […] la mémoire est une construction, elle est toujours filtrée par des connaissances postérieurement acquises, par la réflexion qui suit l'évènement, par d'autres expériences qui se superposent à la première et modifie le souvenir » (Traverso, 2005, p. 12). La mémoire est selon lui n'est pas un simple complément de l'histoire. Elle est aussi un terrain de conflit qui favorise la maîtrise du passé, ce qui met en exergue ses limites à la fois politiques et sociales.

Ainsi la mémoire malgré son caractère dynamique incarne une reproduction douteuse des faits du passé, puisqu'elle reste relative. En effet les souvenirs appris ultérieurement sont soumis à la réflexion, donc ils sont forcément modifiés par ces enjeux, ils ne sont pas neutres mais porteurs d'interprétation et de réinterprétation permanentes. À l'approfondissement s'ajoutent les modifications imposées par les nouvelles expériences qui se greffent aux souvenirs initiaux. Ces déductions altèrent et réinterprètent les souvenirs antérieurs et oriente notre perception du réel. La mémoire reflète avec sa dynamique un processus actif, qui s'influence par l'évolution des connaissances et des contextes, car déjà la réflexion représente d'autres expériences possibles que l'individu a vécue.

Ainsi dans son œuvre Alain Mabanckou, s'applique à narrer les faits dans la dynamique de la réflexion. Dans son roman *Les Cigognes sont immortelles*, ainsi que dans *Demain J'aurai vingt ans*, la figure du narrateur en tant que personnage est prégnante. Michel l'enfant qui nous raconte les faits y doté d'une naïveté bien calculée qui accentue ce processus narratif relate les évènements qui précèdent et ceux qui suivent l'assassinat du président, Marien Ngouabi ce qui permet de situer l'intrigue dans un contexte historique précis , il déclare que le président : « […] a été liquidé le 18 mars dernier à 14 h 30, à une heure où normalement les gens font la sieste parce que c'est la chaleur » (Mabanckou, 2018, p. 118). En réalité, la naïveté du regard incarne souvent l'outil le plus efficace pour souligner l'absurdité de la grande Histoire. Dans les faits, Cette mise en relation historique enrichit la réflexion sur les conséquences de cet évènement majeur tant sur les personnages, que sur la société dans son ensemble. Cette contextualisation précise ancre le récit dans la réalité vécue, elle s'attache conformément à la réflexion de Pierre Nora et celle de Traverso, la réalité illustre la nature construite de la mémoire : elle est filtrée à travers l'ensemble des expériences et les réflexions antérieurs. Dès lors, ce souvenir majeur qui

est d'une part la mémoire individuelle du personnage, et d'une autre ; la conscience collective ; contribue dans la construction historiographique.

Nous constatons de la manière de ramener les évènements du passé par ce narrateur épanoui, que les souvenirs représentent plus que de simples enregistrements des expériences ; ils sont constamment modifiés par la réflexion ultérieure ou immédiate pour devenir des évènements. Le narrateur se demande presque comment on a pu tuer le président à cette heure alors qu'il fait jour et très chaud, cela sous-entend que son assaillant partageait avec lui la même demeure. Cette manière de remémorer les faits du passé, ainsi que les nouvelles expériences acquises dans l'œuvre de Mabanckou invite le lecteur à réfléchir sur la manière dont nous revisitons et interprétons le passé. En effet, à partir de ce processus narratif, l'auteur insiste sur le caractère immuable du passé.

Les souvenirs en général se modifient continuellement par notre compréhension la plus récente et par les évènements qui surviennent après les tournants historiques initials. Dans ce roman Alain Mabanckou retrouve la verve de *Demain j'aurai vingt ans*, où il se concentre sur l'essentiel de sa mémoire congolaise de cette époque (1977) , et moins sur les détours géographiques et les tensions que nous retrouvons dans Les Petits -Fils Nègres de Vercingétorix .cependant, on y trouve avec l'Histoire qui constitue toujours la tension dramatique du roman, même si le monde se fait toujours entendre dans la radio pour Michel et sa famille ; les évènements se focalisent sur un seul fait historique l'assassinat du président.

Dans cette myriade de faits ; le lecteur apprend que l'oncle de Michel, Luc Kimboula-Nkaya est aussi assassiné, or la famille se trouve tiraillée entre la protection individuelle, la justice et l'honneur : affronter la société et porter le deuil, ou bien cacher ce lien de parenté pour se protéger des représailles. Cet ancien officier de l'armée congolaise représente une des victimes importantes des bouleversements politiques au Congo en 1977. Tardivement introduits dans le texte représenté par sa mort. Il joue un rôle important pour l'intrigue du roman ; dans l'Histoire et dans son interprétation. Cette mort injuste symbolise l'enchevêtrement entre les drames personnels et les évènements politiques majeurs. Ainsi l'auteur amène son lecteur à remarquer et à déduire comment la grande Histoire peut annihiler la petite Histoire des individus. Il lui révèle les tensions entre la protection personnelle et le devoir de mémoire. Dans ce domaine Eric J. Hobsbawm, affirme que : « Une histoire destinée aux Noirs américains, aux Grecs, aux femmes, aux prolétaires, aux homosexuels […] ne saurait être une bonne histoire, quand bien même elle peut réconforter ceux qui la pratiquent l'auteur retrace les faits, pour mettre en valeur comme l'historien se détache du devoir de l'universalisme » (Hobsbawm &

Traverso , 1997). Et comme la mort du camarade président constitue une exception isolée de tant autres évènements, telle que la mort de l'oncle Luc Kimboula-Nkaya ; elle illustre les limites quant à une histoire segmentée. L'enjeu, ici consiste à souligner l'importance de dépasser ces approches approximatives, afin de construire un récit universel ; tout en reconnaissant que les mémoires spécifiques comme celle décrite participent à enrichir et nuancer la compréhension collective de l'histoire. L'irruption de la figure de l'oncle Luc illustre l'ultime enjeu de cette lutte pour la mémoire. Car, si les structures étatiques visent à annihiler la petite Histoire des individus pour ne laisser subsister que le récit des vainqueurs ; le travail de Mabanckou agit comme un acte de restauration. En mettant en lumière le deuil interdit d'une famille ; la fiction vient fissurer le bloc monolithique du discours savant. Elle réhabilite alors une existence plurimillénaire que le spectacle des ruines et les préjugés structuralistes avaient tenté de réduire au silence.

Sous l'angle interprétatif proposé dans ce contexte, l'auteur joue aussi sur les faits de la réinterprétation, une méthode, quelque peu mécanique pour le domaine littéraire, mais qui devient particulièrement évidente à l'instant de l'encodage des témoignages énonciatif produits par la figure narrative du narrateur sur le référent factuel. Cela constitue une tentative de réviser l'histoire, qui s'inscrit dans une démarche de réécriture qui interroge et reconfigure le récit historique établi. Cette approche, opère de manière « inconsciente ». Elle agit comme un stimulant mimique indirect, qui mobilise le processus cognitif de la mémoire pour faire des traces et recomposer le sens du passé narré.

Cette teporalité marque en réalité le point de départ d'une histoire bien plus large, qui s'inscrit ainsi comme la première étape d'un processus. Car le narrateur, au travers du regard de l'enfance -aspire dans une naïveté savamment structurée par le talent d'Alain Mabanckou- à élargir les perspectives de son lecteur-téléspectateur vers un évènement historique d'envergure, transcendant les frontières du Congo-Brazzaville. L'auteur aborde en effet, la problématique de l'Afrique et de l'assimilation de son histoire. Cette histoire, qui se récapitule dans des éléments tels que la sauvagerie, l'exotisme et aussi ancrée dans une tradition d'échecs récurrents à travers les âges. Si nous appréhendons l'exemple des personnages comme : Verre *cassé* ou celui de *Petit piment* ; nous pouvons observer qu'ils dépeignent des attitudes individuelles visant de décrire un pays et un continent. Le choix de mettre en avant la mémoire individuelle n'est pas anodin : cette démarche permet de passer du particulier à l'universel. L'œuvre d'Alain Mabanckou ne pourrait pas aborder l'histoire de l'Afrique de manière décalée sans prendre en compte cette particularité de la mémoire.

En réalité, l'Histoire se fabrique à travers les prismes des mémoires individuelles, qui fonctionnent comme des matrices narratives qui constitue le socle de l'historiographie. Cette perspective, qui recherche à cerner les traits de la vérité dans une construction cognitive ancrée dans la mémoire collective. Elle s'inscrit dans une tension dialectique, frôlant paradoxe et absurde par son caractère antinomique. En effet, cette structure demeure profondément authentique, bien que chaque narrateur la reconfigure à travers la censure de sa conjoncture actuelle, de sa culture, de ses représentations identitaires, et de l'idéologie prédominante à son contexte. Cette tension entre subjectivité et authenticité dans la mémoire est soulignée par Enzo Traverso, qui affirme que : « […] la mémoire est une vision du présent toujours filtrée par le passé » (Traverso, 2005, p. 16). Il s'agit, donc d'une vision classique de la mémoire, une archive figée dans le passé, qui tourne en boucle. Elle est sélectionnée et acculée selon les enjeux du moment. Elle est un « présent-fait » filtrée, ensuite reconstitué par les expériences et nécessité du présent.

La différence entre le « souvenir » et la « mémoire » réside dans une distinction que nous trouvons chez Henry Rousso, lorsqu'il explique que « le souvenir » consiste à retrouver une connaissance ou une sensation, tandis que la mémoire englobe à la fois l'acte de ce souvenir et le passé en lui-même (Rousso, 1998). Cette distinction est cardinale pour comprendre que dans les écrits d'Alain Mabanckou, le narrateur n'est pas en quête d'une simple réminiscence de sentiments ou d'apprentissages du vécu. Au contraire, il s'engage dans un processus de travail de la mémoire où on évoque le vécu. Cette explication trouve résonnance chez Henry Rousso :

> La mémoire est aussi différente du passé « tel qu'il a été » que le pas est différent de la trace qu'il a laissée sur le sol. Mais c'est une trace vivante et active, portée par des sujets, des êtres doués de raison, de parole et déterminés par l'expérience. La mémoire est une représentation mentale du passé qui n'a qu'un rapport partiel avec lui. Elle peut se définir comme la présence ou le présent du passé (Rousso, 1998, p. 13).

Cette réfraction s'élargit pour distinguer entre mémoire et souvenir, ainsi, il affirme que la mémoire elle-même joue un rôle dans la narration et la réflexion sur le passé. Elle présente des caractéristiques à la fois individuelles et collectives, qui émergent de l'interaction et de la communication au sein de la société.

Elle s'influence par des éléments culturels intrinsèquement liés à la mémoire individuelle. En processus, elle épouse des formes différentes et qui dépendent de plusieurs facteurs, l'analyse ; la capacité de représenter des idées et des approches, et surtout de la réflexion. En conséquence, la mémoire ne peut pas être imposée dans un format préétabli, car les acteurs l'interprètent en fonction du contexte de sa genèse. Autrement dit, la pertinence dont nous

percevons mentalement un passé qui est constamment réactivé au présent. La mémoire est un organisme vivant qui progresse et change sans cesse, ses transformations prisent dans les nuances des conjonctures actuelles, ainsi le mérite d'un sujet se mesure par la manière dont il peut servir à éclairer des problématiques intellectuelles. C'est pourquoi nous nous servons de la notion de la « traces » concept développé par Édouard Glissant, il explique que : « […] celui qui a perdu la trace, il ne sait déhaler son visage/ni le reconnaître dans le creux de ses mains » (Glissant E. , 2009, p. 15). La mémoire autant que la trace, ne constituent pas uniquement la relation du passé au présent. Elle représente la condition viscérale de la reconnaissance de soi. Perdre la mémoire, signifie perdre la capacité de revivre le passé « projeter ans l'avenir «il ne sait déhaler son visage ». Sans cette connexion le sujet perd sa capacité de suivre et de vivre son existence intiment liée à son histoire collective.

Chez Alain Mabanckou elle se superpose schématiquement en trois temps également : la colonisation, les indépendances et les temps modernes. Ainsi, elle constitue une tentative de récupération de ce qui a été perdu- dans une perspective autre que celle de la lamentation-. Pour Mabanckou la réécriture de l'Histoire consiste à retrouver la linéarité perdue, indubitablement, en revenche, retrouver ces temps pour l'auteur nécessite l'adoption d'une dynamique interactionnelle qui s'engage à la recherche des temps à venir plutôt que de retrouver les temps perdus uniquement. Il opte pour un détour littéraire, il adopte une technique qui révèle l'Histoire latente, qui permet d'appréhender les zones d'ombre, et la complexité de l'Histoire de l'Afrique. Ce faisant, Il soulève la complexité des processus de la métamorphose qui configure aussi bien les individus que le soubassement société.

À travers ces récits, la mémoire suit la trajectoire flexible d'un passé en perpétuelle évolution. Cette perspective se remarque notamment dans le roman *Mémoire de Porc-épic*, où l'animal raconte les évènements d'il y a quarante ans, tout en craignant d'oublier des moments décisifs, sous l'influence de son double humain : Kibandi, avec qui il commet une série de crimes extravagants. Cette notion se manifeste également dans les monologues du personnage principale et narrateur du roman *Petit Piment*, le Moïse noir, qui évoque son enfance, puis sa vie et comment il passe de la passivité à l'action. Ces narrateurs craignent l'oubli imposé par la force du temps, et les changements des contextes. Ils corroborent les informations de leur histoire individuelle diluée dans l'histoire sans se rétracter et sans anticipation. Ils nous montrent dans leurs progressions comment la mémoire se modèle en fonction du présent. La trace de la réflexion constitue ce fil conducteur qui relie le passé au présent et s'occupe à

retrouver les déperditions causées par les temps, ainsi l'interaction s'établit créant des pensées rhizomes.

Pour reconstituer l'Histoire de manière adéquate, la mémoire sollicite tous les éléments qui ne sont pas immédiatement visibles, tel que : les ellipses pratiquées sciemment pour modifier le discours de l'histoire ou pour le simplifié, mais qui jouent un rôle important dans son fonctionnement. Creuser ce silence permet au récit officiel d'occulter et de transformer l'absence de l'information en une trace mémorielle de très grandes envergures.

La mémoire se distingue par son fonctionnement, puis par son attitude à la fois critique, prospective, normative et prescriptive. Ainsi, elle permet d' examiner les évènements historiques et dégager des axes directeurs significatifs pour orienter efficacement la société vers l'avenir. Cependant, accomplir cette tâche et mettre en lumière les grandes lignes directrices de son passé demeure presque impossible, car ces éléments invisibles enracinés dans les mémoires collectives sont devancés par d'autres éléments physiquement visibles à savoir : les temps et le lieu. Ainsi la mémoire ne se résume pas en un simple rappel abstrait, mais se manifeste à travers des composantes qui prennent plusieurs dimensions significatives, qui se déclinent notamment au niveau des espaces mémoriels, en tant que vecteurs tangibles et symboliques de ce passé vivant. À travers le regard du jeune Michel ou les réflexions de Verre Cassé, la « petite histoire » des individus vient percuter la « grande Histoire » politique. L'assassinat de Marien Ngouabi ne représente plus seulement un fait froid de 1977, mais un traumatisme vivant que la fiction permet d'explorer afin de l'appréhender. En définitive, la narration chez Mabanckou démontre que l'histoire africaine n'incarne pas un objet figé dans le passé, mais une construction dynamique où l'écriture et la mémoire collaborent pour restaurer la dignité d'un continent longtemps bâillonné.

3. Les lieux support actif de mémoire

En réalité, les lieux aussi portent en eux une mémoire vivante et agissante, Pierre Nora pense qu'un : « […] lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit » (Nora, 1997). Pour approfondir cette spatialisation mémorielle, il convient de mobiliser le concept de chronotope[3] forgé par Mikhaïl Bakhtine (Mikhaïl, 1937). Chez

[3] Pou Bakhtine le **chronotope** dérivé du grec *chronos* = temps, *topos* = lieu, comme la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels dans le texte littéraire, qui montre comment l'espace et le temps fusionnent, afin de former des unités structurantes génériques, ainsi il s'agit des : chronotopes du seuil, de la route, du carnaval.

Mabanckou le lieu ne saurait être réduit à un simple décor ornemental, en effet, il constitue un nœud constitutif, où le temps se matérialise physiquement dans l'espace. Le Crédit a voyagé s'installe en une véritable hétérotopie au sens foucaldien, autrement dit : un espace hors-norme ; une enclave où les strates temporelles (précoloniale, coloniale et postcoloniale) se juxtaposent sans s'annuler. Cette topopoétique démontre que l'espace ne constitue plus le réceptacle passif du récit, mais l'agent générateur du sens. C'est la configuration même du lieu qui dicte la résurgence des souvenirs ; faisant de la géographie urbaine une cartographie de l'inconscient collectif. Illustrant alors ; l'étendue et la complexité des formes que peuvent prendre les repères mémoriels, puisqu'ils vont d'après Pierre Nora de la matérialité la plus concrète à des constructions (Pointe-Noire /l'enfance, la négritude…etc.). Corollairement ces éléments, symboliques qui représentent une preuve de la richesse des mécanismes de la mémoire commune. Ainsi un lieu dans un contexte narratif reflète non seulement un personnage, une époque, il peut refléter un symbole à multiples signification, qui contribue à la création de plusieurs dimensions mémorielles dans l'œuvre voire ; l'œuvre elle-même. En effet, tout lieu devient mémoire dès qu'il sort de l'oubli, autrement dit il sort du silence et émerge comme un espace qui contribue dans la modification de la conscience collective. Aussi, les lieux de mémoire dépassent dans leurs sens les repères concrets, -cas du crédit à voyager, de l'orphelinat …etc.-ils ne constituent pas des espaces de connaissance uniquement, ils constituent aussi des repères et des réservoirs émotionnels. De la sorte, ils représentent intégralement des répertoires immédiats comme la culture, la langue, les pratiques sociales, les traditions. Ils constituent des points d'ancrage actifs dans la mémoire collective.

Les lieux dans l'œuvre de Mabanckou constituent des vecteurs importants pour le déroulement des péripéties, ainsi que pour l'acte de dire l'Histoire du continent. Ils symbolisent des thèmes plus larges que leurs apparences premières. Ils peuvent être des symboles de la perte, de la résistance, ou du changement. Ces lieux interviennent aussi dans cet archipel des mémoires comme des métaphores agissantes, ils incarnent le rôle des témoins qui influencent l'identité des personnages, il transforme la géographie physique en géographie mentale. Par exemple, la cantatrice nordiste Hortense Iloki dans le roman Les *petits-fils Nègres de Vercingétorix* traverse le pays avec sa fille pour fuir son mari sudiste engagé dans l'armée des petits-fils -nègres de Vercingétorix contre son ethnie. À travers son récit, elle témoigne de la brutalité des fractures sociales et politiques, tout en soulignant l'influence déterminante des paysages sur la construction de son identité. Iloki raconte leurs enracinements dans ses souvenirs, marqués par l'amour et la paix de ses noces, qui ne renvoient plus pour elle à son

mariage, mais la notion est investie dans un sens figuré : l'union nationale entre les ethnies du sud et celle du nord. Elle utilise les lieux pour évoquer des éléments du passé, notamment la période avant, qui précède le coup d'État mené par Vercingétorix et les Romains. Les lieux constituent une métaphore qui permet aux lecteurs de ressentir le poids de la mémoire collective et de l'expérience historique africaine.

Mabanckou traite dans son œuvre la relation entre les individus et les lieux. Il utilise l'espace comme éléments nécessaires pour l'intrigue, et la construction de la mémoire voire l'identité des personnages. Il souligne leur rôle dans l'établissement des liens entre les protagonistes et leur passé. Ces lieux reflètent aussi les propres expériences de ces derniers. Dans *Verre Cassé*, le narrateur connu par : L'ancien pour dire qu'il est le premier client du bar Le crédit a voyagé, mais aussi métaphore du détenteur des archives. Ce personnage dépeint sa vie, celle du patron du bistro « le crédit a voyagé » et de ses clients qui souffrent de la pauvreté extrême, et qui vivent dans constamment en état d'ébriété. Ce lieu qui semble exister nulle part ailleurs décrit comme le lieu le plus crasseux du monde se situe pourtant au Congo : quartier rex, trois cent, la rivière Tchinouka. Cependant, l'auteur laisse le soin aux lecteurs de l'induire à travers un réseau sémantique. Ce lieu est une allégorie centrale qui peint un portrait de la société. Ils explorent les expériences de populations congolaises en particulier et africaine en général. Le bar, un espace omniprésent dans *Verre Cassé* et dans *Black Bazar* constitue le symbole de la fragmentation des politiques nationales devient un espace où les gens se rassemblent partage des histoires, se souviennent de leur pays, leurs terres d'exil et se confrontent à leur nouvelle réalité postcoloniale en Afrique.

Dans *Mémoires de porc-épic*, ce roman allégorique, où la dimension métaphorique du langage dissout le sens premier pour en faire sortir une autre pour signification, qui porte les sens sur la condition humaine. Cet animal longtemps éclipsé, par la figure majestueuse du loup, le gorille et le lion ; acquière enfin la mythologie qu'il mérite. En offrant la voix au porc-épic, il cesse de figurer dans les seconds rôles des récits de jungle. Par le fait même, L'auteur renverse la hiérarchie anthropocentrique traditionnelle et substitue à la parole humaine une énonciation zoomorphique. Sa nouvelle place le transforme en un véritable sujet énonciateur, dépositaire d'une mémoire collective et instrument d'une réflexion métatextuelle sur le langage à savoir : la culpabilité et la transmission.

Investie d'une charge critique et éthique, Cette métaphore rejoint par analogie le statut de l'homme africain dans les récits eurocentrés sur l'Afrique, où ce dernier est relégué définitivement au rôle du figurant muet et grotesque, ipso-facto comme le porc-épic ; ils ne

touchent aucune conscience collective. En octroyant la fonction de narrateur à cet animal, l'auteur l'érige en porte-parole et en gardien d'une conscience collective enracinée dans la terre congolaise. De ce fait, ces réminiscences ne constituent pas un simple récit rétrospectif ; elles se présentent comme un dispositif narratif et critique qui permettent d'interroger les fondements de la société traditionnelle congolaise et, plus largement, de la représentation de l'Afrique dans le discours littéraire et historique.

À partir de son récit, il bat en brèche aussi les dysfonctionnements de la société moderne, à travers les prismes de ses expériences vécus. Mabanckou remet en cause les conclusions anticipées sur l'Afrique par les blancs. La figure du porc-épic qui incarne la fonction du personnage-narrateur hors norme ; s'engage à analyser la notion de la mémoire de l'Afrique, il la paraphrase à sa manière ironique. Une mémoire qui participe à la construction de l'individu et dans la critique sociale. Ce faisant, il s'appuie sur la réaction d'Amédée qu'il cite en référence ; cet homme vu comme le plus intelligent de l'Afrique et du monde entier, contre le livre de neuf cents pages écrit par les blancs sur l'Afrique, et qui devient malheureusement une référence incontournable pour les chercheurs du monde. Amédée explique :

> […] jamais je n'ai lu une telle imposture, que vous dire de plus, hein, c'est un livre honteux, c'est un livre humiliant pour les sociétés africaines, c'est un tissu de mensonges de la part d'un groupe d'Européens en quête d'exotisme et qui souhaitent que les Nègres continuent à s'habiller en peaux de léopards et à habiter dans les arbres (Mabanckou, 2006, p. 147).

La mémoire des lieux chez Alain Mabanckou représente un passage essentiel, qui aide le lecteur à comprendre comment les espaces physiques portent les traces du passé et influencent les expériences du présent. Les lieux constituent des sources qui enrichissent les récits historiques et offrent des perspectives profondes sur la relation entre le passé, le présent, et l'identité culturelle. C'est cette tension des mémoire, à la fois dynamique et conflictuelle, qui exerce une tension constante sur la construction du récit collectif une dynamique mémorielle profondément ancrée dans la mémoire des lieux, qui façonne le récit collectif et révèle les multiples strates d'identité et d'histoire que Mabanckou interroge. En définitive, l'espace chez Mabanckou n'est nullement une simple donnée géographique. Il représente une sédimentation de l'expérience humaine ; donc, un support actif qui refuse le silence des schémas officiels. Si le lieu est le réceptacle des traumatismes et des espoirs ; il devient par sa simple persistance une force de résistance face à l'effacement. Cette charge mémorielle ne reste cependant pas statique ; car elle exerce une poussée continue sur le présent du récit. Ainsi, elle transforme le souvenir en une exigence politique. C'est précisément ce mouvement de force et cette pression

exercée par le passé sur la conscience contemporaine qu'il convient d'analyser pour comprendre la dynamique de l'écriture romanesque mabanckouienne.

3.1. La pression des mémoires

C'est précisément la tension des mémoires (collectives et individuelles), cette force intangible, qui s'exerce à partir des tensions conflictuelles du passé vers le présent influencent la manière dont l'histoire est racontée et perçue. Cette dynamique, révèle les enjeux de pouvoir, de reconnaissance et de l'oubli qui pèse sur le récit historique qui façonne notre manière d'appréhender le présent et d'écrire l'histoire. D'ailleurs Pierre Nora explique dans sa contribution sur la mémoire collective que : « […] l'histoire s'écrit désormais sous la pression des mémoires collectives », qui tend à « compenser le déracinement historique du social et l'angoisse de l'avenir par la valorisation d'un passé qui n'était pas jusque-là vécu comme tel » (Nora & Goff, 1987, p. 398). Dans son analyse Nora explique que la mémoire collective participe à la constitution de l'Histoire. Elle permet aux sociétés de créer un climat de sécurité face au sentiment de la perte de l'avenir et du présent charrient. Ainsi, nous valorisons le passé dans son immédiat non reconnu comme significatif. Ces mémoires collectives transmuent l'Histoire actuelle et amplifient les aspects du vécu afin de donner un sens aux bouleversements présents et rassurer face à l'avenir. À cette pression des mémoires collectives théorisée par Pierre Nora ; Alain Mabanckou répond par une esthétique de la rupture qui s'incarne dans une véritable poétique de la fragmentation. Dans ce sens, il n'est pas simplement question de constater le caractère lacunaire du souvenir, mais d'en constater la traduction syntaxique. Dans les romans *Verre Cassé*, et Mémoire de Porc-épic l'absence de ponctuation forte, notamment le point final instaure un flux scriptural ininterrompu qui mime l'irrépressible flux de la conscience mémorielle. Par un effet d'isomorphisme la forme du récit prend la forme de son objet à savoir : la mémoire. Cette phrase-fleuve devient alors la métaphore du silence, mais aussi celle d'une mémoire qui refuse d'être figée ou compartimentée par les structures fixes de l'Histoire officielle. Elle exige une continuité souveraine là où l'archive coloniale avait instauré des ruptures.

Dans son traitement des faits historiques Mabanckou explore dans son œuvre la mémoire collective. Il réfléchit sur les voix de ses narrateurs sur la manière dont les Africains perçoivent leur propre histoire. Il place en avant une perspective « interne » du passé africain, contraste la vision préalablement édictée par la puissance coloniale. Il privilégie une pratique

fragmentée de l'histoire du continent oscille entre le passé et l'actualité dérivée de cette Histoire imposée. Une approche qui rétablit une dynamique entre l'histoire et la culture de l'Afrique.

Mabanckou soulève dans son œuvre une réflexion afrocentrique soutenue par certains penseurs Africains qui conçoivent d'autres modèles de développement plus appropriés pour l'Afrique, rejoignant ainsi ceux qui s'opposent à la post-colonisation et qui sont de fervents défenseurs du continent africain. Ces derniers estiment depuis de nombreuses décennies que l'Afrique n'est pas tenue d'adopter les méthodes de pensée, de vie et de fonctionnement de l'Occident ou des États-Unis. Leur argumentation s'appuie notamment sur les rites Africains, en mettant en avant des exemples de gestion des conflits et de rapports avec les sociétés. Cependant, des critiques extérieures suggèrent que nos institutions traditionnelles sont incompatibles avec l'évolution du monde. Cette approche considérée par Jean-Loup Amselle comme une traversée des miroirs, puisqu'elle se reproduit sur le même schéma ethnocentrique de la philosophie occidentale (Amselle, 2001).

Alain Mabanckou pousse cette analyse plus loin en insistant sur l'origine de la notion du développement qu'il attribue aux puissances économiques dominantes. Il souligne que ces puissances sont naturellement celles qui définissent les normes, au détriment de l'Afrique, qui ne dispose pas du pouvoir d'imposer les siennes. Il articule sa réflexion autour d'un paradigme où l'instauration d'une relation dialectique équitable entre le Nord et le Sud requiert l'édification préalable d'un socle normatif fondé sur des critères tels que la démocratisation effective, l'éthique entrepreneuriale et la bonne gouvernance. Mabanckou avance le concept d'une condition préalable à une relation d'égal à égal est nécessaire, qui agit comme un principe structurant, elle permet de déconstruire les rapports asymétriques postcoloniaux et de reconstruire un récit intersubjectif de reconnaissance mutuelle, propice à un échange dialogique qui dépasse les logiques hégémoniques traditionnelles.

Il promeut d'identifier des éléments tels que le niveau de démocratisation, l'esprit d'entreprise, la bonne gouvernance, etc. Il soutient aussi la notion de sortir de l'absurdité de ce que le suffixe « trisme » apporte à l'Occident et à l'Afrique également. Il propose une solution, à travers son œuvre, notamment *Black Bazar*, qui renonce au postulat de l'origine, à l'instar du héros de roman surnommé Fessologue qui tire sa notoriété de sa capacité de juger la beauté féminine, au moyen de l'observation de l'anatomie leur postérieur ; un domaine que ses amis et lui, qualifié de : « la face B ». Ce dernier coupe tous les liens avec son ancienne compagne qu'il surnomme « Couleur d'origine » volonté délibérée de déconstruction des schèmes identitaires essentialistes, en renonçant à toute pensée fixiste fondée sur l'idée d'une racine

unique. Ce geste narratif opère comme une subversion des paradigmes traditionnels de filiation et d'origine, favorisant ainsi une reconfiguration plurielle libre des déterminismes exclusifs. Dès lors, la mémoire du lieu constitue un vecteur indispensable à cette perspective, car, elle permet d'inscrire et fait circuler les nouvelles idées dans un contexte géohistorique élargi, qui inclut l'Afrique dans une dynamique mondiale. Ainsi, cette conception engage une poétique de la mémoire qui se déploie au-delà des frontières exclusives, instauratrice d'une cohérence fondée sur un univers commun d'interlocution. Cet espace discursif partagé ne relève ni de l'appropriation exclusive ni de l'identité fermée, mais s'affirme comme une agora collective, ouverte à toutes les espèces et à personne, transcendant ainsi les antagonismes identitaires pour célébrer une cohabitation plurielle et interconnectée

Pour Mabanckou la mémoire n'est pas considérée comme l'arme avec laquelle les populations africaines prendront leur revanche de leur colonisateur. L'enjeu est de décoloniser les mémoires des espaces des sentiments de victimisation. Dans son œuvre l'approche du paysage du contexte où évoluent les protagonistes octroie un large espace à l'importance de l'interaction pour appréhender l'histoire d'un pays avec comme devise le respect de ses propriétés politique, géographique et historique.

Le traitement des lieux chez Mabanckou reflète une stratégie qui permet aux lecteurs d'apprécier les spécificités géographiques et climatiques du lieu où se déroule l'histoire, mais aussi de constater dans quel état ils demeurent aujourd'hui. Le lieu incarne un participant primordial des faits, il représente un composant décisif dans la manière dont le passé est réécrit et interprété. Dans cette possibilité, le lieu lui-même devient l'objet, l'acteur dans un récit historique révèle des éléments de l'histoire passée par sa présence et son évolution au fil du temps.

L'utilisation du lieu comme un témoin fondamental pour réécrire ou comprendre le passé d'un pays est un aspect significatif. Il offre une perspective non seulement alternative, mais aussi nuancée de l'histoire. Il reconsidère les spécificités géographiques, géologiques et climatiques du lieu concerné, sans tomber dans la simplification. L'auteur soutient que la compréhension attentive de l'évolution de l'espace au fil du temps, ou sa stabilité peut jouer un rôle décisif dans la démêlée de la complexité historique qui résulte de l'imposition de l'Histoire du continent. Il affirme que le paysage conserve une mémoire de son propre passé. Dans les romans Verre *cassé, Demain j'aurai vingt ans, les cigognes sont immortelles, Mémoire de Porc-épic et dans les Petits-fils Nègres de Vercingétorix ;* l'espace, notamment les éléments de la nature s'impose dans la trame textuelle comme un personnage actif. Ainsi, le manguier l'arbre

à palabre du père et de Mam'soko apparaît comme un élément essentiel dans la vie des Congolais. Il occupe leur cour de maison et représente le lieu symbolique où se déroule les réunions familiales et les moments d'apprentissages politiques sociaux, politiques et culturels, et où se forge la cohésion du groupe. En tant qu'espace de participation collective, il incarne la mémoire collective, la sagesse ancestrale et un espace d'expression démocratique informelle essentiel à la structuration de l'identité sociale et politique au sein des communautés africaine, comme le souligne Michel : « Papa Roger est assis sous le manguier, au bout de la parcelle, très occupée à écouter notre radio nationale, *La Voix de la Révolution congolaise*, qui, depuis hier après-midi, ne passe que de la musique soviétique » (Mabanckou, 2018, p. 14).

Figure emblématique le Porc-épic quant à lui dans Mémoires de Porc-épic, établit avec le Baobab un lien particulier, il est le refuge et confident silencieux. Cette une relation singulière comme est révélée par une double actualisation grammaticale : la majuscule lui offre non seulement un statut de supériorité, mais aussi elle lui octroie, tandis que l'article définit « le » l'inscrit dans une unicité référentielle, cette stratégie morphosyntaxique singularise cet arbre, elle le transmue en une entité Absolut, qui agit d'égale à égale avec un être humain dans le récit. Comme le prouve le dispositif explicatif du roman le : Porc-épic : « […] donc mon cher Baobab, quand les hommes parlent de l'autre vie ils se font des illusions, les pauvres, et cette autre vie ils la voient sous un ciel bleu, avec des anges partout » (Mabanckou, 2006, p. 39) .Ce destinataire direct à qui le locuteur (le porc-épic) se confie, pressé par le temps et la crainte de mourir ; il relate progressivement toute une mémoire. Cet acte détient une signification particulière, révélée la parole pour permettre à la mémoire de perdurer dans l'espace et dans le temps. Ce lien symbolique entre l'animal et l'arbre incarne une forme de dialogue muet avec la nature, une alliance qui transcende avec les simples intentions du Porc-épic de se cacher, elle investit des dimensions qui s'apparente à l'anthropologie. Le Baobab dépositaire des secrets du Porc-épic, inscrit la nature comme acteur central dans le récit existentiel du personnage.

De ce fait, La narration dans les romans prend une dimension historique, puisqu'elle fusionne les documents historiques, les discours politiques, les dates avec la chronologie et l'espace où se déroulent les intrigues. Cette stratégie donne aux lieux des dimensions symboliques, ainsi leurs nuances demeurent particulières. Cette technique nécessite de l'auteur le recours à d'autres stratégies pour renforcer leurs sens chez le lecteur : l'étroite association entre les différents esprits de personnages présents dans l'œuvre et les espaces qui leur sont propres forment d'eux des territoires. Une station fondamentale, pour de ce que Philippe Hamon désigne sous le nom l'effet-personnage, comme il le précise : « […] tous les traits distinctifs

qui qualifient le personnage, celui de la territorialisation semble bien être celui qui domine hiérarchiquement les autres » (Hamon, 1983, p. 205).

Ce qui sort de l'ordinaire dans cette œuvre est le fait de mettre de côté les considérations théoriques liées à l'auctorialité, qui ont une forte dimension métatextuelle, puisqu'elle se demande dans quelles mesures le texte et son interprétation se rattachent à la figure de l'auteur et à ses objectifs. Utiliser le roman pour exercer un contrôle sur l'Histoire et pour réapproprier le passé. Le genre romanesque en raison de son imitation du réel devient un outil puissant pour organiser un matériau hétérogène et diversifié. À travers son œuvre, Mabanckou par la voix de ces écrivains en oppositions diagonales avec la normalité politisée institue une attitude auctoriale. Cette perspective se justifier notamment par le refus de *Verre cassé* personnage écrivain et narrateur du roman de se plier à la volonté de l'Escargot entité, qu'il considère comme le patron du bistro et non le sien. En outre, des décalages conceptuels et stylistiques, nous sommes confrontés à un univers cohérent, bien organisé et crédible.

Une Histoire initialement chaotique et ténébreuse prend progressivement forme et sens grâce à la magie du langage. C'est précisément par cette alchimie verbale que, l'œuvre de Mabanckou remet en question, la notion de l'Histoire dans son habileté étymologique de la « quête », enseignée au monde à travers une version centrée sur la mémoire individuelle souvent fallacieuse, alors que la norme implique le recours à la mémoire collective, afin d'instituer une version qui s'approche de la vérité. Cette quête de sens, qui refuse de se renfermer dans le soliloque, s'étend pour toucher au-delà des trajectoires singulières et forge le contour d'une mémoire commune.

Dès lors, en installant des éléments naturels comme le Baobab ou le manguier au rang de partenaires dialogiques, l'auteur substitue à la linéarité monumentale des temps une archéologie du vivant. L'espace ne se contente plus de témoigner : il dicte une nouvelle manière de percevoir la continuité africaine ; loin des ruptures imposées par le discours colonial. Cette réappropriation du paysage par le sujet individuel ; qu'il soit homme, enfant ou animal, ne prend toutefois son sens véritable que lorsqu'elle se confronte au groupe. Ainsi, l'enjeu se déplace de la perception singulière du paysage ; nous glissons vers la constitution d'un socle partagé : une agora discursive où se cristallise ce que nous appellerons la mémoire commune.

3.2. Une mémoire commune

Les souvenirs s'influencent par la mémoire collective d'une communauté, le sociologue français Maurice Halbwachs affirme que la mémoire collective est l'ensemble des représentations sociales du passé dans une société donnée (Halbwachs, 1968). Il observe que la mémoire collective façonne la somme des mémoires individuelles. Selon cette perspective, les mémoires individuelles existent dans des groupes d'allégeance, elles impliquent également qu'elles ne prennent sens et ne s'expliquent que dans le cadre de leurs appartenances.

Pour Pierre Nora, la mémoire collective se définit comme suit : « En première approximation, la mémoire communautaire est l'ensemble de souvenirs, qu'ils soient conscients ou non, d'une expérience traversée et/ou mythifiée par une collectivité vivante, dont l'histoire fait partie intégrante de son identité » (Nora, 1978, p. 390). Ces conceptions jouent une fonction prééminente dans la construction de l'identité d'une communauté. Pour mieux appréhender cette notion, dans les faits, Pierre Gagnepain explique : « Notre algorithme identifiait automatiquement les thèmes centraux et les termes qui leur étaient fréquemment associés, révélant ainsi nos représentations collectives de cette période cruciale de notre histoire » (Gagnepain, 2019)**.** En somme ; la mémoire collective représente la référence commune des connaissances et des souvenirs d'une communauté, et qui représente les fondements de son identité. Ces représentations sont construites et transmises au sein des groupes en dépit de la l'expansion ou non du groupe.

Dans son œuvre, Alain Mabanckou aborde l'Histoire de l'Afrique à la suite des temps des indépendances et dans le contexte postcolonial. Son objectif est de cerner à travers les voix de ses personnages, les lacunes délibérées dans la mémoire collective africaine. En conséquence il parle d'une mémoire qui est du moins que nous puissions dire ni inéluctable ni absolue, nonobstant indispensable à la construction identitaire d'un groupe, qui « […] filtre de cette mémoire ne sont retenus que les évènements perçus comme structurants dans la construction de notre identité collective » (Cailloce, 2014). Il donne la parole à la mémoire pour le dire nûment, pourtant elle n'est ni infaillible ni exhaustive, mais qui demeure essentielle dans la construction de l'identité d'une société africaine par ces propres intellectuels.

Cette approche considère que seuls les tournants jugés structurants sont retenus comme fondamentaux dans la formation de l'identité collective sont appropriés à travers le prisme de cette mémoire. Les épisodes historiques plaçaient en avant dans cette œuvre reconnaissant que le réassemblage de l'histoire en Afrique est contrôlé, autrement dit, ce que Ricœur a appelé les « passés qui refusent de disparaître » (Ricoeur, 2000). En conséquence, de nombreux incidents demeurent incompris, car estimés comme superficiels par les scripteurs étrangers de l'Histoire

du continent, mais aussi par ses propres gouverneurs dans une intention de manipuler le discours de l'Histoire en leurs faveurs d'une autre manière.

Cette pratique figure dans le roman *Verre Cassé* quand le président général des armées ; le président Adrien Lokouta Eleki Mingi réunit ses nègres dans le but de trouver une formule qui le fasse entrer dans la postérité, et qui finissent par trouver cette formule emblématique : « je vous ai compris », comme ce qui s'est passé avec l'expression « j'accuse » du ministre Zou Loukia. Deux expressions qui n'ont rien d'innocent : « […] le ministre accuse, le président comprend » (Mabanckou, 2006, p. 13). L'expression répétée par le président les bras ouverts ; proviens du discours prononcé par le général Charles de Gaulle, président du conseil à Alger en juin 1958. Cette reprise reflète surtout le paternalisme français de l'Afrique. Elle révèle l'attachement viscéral aux idéologies coloniales qu'exerces les gouverneurs africains, plus fort encore ; son impact sur l'imaginaire de l'homme africain, qui considèrent l'avènement et la civilisation nulle part au-delà du système occidental, ainsi il reste assujetti à des contraintes normalement finies.

Même lorsqu'il s'agit d'évènements considérés comme significatifs et marquants, les explications fournies sont souvent biaisées pour imposer une vérité préétablie. Aussi, à travers un ton ironique notamment avec le discours du ministre de l'Agriculture, dans *Verre Cassé* avec sa célèbre formule « j'accuse » qui laisse envieux le Premier ministre, Mabanckou parvient à mettre en évidence la manière dont cette histoire est façonnée. Il souligne un mimétisme aliénant chez l'Elites du continent. Puis, il montre comment chaque gouverneur s'est adapté la même approche que le colonisateur, partant du même postulat, qui finit toujours par s'entériné dans l'imaginaire des populations. Dès lors, les évènements traumatiques pour la collectivité tendent à subir le même sort que les évènements traumatiques pour l'individu : la mémoire les adoucit, voir les élide complètement. Ils manipulent en outre la mémoire et imposent leur propre réalité qui finit par l'emporter, encore dans les esprits les plus réfractaires. Nous pouvons dire que Tonton René avec sa philosophie incarne parfaitement cette logique, quand il exprime à son petit-neveu Michel sa peur que les prolétaires lui volent sa maison, c'est pourquoi il la barricade, ou encore lorsqu'il lui explique pourquoi son cadeau est toujours une pelle et un râteau :

> Ou alors il vient chez nous juste pour me donner un petit camion en plastique, une pelle et un râteau pour que je joue à l'agriculteur. Mon oncle a explicité à ses chefs blancs que moi je suis un de ses fils, dans but que ces Blancs lui accordent beaucoup d'argent à chaque fin d'année. Il paraît que plus tu as d'enfants, plus les Blancs te fournissent des jouets et de l'argent (Mabanckou, 2010, p. 46).

Immédiatement, il offre à Michel le même cadeau pour le 29 septembre, en raison du besoin en agriculteurs dans le pays. Il explique par la voix de son narrateur enfant conscient que l'Afrique est sur le point de connaître une véritable révolution agricole, soulignant que les communistes se battent pour le bien-être de ces gens plutôt que pour les capitalistes ou les fonctionnaires. Tonton René insiste sur l'importance d'apprendre à aimer la terre. Plus tard, il ne s'étend pas sur le comportement des enfants capitalistes qui accumulent des richesses, appauvrissant ainsi la société, crée une population, que le narrateur qualifie de « condamnées de la terre » (Mabanckou, 2010, p. 27). En effet, le simple fait de jeter un œil dans l'assiette de Kevin et Sébastien (ses cousins et fils de Tonton René) indique qu'il convoite leur part de viande, est un cratère capitaliste, il faut donc l'éviter. Ensuite, l'oncle demande à Michel s'il apprécie sa pelle, son râteau et sa poubelle :

> Tu aimes ton camion, ta pelle et ton râteau ? Je ne réponds pas et je regarde plutôt la voiture de Sébastien. Tonton René a compris ce que je pense et ajoute : si tu obtiens ton certificat d'études primaires cette année, tu auras aussi une voiture comme celle de Sébastien. Mais il faut que tu sois parmi les cinq premiers de tout notre pays ! (Mabanckou, 2010, p. 287).

L'enfant, confronté à ses questionnements intérieurs se demande si la justice est la même pour tous : « Sébastien a son certificat, lui ? Non, il est plus petit que moi. Alors pourquoi donc il a cette voiture avant son certificat et dont moi je dois attendre d'obtenir ce diplôme ? » (Mabanckou, 2010, p. 287). Cette inégalité soulève la problématique de l'incompréhension et de l'injustice face aux normes qui régissent leur contexte. Comme l'Histoire ne peut demeurer figée dans l'espace et dans le temps, elle est aussi adaptable aux contingences du contexte ; puisqu'elle provient de mémoire par définition capricieuse et par conséquent malléable. Les évènements les plus solidement ancrés dans l'Histoire nationale sont sujets aux transformations imposées par l'évolution du temps et les préoccupations actuelles. En devenir, la mémoire répond aux besoins des temps et lieux, ce qui signifie que l'histoire se fait à de moments qui peuvent perdre de leur importance, être modifiés ou changeaient au fil du temps, comme c'est le cas dans les romans.

L'Afrique précoloniale est préservée avec une image de font de l'étrange, de l'incertitude. Un territoire de l'homme barbare, qui préserve ses émotions : le sauvage. C'est pourquoi l'Afrique dans l'œuvre de Mabanckou n'apparaît que rarement comme référent absolu. Elle est présentée par des périphrases qui renvoient à un « pays de merde » (Mabanckou, 2006), ou comme terre de guerre civile ; ces expressions ne constituent en aucun cas un constat d'une irréductible perte pour ses habitants. En effet, l'Afrique pour ses habitants n'est plus une terre de silence, mais une terre de ténèbres. Cette image formulée par l'Occident, qui constitue

un argument d'autorité pour coloniser le continent en manque de civilisation, n'est plus réservée au reste du monde, même les Africains pensent que leur continent « c'est la merde totale » (Mabanckou, 2006), une terre de silence et de « la débandade » et de la « faillite » (Mabanckou, 2006). Cela résulte à la fois de l'effet du temps de l'avant et de l'après et de l'influence réciproque entre la mémoire collective et la mémoire individuelle des premiers rapporteurs de l'histoire du continent. Ainsi, Francis Eustache le souligne : « Si la mémoire collective puise dans les souvenirs individuels, ces derniers sont à leur tour influencés par le grand récit collectif » (Eustache, 2023).

La façon dont Alain Mabanckou reconstitue l'histoire dans son œuvre, part du postulat que la mémoire n'est pas exhaustive. L'enjeu consiste de montrer que l'histoire telle qu'elle est initialement racontée est influencée par les émotions et les sensations. Les témoignages sont si proches des évènements qu'ils deviennent imprécis, car, la mémoire collective n'est pas simplement l'addition des mémoires individuelles. Ainsi la réaction de Maman Pauline face à l'assassinat de son frère dans le roman Les *Cigognes sont immortelles,* permet à l'auteur de mettre en lumière une thématique récurrente qui traverse son œuvre : celle d'une identité marquée par le vécu tragique et la résilience. L'omission et la déformation des détails relatifs aux problèmes politiques et économiques qui affligent le pays, même lorsqu'il s'agit d'évènements aussi importants que la mort du président en 1977, tissent un motif récurrent. Ce détour illustre le profond écart qui distingue le peuple du gouvernement et témoigne également de l'écart manifeste qui sépare la mémoire collective de la mémoire individuelle, ce qui soulève la problématique de leur rapport au temps et à l'histoire sur le continent. Finalement, la mémoire commune dans l'univers romanesque de Mabanckou ne constitue pas un bloc monolithique de certitudes ; mais un matériau malléable et souvent conflictuel, sans cesse renégocié entre l'oubli volontaire des élites et la résilience des peuples. Elle apparaît comme un récit en perpétuel devenir capable de transformer la « terre de ténèbres » en un espace de parole fertile. Cependant, pour que cette mémoire commune ne devienne pas à son tour une nouvelle forme d'imposture, elle doit passer par un processus rigoureux de recouvrement. Il ne suffit plus de se souvenir ensemble, mais de remonter à la source de la trace. Ce travail d'investigation qui s'apparente à une véritable quête de la trace raturée nous conduit machinalement à la dimension de l'anamnèse.

3.3. Mémoire et anamnesis

Observer comment les péripéties progressent dans cette œuvre permet de remarquer que les traces du temps scandent depuis le début la narration et l'écriture romanesque. Ainsi, les détenteurs de la trace du temps et de la mémoire dans cette œuvre se chargent avec un grand recul face à cette « mémoire historique raturée » (Glissant E. , 1981, p. 133), à suivre les méthodes des anales. Michel malgré son jeune âge enquête sur les traces du passé, il remet en lumière des traces omises par l'histoire institutionnelle. Pour Michel comme pour tous les autres narrateurs de l'œuvre, ces traces représentent des preuves apparentes et/ou même fantasmatiques dans leur vécu, ainsi que dans celui de leur société. Devant cette version fallacieuse de l'histoire doublement imposée, ces narrateurs fouillent la vérité dans les traces du réel.

Leur mission consiste à pister sur tous les sens la trace de ce passé enfouie et fractalisée, et initialement altérée. Cette pratique s'oppose à la réalité vécue par les antagonistes, qui se trouve en face à une force médiatique qui efface les traces de la réalité vécue. Ainsi *la voix du Congo* n'annonce l'assassinat du président qu'après deux jours de l'incident. À travers ses pratiques de l'omission, l'idéologie gouvernementale cherche dans une reprise des politiques du système d'oblitérer l'Histoire de l'Afrique à garder le continent dans le silence et écrire une version modifiée de la vérité. Raison pour laquelle la vérité se déroule dans le présent du lecteur, et parfois dans un avenir anticipé. Une vérité dont témoigne la mémoire des quatre protagonistes (narrateur, personnages, auteur et lecteurs), qui sont le moins qu'on puisse dire complice.

Mabanckou remet au jour les résidus du passé, qui persiste malgré leurs faibles consistances ; ils constituent des preuves mnésiques qui forment la mémoire collective à la fois africaine et mondiale, une tentative de faire ressusciter la conscience de ses sociétés postcoloniales.

Cette alliance de la mémoire du passé au présent, inspirer par Saint augustin et discuté par Paul Ricœur (Ricoeur, 1983) se résume à l'idée que les impressions laissées par les évènements passés subsistent en nous, et c'est cette persistance qui est mesurée lorsque ces impressions sont présentes, plutôt que les faits passés eux-mêmes. Paul Ricœur explique, alors, que la mémoire binaire du peuple est également une manifestation du présent.

Cette définition de la mémoire met en lumière, à travers les antagonistes complices à savoir : narrateurs, personnages, auteurs et lecteurs, la distinction fondamentale entre l'Histoire et la mémoire. En effet, la mémoire ne ramène pas le passé à son état liminaire ; son travail consiste à refléter l'impression laissée par ces moments. Alors que l'Histoire communique la

présentation des faits. Toutefois, en raison de sa préoccupation principale pour la connaissance, elle est en général détournée à des fins refoulées souvent en opposition avec ce qu'elle poursuit initialement, dès lors ses réserves manipulent la mémoire collective.

L'effet de la mémoire raturée engendre une version fallacieuse de l'Histoire, une pratique pourtant perpétuée par les héritiers du colonialisme. Ce retour au système s'explique dans l'œuvre d'Alain Mabanckou à travers les pratiques idéologiques de ses gouverneurs (omission des informations, déformation des réalités et l'attachement viscéral aux normes de la langue française… etc.). Ainsi, les populations sont infantilisées, le narrateur enfant explique pourquoi Papa Roger change la chaine de *La Voix de la Révolution congolaise*, c'était pour éviter : « […] ces explications que personne n'allait prendre au sérieux, car il n'y avait pas de preuves et d'enquête, et on citait déjà les noms des gens à attraper avant qu'ils ne traversent en cachette les frontières pour se réfugier dans des pays comme le Zaïre, le Gabon ou le Cameroun » (Mabanckou, 2018, p. 137). Des raisons fabriquées pour justifier la disparition du président à travers un communiqué lu par le porte-parole Florent Ntsiba, voilà ce que *le Comité Militaire du Parti* avait dit aux ambassadeurs étrangers :

> Messieurs les Ambassadeurs et Chefs des missions diplomatiques, au nom du Comité Militaire du Parti mis en place dans la nuit d'hier par le Comité central du Parti Congolais du Travail, avec délégation de tous les pouvoirs et au nom du gouvernement, nous avons le très douloureux devoir de vous annoncer officiellement la mort brutale du camarade Marien Ngouabi, Président de la République, Président du Comité central du Parti Congolais du Travail, Chef de l'État. Cette mort du chef de la Révolution congolaise, perpétrée par l'impérialisme et ses valets, est survenue le vendredi 18 mars 1977 à 14 h 30 dans la résidence de l'État-major. Ce forfait a été commis par l'ex-capitaine Barthélemy Kikadidi. Deux éléments du commando ont été abattus et deux autres, dont l'ex-capitaine Barthélemy Kikadidi sont en fuite […] (Mabanckou, 2018, p. 136).

Nous retiendrons de ce communiqué des détails flagrants, l'État détient un nom « l'impérialisme et ses valeurs », l'ex-Capitaine Barthélemy Kikadidi et ses éléments représentants de l'ethnie Nordiste au Congo. Il s'attaque déjà aux pays voisins. Ces décisions prises en un laps de temps constituent des déductions fondées sur les anciens différends tribaux. Ce genre d'informations qui servent à expliquer les faits constituent des marqueurs et des moments qui forment la mémoire collective. Néanmoins, ces mêmes composants créent également une mémoire forte, une mémoire en bribes, omniprésente dans l'inconscient des populations. Ces béances de l'Histoire postcoloniale fonctionnent de la même manière que celles laissées par les versions coloniales de l'Histoire de l'Afrique.

Ces fragments ne cessent de livrer leurs secrets, ils s'avèrent même interminables et reflètent des motifs ubiquitaires dans les romans de Mabanckou notamment dans *Les Cigognes*

sont immortelles et dans Demain j'aurai vingt ans. L'auteur mobilise le tracking [4] (le repérage) par le biais du témoignage, qui en réalité est l'expérience vécue par l'auteur et transmis au lecteur par la voix de Papa Roger, et celle de Michel, afin de guider le lecteur, en particulier l'Africain, vers de différentes voies de réflexion sur son identité, son Histoire, ainsi que sa place dans le monde.

Ce travail de la mémoire constitue en réalité une manière indirecte de reconstruire une histoire de réconciliation, tant avec soi-même qu'avec l'Autre, au sein d'une société et parmi des individus qui ressentent l'urgence de transcender les obstacles qui limitent leurs perspectives. La mémoire et les souvenirs reviennent chez Mabanckou de la même manière qu'ils sont au cœur de l'œuvre de Marcel Proust depuis *La recherche du temps perdu* (Proust, 1913) d'une part par l'investissement de la mémoire involontaire chez les personnages, d'une autre part la recherche d'un temps qui s'écoule. Un temps perdu représenté par les clivages entre l'enfance de Michel, la jeunesse de Petit Piment et la vieillesse de Verre Cassé. Il s'incarne également par les expériences, qui par la force de l'oubli, se perdent et se métamorphosent aux souvenirs. Vouloir revivre le passé et retrouver ce qui a été perdu constitue le font d'une opposition imposée déjà par le moyen et l'obstacle de cette recherche : la mémoire.

Cette mémoire, à la fois collective et individuelle, permet de revenir sur les fragments du passé, cependant la subjectivité se forme dans l'inconscient des témoins, et ainsi, une autre forme de mémoire entre en jeu pour dépeindre l'être africain dans le monde : la mémoire rétive ; il s'agit d'une insoumission narrative interprété par les témoignages des protagonistes, qui refuse de survivre de simples archives. Dans son œuvre, Mabanckou ne se contente pas d'évoquer la mémoire individuelle, il l'associer à la mémoire collective, et surtout à la recherche de la trace des temps à venir, d'une Afrique libre, d'un monde libre de la folie des origines et des victimisations. À travers la figure du jeune Michel ou celle de l'écrivain-archiviste Verre Cassé, l'anamnèse devient le moyen par excellence de la décolonisation de l'imaginaire. En réactivant les traces que l'hégémonie officielle jugeait insignifiantes, Mabanckou redonne au sujet africain la maîtrise de sa propre temporalité. L'œuvre romanesque se transforme ainsi, en une station de triage où les souvenirs individuels ; une fois passés au filtre de la critique viennent

[4] Le traking dans le sens du « suivi » représente une stratégie narrative utilisée surtout métaphoriquement dans le domaine de la littérature. Il permet de suivre un narrateur, un évènement, des pensées un objet dans le récit à travers les lieux et les temps. Les écrivains optent pour cette stratégie dans le but de suivre en détail et à chaque étape les actions, les émotions et surtout les pensées d'un antagoniste. Dans la théorie littéraire, il s'agit de la manière dont un narrateur traque les faits, les actions et les intrigues dans plusieurs approches temporelles.

nourrir une Histoire africaine enfin souveraine, puisqu'elle est fondée sur la reconnaissance de ses propres lieux, de ses propres ombres et de sa propre lumière.

4. La mémoire de la trace de l'Afrique contemporaine

La mémoire et la trace jouent un rôle important dans la réécriture de l'histoire de l'Afrique contemporaine. Selon Édouard glissant, réécrire l'histoire n'implique pas seulement de relater des faits, mais de chercher en profondeur les traces laissées dans la mémoire collective. Cette perspective permet d'ouvrir la voie pour repenser le passé tout en intégrant les héritages occultés, ce qui offre une lecture plus juste de l'histoire du continent. Ces éléments font partie intégrante de l'Histoire ; elle institue ainsi un lien fondamental à travers l'absence. Ces trois concepts partagent le caractère de non-présence et envisagent le passé d'une manière prospective normative.

La trace marque le point de départ du travail tant de l'historien que de l'écrivain, car elle représente l'élément essentiel qui permet de constater, puis d'instituer la mémoire. Elle est d'après Albert d'Haenens « […] la part signifiante du signe historique, la trace est subsistance. Le passé n'existe plus il est révolu. La trace est subsistance : elle est le passé présent […] La trace est constative du présent, d'ici et maintenant, partie intégrante et intégrée de l'univers de l'observateur […] le réel vivant est en partie, constitué de trace » (D'Haenens, 1984, p. 252). Cette « subsistance » de la trace ne doit pas être lue comme un simple vestige, mais comme une résistance ontologique. Dans le contexte postcolonial la notion de la trace s'antagonise à l'archive institutionnelle, souvent appréhendée comme un vecteur d'assujettissement ou de réification de l'Histoire. Chez Mabanckou, elle devient une « archive du sensible » », dans ce sens ; elle ne cherche pas à prouver une vérité unique, mais à témoigner de la multiplicité des vécus. C'est à ce point que se crée le passage du « document » à « l'instance mémorielle » ; un lieu où le détail infinitésimal (une cicatrice, une odeur de bar, un refrain) accède à une valeur épistémique transcende le grand récit national.

Dans cette perspective, la trace est *a priori* nécessaire dans la quête de la reconstitution de l'Histoire. Si elle est considérée comme une « substance » associée aux embrayeurs fondamentaux aux situations d'énonciation, à savoir le lieu et le temps. En réalité, elle se plie aux pouvoirs du temps et du lieu, quelles que soient les circonstances. Par conséquent, elle est changeante, car l'avenir se construit et se recrée à partir du passé et du présent. Ainsi, affirmer

son absence en tant que telle serait injuste et au-delà des droits et des capacités tant des historiens que des écrivains dans leur aventure respective.

La trace constitue une approche prodigalement stipulée dans l'œuvre de Mabanckou. En effet, cette perspective concordante dans la volonté de réécrire l'histoire de l'Afrique dans le contexte de la « totalité-monde ». La trace représente une énonciation originelle de toutes les quêtes des relations que puissent entretenir les évènements avec le monde. Il ajoute dans : « […] la trace est ce qui reste dans le corps et dans la mémoire » (Glissant E. , 1981, p. 26). Elle détient le pouvoir de suivre les détails que la mémoire à long terme des individus, des lieux et du temps tend à refouler.

De son côté Paul Ricœur traite la notion de la trace, il la présente sous le concept des « archives », considérées comme un lieu « physique » qui permet la récupération et la poursuite de la trace. Ricœur élargit la définition de l'archive au-delà de l'espace physique pour en faire également un lieu social (Ricoeur, 2000). Cette précision revêt une importance capitale en ce qui concerne les textes littéraires. En effet, les évènements qui se déroulent dans ces textes prennent place de manière organique au sein d'un contexte à la fois abstrait et ancré dans la vie sociale et historique, le tout étant profondément influencé par la situation actuelle de l'Afrique dans son espace et à l'échelle mondiale. Par conséquent, les évènements narrés dans l'œuvre d'Alain Mabanckou se manifestent comme des témoignages à la fois imaginaires et réels. Ils contribuent à la création d'une représentation de l'Afrique contemporaine, tout en esquissant une vision possible de l'Afrique dans le contexte du « Tout-monde ». Contexte où l'Histoire du continent est souvent exprimée en termes de plénitude et d'enfermement, d'après Verre Cassé, il a fallu commencer par ouvrir une polémique, afin d'expliquer comment l'Histoire de l'Afrique est née, ainsi il déclare :

> […] il faut que j'évoque d'abord la polémique qui a suivi la naissance de ce bar, que je raconte un peu le calvaire que notre patron a vécu, en effet on a voulu qu'il pousse son dernier soupir, qu'il rédige son testament de Judas, ça a commencé avec les gens d'Église, qui, s'apercevant que le nombre de leurs fidèles diminuait les dimanches, ont mené une véritable guerre sainte, ils ont jeté chacun leur Bible de Jérusalem devant Le Crédit a voyagé (Mabanckou, 2006, p. 9).

Dans son œuvre Mabanckou oriente la réflexion de son lecteur vers les grands moments intellectuels et politiques qui contribuent à la constitution de la version de l'Histoire du continent que nous connaissons. Il évoque l'époque de la découverte de l'Afrique, l'époque moderne de l'Afrique contemporaine marquée par la révolte spirituelle des années trente, qui a fait et continue de faire l'objet d'une critique sévère. La phase des indépendances associée à la

désillusion et au désenchantement. Il se focalise surtout sur la première et la troisième phase. Il porte son intérêt particulièrement aux résultats spécifiques de ces philosophies jusqu'aux années 1960-1970, qui demeurent parfois présentes dans le discours intellectuel actuel.

La réflexion sur l'Afrique, sur sa situation, politique et historique représente un champ fertile dans le monde postcolonial du XXe siècle. Elle marque un moment incontournable dans la mémoire et l'histoire du continent. La question posée par les penseurs africains est une topique des sociétés post-colonialisme de leurs philosophies du monde dit nouveau et de leur littérature. Dans leur projet de réécriture de l'Histoire, ils imposent une version de l'histoire qui suscite des polémiques dans le monde. Ces penseurs placent encore l'Afrique dans le gouffre de l'histoire oublieuse des humanités offusquées, qui enfuissent les victimes. Ils s'acharnent contre vents et marées pour retrouver les vestiges du paradis perdu, prônant une philosophie afrocentrique. Cette phase de l'Histoire tout comme la première ne passe pas, elle reste ancrée dans l'imaginaire des Africains. Verre Cassé explique qu'il est urgent de revenir sur cette période particulièrement, il déclare alors : « […] il faut que j'évoque la polémique qui a suivi la naissance de ce bar ». (Mabanckou, 2006, p. 9) ; le bar qui n'est que la métaphore directe du continent africain, qui devait être *ipso facto* redéfinit et repenser par ses intellectuels, eux-mêmes mal considérés dans le monde. à l'instar du narrateur-écrivain Verre Cassé l'ivrogne , ainsi que le personnage d'Amédée : l'homme le plus intelligent dans le monde entier, qui comprend toutes les sciences dans le roman *Mémoire de Porc-épic*, représente cette frange qui avait tenté de réfléchir sur l'Afrique, notamment Chikh Anta Diop, anthropologue et historien, connu pour ses travaux pionniers qui contribuent à la compréhension de la culture, de réhabiliter la place et l'Histoire de l'Afrique et déconstruire les récits eurocentriques .

Or, La manière dont les écrivains africains expriment leur engagement, afin de rappeler l'évolution du continent semble toutefois se réaliser principalement dans une perspective d'enfermement calquée sur la pesée eurocentrique. Ils s'attachent dans leurs philosophies à la notion de l'origine et de la pureté, créant un rendu afrocentrique. Ils traduisent une écriture revendicatrice qui questionne la mémoire collective, sans la valorisation des héritages coloniaux et sans l'ouverture d'un espace pour des perspectives émancipatrices, afin d'affirmer une identité culturelle plurielle et dynamique. Mabanckou sur un ton ironique se révolte contre les stratégies de ces penseurs, qui suivent la trace de la désolation, dans un continent à la dérive où les individus font face à un vide temporel abyssal. Dans cette comédie humaine contemporaine d'Alain Mabanckou, la trace se manifeste comme une archive du sensible qui vient subvertir les silences et les linéarités rigides de l'histoire institutionnelle. Loin d'être un simple vestige

inerte ; elle agit comme une subsistance active, qui permet de transformer une histoire subie en une identité plurielle et mouvante.

En définitive, la trace ne représente pas une simple relique du passé, mais une subsistance active, qui permet de combler les vides laissés par le récit officiel. Chez Mabanckou elle devient le moyen par excellence pour passer d'une *non-histoire* subie à une narration souveraine du continent. Or, si cette trace permet de reconstruire le récit elle exerce également une force d'attraction sur les sujets. Cette quête de repères peut alors se transformer en un refuge psychologique ; un point statique dans un présent mouvant, ce qui nous mène à examiner la fonction de cet ancrage sécurisant au cœur de la fiction.

4.1. L'ancrage sécurisant

L'auteur utilise la notion de trace pour se référer principalement à ce qui demeure gravé dans la mémoire des personnages-narrateurs écrivains, en l'occurrence. Ils relatent des évènements qui perdurent dans leurs souvenirs, comme dans le roman *Mémoire de Porc-épic*. Ces narrateurs évoquent en premier lieu la trace laissée par un système politique, social et tribal moribond, qui ne s'accorde ni avec la réalité contemporaine du continent ni avec celle du monde. Ils précisent que « […] le monde n'est qu'une version approximative d'une fable que nous ne saisirons jamais tant que nous continuerons à ne considérer que la représentation matérielle des choses » (Mabanckou, 2006, p. 229). Cette mise en garde invite à dépasser les simples apparences des choses, afin d'appréhender les dimensions symboliques qui façonnent notre compréhension du monde. Il s'agit donc de s'affranchir d'une lecture matérialisée pour accéder à une vérité plus profonde. Il devient aussi, impératif de mettre un terme à cette pensée cyclique et univoque que l'on édicte aux nouvelles générations en tant qu'obligation.

Le principe de la trace est par nature fragile et d'une grande fécondité, il s'émancipe dans l'œuvre de Mabanckou bien au-delà des cadres rigides imposés par les régimes politiques. Il se manifeste en fragments, cette discontinuité même à l'origine de sa puissance créatrice et son renouvellement continu. La trace est alors ; un espace dynamique où se réinventent et se rejouent les récits et les mémoires, ce qui reconfigure l'histoire et l'identité. Elle est comme l'énonce Verre Cassé : « […] vous libérez quand on vous tient par force sur le grand chemin pavé goudronné » (Mabanckou, 2006, p. 151). Cette trace reste constamment palpable, ancrée profondément dans cette Afrique des ténèbres.

L'auteur suit la trace pour réécrire l'Histoire de l'Afrique dans le monde, parce qu'elle comporte l'idée de la prolongation ininterrompue qui laisse inévitablement une empreinte. Elle s'inscrit dans la continuité de l'entité. Elle apporte ainsi une signification aux fragments. Ce concept s'apparente à une obsession pour une trace primordiale. Dans son œuvre, Mabanckou nous guide naturellement vers la pensée du système, dans un style globalisant qui recèle tout ce qui contribue à la construction d'une société et de son esprit. Cela inclut l'expérience passée et présente d'un continent et de ses populations. Il dépeint cette uniformisation immergeant dans la routine d'un quotidien sur mesure, tout comme les costumes de Mr. Momodo dans le roman *Demain j'aurai vingt ans*. Un rituel hérité, que ces habitants ne s'intéressent pas à l'abandonner pour un destin meilleur, car ils ne perçoivent pas l'avenir, ils restent fidèles au passé et y vivent. Ce rituel du quotidien, illustré par l'élégance compassée de M. Momodo ; dessine ce que l'on pourrait nommer un chronotope de la stagnation. Mabanckou y analyse la psychologie de l'attente : le temps ne s'y écoule pas de manière linéaire vers un progrès (vision occidentale), mais de manière circulaire ; où le passé colonial est sans cesse réactualisé par le fétichisme de l'apparence. Cette routine agit comme un anesthésiant mémoriel ; en se fixant sur la trace matérielle (le costume, le goudron), les personnages se soustraient à la douleur de l'anamnèse, et se résout au refuge du confort de la répétition à l'angoisse de la réinvention de soi.

Dans le même ordre, comme dans le roman intitulé *Black Bazar,* Mabanckou expose tout en psychanalysant cette population africaine en général, qu'elle soit arabe, antillaise ou subsaharienne, qui aspire à un seul ailleurs, en l'occurrence la France. En effet, il ne s'agit que d'une traversée du miroir, où l'on découvre une autre France, comme pour rappeler au colonisateur ce lien profond et ces gènes culturels communs. Contrairement à d'autres individus qui ont la capacité de rêver d'autres lieux et d'autres horizons, comme Holden par exemple que nous retrouvons vers la fin du roman Verre Cassé, qui se présentait comme : «je suis le plus important de tous les gars qui viennent ici, j'ai fait l'Amérique » (Mabanckou, Verre Cassé, 2006, p. 93). Ces personnages, en proie au doute et à l'errance sont ancrés dans le passé, ignorent totalement leur état actuel. En effet, cette idée trouve son expression dans la voix du Porc-épic, qui explique la complexité des traces laissées par le passé, et leur rôle dans le façonnage des identités et des mémoires collectives : « […] la mort et les ténèbres sont des amies de longue date » (Mabanckou, 2006, p. 22), toutes les strates de la société, vivent dans un état de routine apathique.

Mabanckou met le lecteur sur la trace dans une quête de l'Histoire, une histoire maintenue en vie par l'État dans le but de faire perdurer à travers le temps et l'espace. Les

mémoires collectives façonnées par la désolation et la victimisation d'une population sous influence. Cette histoire substitue au discours sacré, rappelant les sacrifices consentis par certains pour la libération de leur pays. À partir des fragments de l'histoire, le narrateur entreprend la recherche d'un avenir à façonner et à espérer pour le continent :

> Le rapport histoire-littérature s'occulte aujourd'hui dans ce que j'appelle le désiré historique. Ce n'est pas chez l'écrivain la passion ni la hantise de l'histoire en tant que réserve où puiser commodément, ce n'est pas la mise en plans qui rassure, mais plutôt l'obsession d'une trace primordiale vers quoi s'efforcer par des élucidations qui ont la particularité (comme jadis le Mythe) d'obscurcir en révélant (Glissant E. , 1981, p. 255).

Le narrateur se réjouit de susciter l'engagement du lecteur dans un pacte d'écriture et de réflexion et nous offre des fragments de puzzle, afin de suivre la trace d'un avenir qui n'est pas aussi lointain du présent à venir. Il nous incombe donc, de provoquer le changement pour que notre continent puisse évoluer. Cependant, cela ne peut se produire sans une prise de conscience collective. Cela signifie reconnaître que l'Afrique se manifeste à travers le monde de différentes manières, qu'elle ne peut plus se limiter à commémorer son passé colonial et les luttes pour l'indépendance. Au contraire, elle doit s'affirmer à l'échelle mondiale en mettant en valeur sa richesse culturelle encore trop souvent sous-estimée par les siens. En somme, cet ancrage dans le passé et dans la redondance bien que protecteur, condamne souvent les personnages à une immobilité apathique. Il les enferme dans une identité de victime ou de spectateur de leur propre destin. La trace, ici, ne libère pas encore, elle fixe les consciences dans une répétition du même. Afin de rompre ce cycle et métamorphoser cette Afrique des ténèbres en un espace de possibles ; il devient indispensable de confronter ces mémoires individuelles à une réflexion plus vaste. Il s'agit de quitter la sphère de l'intime pour interroger les structures mêmes du récit collectif : un impératif qui impose de repenser intégralement le discours communautaire.

4.2. Repenser le discours communautaire

Dès lors, aborder la question de la réécriture de l'histoire de l'Afrique chez Alain Mabanckou constitue une prise en charge d'un projet déjà entamé depuis les temps des indépendances, voire avant avec le Martiniquais Frantz Fanon dans *Peau noire, masque blanc* (Fanon , 1952). Sa pensée laisse une marque indélébile grâce à ses idées novatrices dans l'œuvre d'Alain Mabanckou. Cet ancrage se manifeste chez Mabanckou à travers sa conviction, que l'écriture de l'histoire ne doit pas constituer l'apanage exclusif des historiens, mais qu'elle revient aussi aux écrivains, qui participent par leurs écrits à réinterpréter le passé africain. Dans cet esprit, il encourage les écrivains à s'impliquer dans cette entreprise, il se base sur son

expérience personnelle, car cette posture engage une ouverture esthétique et critique qui enrichit le champ historique traditionnel, intégrant mémoire collective et subjectivité narrative. Son œuvre constitue, en effet un moyen de raconter l'histoire de l'Afrique de l'intérieur vers l'extérieur, et surtout à travers les époques. Dans son essai intitulé *Le sanglot de l'homme noir* (Mabanckou, 2012). Le montage rhétorique marque un détour et une transition dans le discours dominant sur le statut de l'Afrique. Il formule une critique audacieuse, le discours des intellectuels des indépendances y est qualifié de « lamentations » et de « sanglot ». Il continue dans la même perspective et associe ces postulats à la version instituée par les forces impériales, ainsi les deux pensées répondent à un schéma similaire, ainsi, elles s'enferment dans la pensée du système. Ces engagements préservent l'Histoire de l'Afrique dans ce que Édouard Glissant qualifie de non-histoire : « […] ce discontinue dans le contenu, et l'impossibilité pour la conscience collective d'en faire le tour, caractérise ce que j'appelle une non-histoire » (Glissant E. , 1981, p. 224).

Cette distinction pose la question de la négativité, une négativité qui pèse sur la représentation, qui enferment le continent dans une image de réclusion, de perte et de souffrance. Ces problématiques façonnées par la mondialisation du concept de l'histoire elle-même, qui est né en Occident et suppose un processus linéaire de conscience collective, en particulier au sein de ces communautés. Cependant, certaines de ces sociétés sont aux prises avec une histoire et un passé fractalisé, déformé et lacunaire, hérité de la période coloniale et persistant même après celle-ci. Elles éprouvent du mal à reconstruire leur passé de manière progressive et graduelle. Mabanckou se penche précisément sur ce passé ingrat, qui empêche ces communautés de former une image positive d'elles-mêmes, et de jouir d'une mémoire collective positive. Ainsi, l'écrivain se voit contraint de créer un passé composé dans une approche prophétique, ce qui équivaut à la réécriture de l'absence dans l'Histoire. Pour Alain Mabanckou, l'écrivain n'est pas contraint de suivre la méthode de recherche historique, qui vise à prouver l'existence et la crédibilité des faits, mais plutôt à imaginer la force refoulée par le passé, effacée par la mémoire collective. Écrire la non-histoire devient ainsi un acte de construction du discours communautaire. En conclusion, le projet de Mabanckou alimenté par les héritages de Frantz Fanon et Edouard Glissant, vise à extraire l'Afrique de « la pathologie du sanglot », afin de l'inscrire dans la dynamique du « Tout-monde ». En refusant l'enfermement dans une pureté fantasmée ou dans une victimisation perpétuelle ; Mabanckou fait de la littérature le lieu d'une anamnèse critique. La réécriture de l'Histoire ne constitue plus, en conséquence, une simple revendication mais un acte de création où l'absence et la trace

fusionnent pour donner naissance à une identité africaine plurielle, dynamique et enfin décomplexée.

5. La non-Histoire

L'œuvre d'Alain Mabanckou témoigne d'un profond attachement au lieu, une connexion viscérale à sa terre natale. Dans ses romans, il orchestre les Afriques et le Congo-Brazzaville, de la même manière qu'un mort ou un oublié dans les méandres des ténèbres imposées. Dans cette œuvre l'Afrique est présentée dans l'aspect d'un champ de bataille diplomatique qui nécessite une réflexion urgente. Cette urgence consiste à retrouver une Afrique qui s'est égarée dans les dédales du colonialisme, qui est entravée par les cicatrices du passé colonial. Le défi réside dans la contestation des forces politiques douteuses qui exercent un contrôle institutionnel sur la mémoire collective et l'histoire. Ce thème est abondamment exploré dans : les romans *Demain j'aurai vingt ans*, et *Les Cigognes sont immortelles*. Dominique Ficher explique que : « […] l'écriture de l'urgence placée au signe de l'anamnèse[5] se déroule hors de tout format fixe, aux frontières de la fiction […] et de l'historiographie » (Ficher, 2007, p. 18).

Le rapprochement se trouve ici au niveau de l'écart et les modalités de son analyse. En effet, à travers la reconstitution de l'histoire, Mabanckou, soulève le problème de ce que Glissant appelle la « non-histoire », où l'accent est mis davantage sur l'amnésie, c'est-à-dire, la soumission, l'exclusion, le silence imposé, que sur la construction de récit historique cohérent. Il aborde l'urgence de la reconstitution de l'histoire de l'Afrique sous un angle nouveau insistant d'avantage sur les mécanismes d'oubli et de marginalisation que sur la narration historique en soi. Cependant, le montage rhétorique de l'œuvre se distingue de ce dernier en ce qu'il conçoit que la mémoire collective est notre impératif, une absence à combler, à l'opposé d'une quête minutieuse des détails historiques de notre passé perdu. Au contraire, il s'agit de révéler avec modération ce fonds qui ressurgit : l'attachement à l'Afrique en tant que matrice, la dualité de l'homme, la reconfiguration de la pensée.

L'obsession pour le passé colonial et les faits historiques qui s'en suivent nous détourne de notre véritable histoire. Elle nous empêche d'apprendre davantage sur l'historicité, de notre présent. Par ailleurs, penser notre avenir implique une réflexion approfondie sur les liens qui

[5] L'anamnèse se définit commet la reconstitution narrative du passé vécu individuel ou collectif, par laquelle le sujet remonte à sa mémoire pour retracer la genèse de son histoire et de ses souffrances.

nous unissent à notre passé, ainsi aux responsabilités qui en découlent. C'est dans cet esprit que l'on considéré que : « […] l'attachement à la matrice Afrique, l'homme bifide, la cervelle refaçonnée […] le rapport minutieux des dates et des faits nous masque de notre passé, tout oublier de son histoire : cette grâce nous est interdite, car on n'a rien appris » (Glissant E. , 1997, p. 181). En effet, l'Afrique a souffert d'un autre genre de non-histoire, son histoire brisée, fractalisée, puis effacée et jugée notamment par Hegel, Victor Hugo. Ce constat s'explique aussi par les tentatives des intellectuels africains de réitérer ce paradigme. Bloqués dans l'envie de réhabiliter un passé historique et dans l'attaquer les assaillants du continent. Il garde une version parcellaire à sens unique. Raison pour laquelle, le puzzle reste incomplet orienté dans une seule direction, qui affichent rapidement ses limites dans ces temps de mutations : repenser le passé est insuffisant. Dès le début Frantz Fanon oriente les esprits à la prise en charge d'un discours étudié, afin de remédier aux omissions, et reconstruire l'identité de l'Homme africain, comme acteur actif de son destin. Sur les mêmes orientations Mabanckou offre une perspective alternative sur cette notion de la non-histoire, il déconstruit par le biais de la satire cette conception, soulignant comment elle renforce les paradigmes d'une philosophie jugée parcellaire.

Selon le romancier, l'Afrique a toujours eu une chronique historique spécifique et a joué un rôle important dans la formation de l'histoire du monde. C'est pour cela que les personnages de ses romans se présentent comme des écrivains ou des gardiens de la mémoire et s'engagent ainsi dans la réécriture de l'histoire et la socialisation de la civilisation africaine dans le monde. Ces antagonistes naviguent à travers les méandres de la mémoire pour créer leur propre récit, souvent enraciné dans leur passé subjectif. Chacun d'eux se trouve à la confluence de la mémoire et du devenir. Ils sont conscients de l'irréversibilité de l'histoire, qu'il s'agisse de leur histoire, ou de celle dès l'espaces- temps auxquels ils sont liés.

À la fin de leurs parcours, ils laissent un cahier, ou des notes qu'ils confient à un ami ou ils les abandonnent au bord de la rivière Tchinouka, se donnent la mort ou sombrent dans la folie. En témoignage le cahier abandonné par Verre Cassé avant de se suicider. Ces notes racontent l'histoire d'un porc-épic un double nuisible chargé par son maitre de « manger » les gens. Ce criminel se trouve piégé par sa conscience et par le temps ; pressé il nous retrace son récit et celui de son maître, un destin commun qui unit les univers humains et animaux, fictifs, et culturel le médiocre et le vertueux. Son écrivain souhaite enfin d'être un verre cassé réparé par le bon Dieu, et sa « mission » serait terminée. De son côté, le Moïse noire, personnage principal du roman *Petit Piment* prend lui aussi, le soin de conserver un journal où il nous

raconte son expérience sociale ainsi que certains évènements historiques qui marquent les années soixante-dix.

Michel dans le roman portant titre ; Les *Cigognes sont immortelles* n'économise pas les mots et le temps de la narration, il nous offre l'écoute de Papa Roger, qui rectifie les distorsions des évènements de cette époque. De manière similaire, le narrateur *Verre Cassé* adopte une approche polyphonique qui nous fait revivre les histoires d'une société africaine en proie à un passé historique colonial. Qui la perturbe et l'enferme dans une fragmentation historique, qui l'empêche de se reconstituer en tant que société indépendante.

Bien que ce choix puisse semble loin d'être une mise en valeur d'une non-histoire, puisqu'il rassemble tous les éléments permettant de dire qu'Alain Mabanckou reste fidèle à lui-même et affirme que « l'Afrique est l'histoire » (Mabanckou, 2016, p. 7). Cependant, ce même choix inscrit l'œuvre, ainsi que ses porte-paroles, dans une quête qui vise le rétablissement d'une Histoire lacunaire. Cette version découpée et déstructurée institue. Dès lors , une non-histoire visiblement exprimée à travers les destructions anthropologiques et anthologiques auxquelles fut confrontée l'Histoire du continent. Cette béance se révèle à travers le mode vie mécanique que ces populations adoptent. Aussi, par le caractère décousu de la société et par le manque de relation, entre la population et le système. Ce trait empêche la reconstruction ethnologique, politique et sociale de l'Histoire globale de l'Afrique dans le monde.

Cette entreprise de la réécriture constitue une tâche lourde à réaliser dans le cadre de la littérature romanesque, comme le confirme Verre cassé : « […] je griffonne de temps à autre sans vraiment être sûr de ce que je raconte ici, je ne cache pas que je commence à y prendre goût depuis un certain temps » (Mabanckou, 2006, p. 6). De son côté, le porc-épic ; l'animal illustre la difficulté d'avancer isolément, lorsqu'il se confie au Baobab que : « […] à bien voir je ne devrais plus être de ce monde, j'aurais dû mourir avant-hier avec Kibandi, c'était la panique, la surprise, nous avions été pris de cours, rien n'avait été prévu pour contrer les évènements dans de telles circonstances » (Mabanckou, 2006, p. 29), conscient de l'importance du temps, ainsi que de ces éléments manquants qui représentent des maillons entre le passé et le présent, ceux-ci demeurent désormais vagues et inenvisageables. De même, L'intellectuel africain se retrouve aujourd'hui seul à vouloir rétablir des siècles de silence. De son côté, la population se plie au silence, qui se traduit dans une soumission de vivre dans la laideur, responsables du malaise psychologique, qui tourmente tous les personnages.

L'œuvre d'Alain Mabanckou traite la non-histoire d'une Afrique incapable de se dire différemment sans se référer au modèle occidental. Incapable de se retracer dans le monde depuis une dynamique créatrice, depuis des pulsions qui s'opposent aux formes de la « non-vie » qui constitue jusqu'à nos jours un état d'esclavage mortifiant. Or, les vivants dans cette œuvre notamment dans Verre Cassé ne se distingue en rien des morts. Il ne possède pas la force créatrice qui leur permet de s'affirmer. Ils ont besoin d'être projeté par les situations dans l'acte, ainsi les personnages narrateurs Verre Cassé, le Moïse Noir et Porc-épic écrivent car le contexte les oblige à s'extirper de ces conditions cycliques d'une vie mortifère, l'Afrique a besoin de ses intellectuels et de leurs forces créatrices qui traduit une énergie vitale. Cette force similaire à celle qui a poussé le Fessologue à s'épanouir et à l'escargot entêté à résister et se réaliser face aux obstacles. Ces réactions soulignent la vitalité inhérente au vivant, qui se distinguent par leurs actes de création. Résister, changer et s'opposer aux faits comme Papa Roger constituent les moments de vie qui transcendent avec la morosité et la mort. Ces instants de métamorphoses et de résistances impliquent des dynamiques relationnelles complexe, marquée par une coconstitution entre les acteurs et leur contexte. En conclusion, la rectification de l'historique vers l'historicité ne constitue pas qu'une exigence sémantique, elle marque le passage d'une chronologie subie à une conscience vécue du passé. En nous réappropriant le nom de Frantz Fanon dans toute sa rigueur, ; nous mettons en lumière des : les dénominations imagées, qui cessent d'être des ornements pour devenir des leviers de décolonisation du langage. L'analyse démontre que l'erreur n'est pas seulement une faute mais une « baie » qui une fois close ; permet de retrouver le « biais » de la vérité historique. Or, si la nomination juste permet de restaurer l'historicité du sujet ; elle se heurte incontestablement à la structure même du temps et de l'espace. Il convient alors, d'interroger comment cette identité se déploie dans un espace-temps où les mémoires ; loin d'être figées entrent en résonance ou au contraire se contractent.

5.1. Chercher l'intra-action

Pour suivre la trace de la « non-Histoire », Mabanckou abandonne la narration aux forces du réalisme qu'il adopte. Les évènements historiques ne sont pas en profusion dans son œuvre, ils restent nombreux, mais parcimonieux et incrustés dans ses récits de manière très naturels. Ses récits suivent la trace d'une Afrique qui dépassent le continent noir, et les frontières pour rappeler l'oubli d'une autre Histoire celle de l'Afrique et d'une « France noire ». Arrachée au silence de l'Histoire, vite reprise par le doute, et l'oubli tout comme la réalité, ainsi, nous

nous retrouvons confronter à une population qui accepte le non-souvenir, et quasiment sans histoire, qui ne veut pas se fier un chemin dans l'histoire du monde.

La « non-histoire » dans l'œuvre de Mabanckou se manifeste par l'absence de repères narratifs, créant ainsi une fragilité chez les personnages qui sont soit perdue dans une quête incessante comme l'exemple de « l'imprimeur » personnage qui a fait la France pendant des années dans le roman *Verre Cassé*, ou comme le Moïse Noir et Michel, enfermés dans un rejet total par l'autre ,où encore à l'image du Porc-épic, trouve son écho dans le roman *Verre Cassé,* qui illustre parfaitement cet état d'existence marqué par la marginalisation et l'exclusion :

> […] et même que je n'embauchais pas que les Nègres parce que, entre nous soit dit, Verre Cassé, n'y a pas que les Nègres dans la vie, merde alors, y a aussi les autres races, les Nègres n'ont pas le monopole de la misère, du chômage, j'embauchais aussi des Blancs misérables, chômeurs, des Jaunes et tout et tout, je les mélangeais, c'est pour te dire que je n'étais pas n'importe qui et que ce n'est pas n'importe quels Nègres (Mabanckou, 2006, p. 6).

Cette lacune de la non-relation se reflète particulièrement à travers la séparation ethnique dont souffre le Congo : « […] pourquoi je discute avec un Nordiste, moi ? Je comprends maintenant pourquoi tu ne veux pas savoir que vous les Nordistes vous êtes les assassins du camarade président Marien Ngouabi qui était pourtant de votre région, et vous mettez ça sur notre dos à nous les Sudistes ! » (Mabanckou, 2018, p. 71) . Ce reniement des origines se manifeste également Chez l'imprimeur, dans *Verre Cassé*, Hippocrate dans *Black Bazar*. Ici, l'acceptation de l'autre exige le sacrifice de son identité propre ; une fois le compromis social est toléré.

Bien que la relation constitue un principe dans les traditions africaines, elle ne contribue pas à la construction de l'histoire officielle du continent, car les populations refusent de coexister dans le brassage ethnique, culturel et linguistique évident. Cette situation historique crée un chaos. Bien que les narrateurs Michel et Petit Piment (le Moïse noir) souhaitent établir une chronologie en utilisant des dates et des repères ; les contextes politiques de l'Afrique imposent le dysfonctionnement. Ces pratiques se manifestent à travers l'attribution des noms d'évènements à cette non-histoire, préférant laisser les antagonistes être emportés par le cours des faits. Les populations ne se souviennent pas des faits en dehors de leurs attributions imagées. Édouard glissant aborde cette approche en expliquant que : « L'histoire obscurcie s'est souvent réduite pour nous au calendrier des évènements naturels avec leurs seules significations affectives « éclatées » nous disons : « l'année de l'incendie dans la grande rue », et c'est bien

le recours de toute communauté désamorcée d'un acte collectif et engoncé loin de la conscience de soi » (Glissant E. , 1981, p. 131).

La situation demeure persistante, elle perdure, pourtant déconnectée de la problématique évidente de la race. L'apparente absence de l'histoire romanesque structurée, ainsi que le caractère chaotique du récit contribuent paradoxalement à mettre en lumière l'histoire complexe de l'Afrique, marquée par un métissage culture important, mais demeurant incertaine. L'histoire de l'Afrique nécessite une remise en question, car elle subit un jugement philosophique imposé par l'Occident et perpétué par les dirigeants africains. C'est pourquoi nous avons besoin des voix des personnages comme papa Roger, porc-épic Michel, Verre Cassé, Petit piment et de leur désir pressant de rectifier la conscience collective. C'est un rappel urgent qui vise à raviver la mémoire, un élément inextricable de l'histoire. Cela nous rappelle également que l'histoire de l'Afrique ne s'inscrit pas dans les normes strictes de rigueur et de clarté imposées par les méthodes de l'histoire. Par le biais d'une narration structurée, mais non dénuée de chaos, Mabanckou nous invite à prendre conscience de la possibilité d'un récit cartésien pour une histoire jusqu'alors étouffée.

5.2. Le non-temps et le non-lieu

L'œuvre d'Alain Mabanckou se caractérise par un schéma temporel et spatial chaotique, qui laisse le lecteur oscillant entre le temps et le non-temps, entre le lieu et le non-lieu. Cette stratégie qui fragmente la narration reproduit paradoxalement les mêmes schémas adoptés par les forces impériales pour dire l'Afrique de la colonisation, ainsi que par leurs successeurs africains des temps des indépendances. Par conséquent, les romans qui constituent la fresque de la comédie humaine contemporaine de Mabanckou n'empruntent pas un début et une fin conventionnelle. Les récits commencent par des phrases qui plongent directement le lecteur dans la suite des évènements, l'impliquant ainsi comme un personnage de l'histoire. Leurs fins ouvertes marquent subitement la fin au pacte de la complicité noué au début avec le lecteur ; ainsi, il se trouve coincé entre les suggestions est-ce que le narrateur pourrait mourir, se suicider ou se lancer dans de nouvelles aventures ? En plus que de la non-temporalité que cette absence de repère de début et de la fin, l'auteur bascule le statut de son lecteur, qui passe de la passivité à l'autoréflexion.

Le schéma chaotique de la temporalité dans cette œuvre s'accompagne également, d'une précision spatio-temporelle. Ces derniers, situe les chroniques ; au Congo-Brazzaville des années soixante-dix ; dans les quartiers populaires congolais, ou en France avec des

personnages qui précisent leur âge. Cela vise à polariser l'intérêt du lecteur sur le contexte postcolonial que Mabanckou explore avec une attention particulière, tout comme d'autres penseurs contemporains africains à l'image d'Achille Mbembe et de Felwine Sarr (Mbembe & Felwine, 2017). Cette focalisation peut s'estomper dans l'œuvre pour mieux réapparaître, pour exposer l'intérêt du projet global de la comédie humaine contemporaine. Il ne se limite pas qu'à la reconstitution de l'histoire, mais il se fixe comme ambition de dire et de penser l'Afrique dans le monde, par les intellectuels africains.

À travers les fresques de cette œuvre qui fonctionne comme un palimpseste narratif, l'agencement narratif expose le malaise d'être coincé au croisement de plusieurs formes de détresse, qui se dissolvent dans l'oubli et l'ignorance totale de la part de l'Occident, qui continue de le considérer comme en dehors de l'Histoire. Aussi cette frange d'Africain qui continue de voir le continent comme un non-lieu de transit et de passage voire de la non-vie. Pour Achille Mbembe : « […] l'Afrique est en grande partie peuplée de potentiels passants » (Mbembe A. , 2013, p. 26). C'est pourquoi, le temps dans l'œuvre d'Alain Mabanckou souffre d'une constante mouvance. L'univers Mabankouien reflète la réalité africaine faite d'instabilité. Nous ne pouvons jamais appréhender le temps dans son intégralité, ni même les lieux, les évènements ou les personnages. Ce temps non linéaire incarne une tension entre la permanence et l'impermanence, entre la mémoire et l'oubli, entre la vie dans son sens « plein » et entre ce que Mbembe qualifie d'existence faite de non-vie.

Cette non-absence en partie engagée engendre une instabilité et un retour systématique aux moments où l'Histoire se perd. Comme nous constatons ce retour notamment du bar-monde de *Verre Cassé*, où se manifester, une manière de dire que nous nous pouvons plus avancer, pour boucher les béances créer par l'Histoire telle qu'elle a été transcrite par les Occidentaux. Cette mouvance se traduit dans l'ensemble des repères romanesques, ainsi que chez les personnages, en particulier Verre cassé, le Porc-épic, Michel et tous les archétypes de la déchéance de cette œuvre. Chaque personnage a une histoire, parfois même les lieux incarnent les rôles des personnages et nous livrent leurs secrets et leurs misères. À l'image du bar Le Crédit a voyagé, la rivière Tchinuoka, la parcelle de Maman Pauline ou l'orphelinat de Moïse. Parmi ces lieux la symbolique du pays dénommé la république du Vitingo dans le roman intitulé *Les petits-fils nègre de Vercingétorix*, dont la capitale est Pointe rouge. Ce lieu imaginaire qui ressemble au Congo-Brazzaville connaît une guerre civile entre les deux ethnies prééminentes ; les sudistes et les nordistes, un évènement similaire aux conflits ethniques et politique qui a touché le Congo EN octobre 1997. Dont le nom du chef sudiste dominant étant dérivé du nom

du roi du peuple celte des Arvernes. Il fédère certaines tribus gauloises qui occupaient l'Europe centrale, dans le cadre d'une révolte contre les forces romaines de Jules César, au cours de ce qu'on appelle les invasions barbares.

Le récit de cette terre transcrit par Hortense et envoyé à Leopold Mpassi-Mpassi, le frère de Christiane (sudiste) en France. Sans légèreté ni truculence, souligne la violence, et les dommages combinés de la colonisation et des luttes tribales. Ces passages transitoires qui existent entre les ethnies en conflit, représenté par Maribèla la fille issue du mariage de Horston (nordiste) et son mari le chef militaire sudiste et entre l'histoire de l'Afrique celle de l'Europe. Cette relation nationale interprétée par les petits-fils de Vercingétorix, héritée de la violence importée et la politique du séparatisme ethnique encouragé par la colonisation autrefois.

Un autre élément qui peut prêter à confusion en ce qui concerne la non-chronologie, et qui réside dans le fait que le lecteur ait une connaissance complète des personnages. Particulièrement lorsque l'histoire évoque des moments du passé comme dans les romans *Petit piment*, et *Les petit -fils- nègres de Vercingétorix*, deux romans où les narrateurs personnages racontent l'histoire de leur vie dans un ordre chronologique linéaire. Cela suggère que la continuité temporelle n'est pas rompue, car le lecteur possède des informations fournies sur le passé de Moïse, puis le parcours de sa vie, depuis qu'on l'a abandonné bébé d'une semaine devant l'orpheline jusqu'à sa déchéance finale dans les rues de Pointe-Noire. Pareillement pour le narrateur-écrivain Verre Cassé et les personnages de son cahier. Leurs souvenirs sont ancrés en eux jusqu'aux moindres détails. Par conséquent, il est difficile d'affirmer que le temps est représenté de manière fragmentée ou imprécise. Le lecteur est bien orienté grâce à de nombreux indicateurs temporels et contextuels tels que l'âge et l'époque, sans pour autant négliger l'activité mnémotechnique du narrateur, qui est constante et organisée plutôt que chaotique.

L'œuvre d'Alain Mabanckou ne se livre pas à un jeu de mémoire fermé comme dans le cas de certains écrivains, qui s'inscrivent dans cette optique d'imaginer le passé et l'Histoire conformément chez d'Édouard glissant où les mémoires se referment. La mémoire continue son activité, puisque le narrateur meurt à la fin, envoyé en prison, ou se clôture par la voix et la parole d'un enfant leurs récits ne sombrent pas dans les méandres de l'oubli, ni se laisse prendre dans le piège du cercle qui se cloître de lui-même. Leurs récits transcrit ou dit continuent à circuler et à vivre, malgré la reprise du moment où l'histoire leur file et retourne au point du départ. Nous pouvons constater que la volonté de s'inscrire en dehors de l'univers de la non -histoire à la fin du roman *Mémoire de porc-épic*, où le patron du Crédit a voyagé et figure investi

d'une autorité déléguée, qui trouve le cahier de Verre Cassé abandonné à côté de la rivière où gisait le corps de son écrivain, tel qu'il le précise dans sa lettre :

> J'ai au contraire l'immense plaisir de vous adresser cet autre manuscrit qu'un de mes employés, le serveur Mompéro, a retrouvé dans un bosquet, près de la rivière Tchinouka où fut repêché le corps du regretté Verre Cassé. Le document original — un vieux classeur d'écolier avec des feuilles volantes, qu'il va envoyer aux maisons d'édition Seuil Monsieur L'Escargot entêté Exécuteur testamentaire littéraire de Verre Cassé Patron du bar Le Crédit a voyagé (Mabanckou, 2006, p. 226).

D'une autre part, la rivière qui traverse une grande partie du continent africain constitue autant une symbolique de la mort que celle du mouvement, de la fécondation et de la prospérité par son eau coulante et toute la vie qu'elle alimente sur son passage. Elle révèle la circulation par son emplacement qui représente une envie de faire circuler l'histoire de l'Afrique dans le continent. La Tchinouka incarne le rappel de ce patrimoine historique témoin du passé de ces populations englouti dans les dédales de l'oubli. Toutefois, cette Histoire reste difficilement considérée, puisqu'elle est à chaque fois retranscrite sur des feuilles volantes par ses détenteurs, puis mal interprétée, puisqu'elle est à chaque fois retranscrite par l'autre.

Ipso facto, la non-histoire constitue un concept de détour essentiel dans la trame textuelle qui orchestre l'œuvre de Mabanckou. Quoiqu'il occupe une place secondaire, il réévalue la conclusion qui préconise l'isolement des Africains et leurs histoires dans la composition de l'histoire monde. Cette version se résume dans l'absence, omission donc dans la non-Histoire. Si tous les personnages dans les écrits de Mabanckou possèdent des dénominations, ces derniers restent imagés : le Fessologue, Verre Cassé, Moïse Noir, Mama Fiat 500, l'imprimeur…etc. Le meilleur exemple reste celui de l'un des amis du narrateur Le fessologue le narrateur dans *Black Bazar*. Cet ami créole ne cesse de se remémorer le passé historique de ses origines. Il ressent l'urgence de se venger des Français à travers leurs femmes dans les temps présents. Ce personnage qui se lamente relate les idées socialisées dans les temps modernes par les concepteurs africains de l'Histoire du continent.

Cet ensemble chaotique d'allégories temporelles tire sa justification des temps chaotiques les unes aux autres enchaînées. Néanmoins le lecteur doit réfléchir afin de percevoir le temps à travers des éléments spécifiques. Parfois, les narrateurs nous entraînent dans une discontinuité chronologique pour rappeler que l'œuvre est constituée de non-histoire. Ces ruptures sont incarnées par les trous de mémoire de Porc-épic, ainsi que par le ton d'urgence adopté par Verre cassé, aussi par le silence imposé à Moïse, de même que les localisations géopolitiques réelles et imaginaires.

L'ensemble de ces éléments crée un brassage entre le temps et le non-temps, et le lieu et le non-lieu qui souffre de la non-présence. Le narrateur peut se situer tantôt dans la brousse, sous un baobab, dans une rue chez une famille, parfois les seuls repères spatiaux sont un manguier, qui revient invariablement comme un flash-back, nous ramenant à un moment où l'Histoire s'échappe et où la reconstitution de l'histoire sociale et culturelle semble impossible en raison de la domination de la pensée système qui prédomine le passé et le présent. Cependant, malgré cette apparence figée du temps qui ancre le lecteur dans une expérience engageante, qui vise à redéfinir et repenser le continent africain à travers un jeu mnémonique, d'autres éléments auxquels le lecteur ne peut échapper sont présents. Nous faisons notamment référence au sentiment de la marginalisation. Les personnages s'octroient le statut des marginaux dans ce monde dépourvu de repères et qui manque d'éléments pour compléter leur puzzle. Verre Cassé, Petit Piment et Horston Illoki incarnent ce statut de marginalisation diasporique à travers leurs voyages initiatiques fermés. Le lecteur est ainsi entraîné dans la quête d'autres éléments nécessaires à l'édification de la tour de Babel historique, à la fois dans l'espace et dans le temps. Ces éléments puisent leur source dans le passé, qui consolide la relation de continuité avec la mémoire collective et la conscience individuelle, sans se détacher du présent. L'œuvre d'Alain Mabanckou se focalise sur l'importance de se bâtir dans le temps réel, autant que dans l'espace que nous avons choisi pour vivre, ainsi que la possibilité de s'exprimer librement.

Il est indéniable que cette comédie humaine contemporaine préserve le sentiment de désorientation et d'ambiguïté engendré par le passé historique, social et culturel qui façonne les histoires de ses fresques romanesques. Dans sa thèse de doctorat Valérie Masson-Perrin sur le personnage dans l'œuvre d'Édouard Glissant, compare cette trajectoire hypothétique à la mécanique quantique de Seven Orteli, affirmant que cela rapproche la construction narrative d'Édouard Glissant du principe d'incertitude de la mécanique quantique (Masson-Perrin, 2008). Cette théorie nous amène à reconsidérer l'idée d'un parcours continue et anticipable, attirant ainsi notre attention sur la nécessité de repenser le monde d'un point de vue philosophique, qui unit la vérité à l'espace-temps.

Dans la trajectoire qui se déroule parfois dans des lieux récurrents tels que le quartier REX, le quartier 300, à travers les années 60, 70 et 80 ; l'auteur sillonne le Congo, Il s'appuie dans son errance sur des repères historiques, sociaux et culturels. Dans cette tournée l'auteur repère également les résultats recueillit à travers les temps : la substitution de la brousse par le béton et les bidons ville, les changements des commerces, de la langue. Ces détails permettent au lecteur de tâter l'imprévisible de la créolisation, un état des faits qui persiste. Ce constat nous

permet de comprendre la valeur de l'absence pressante dans cette œuvre, ces composants qui manquent toujours remettent en question la certitude de l'Histoire elle-même. L'auteur veut caractériser son œuvre par une conscience romanesque décousue et déstructurée en fonction de l'histoire du continent africain, tel qu'elle est racontée par l'Autre. Ainsi, nous sommes constamment projetés d'un moment à l'autre dans cette trajectoire presque quantique, cherchant à combler les lacunes laissées par l'histoire coloniale et postcoloniale.

Cette démarche artistique se résume dans la volonté de comprendre la nature des populations africaines qui éprouvent du mal à se faire entendre en dehors du cadre imposé par l'Histoire. L'objectif est de mettre en lumière cette identité qui continue de se percevoir comme victime du colonialisme, de sa couleur de peau prononcée et de sa situation économique précaire et qui adopte le silence ancestral pour exister au raz des murs. Cette perspective institue l'objet de son essai *Pour en finir avec le sanglot de l'homme noir*.

En réalité, si l'auteur se réfère à la chronologie du temps pour rétablir les vérités du passé, cela renvoie réflexivement à une continuité ancrée dans l'espace également. L'Afrique représente un espace qui semble parfois s'éclater dans la conception de l'œuvre, notamment dans des ouvrages comme *Verre Cassé* et *Black bazar*, *Bleu Blanc Rouge*, *les cigognes sont immortelles* où l'histoire et les faits historiques dépassent les frontières du continent pour impliquer le reste du monde. Ces œuvres représentent une Afrique complexe et composite qui cohabite dans les sociétés du monde. Dès lors, elle se détache des origines pour signifier la continuité au sein de la discontinuité.

Cet enchainement de partage historique se démarque par un lien qui se matérialise dans les mémoires. Ainsi le partage entre la France et l'Afrique s'implante profondément dans la mémoire collective de toutes les populations africaines. Les échanges avec l'extérieur apportent des détails qui constituent une partie de l'origine et rend difficile le détachement du passé historique. Cet attachement constitue un obstacle à la progression et la transformation des imaginaires et des discours, puisque ces populations développent une fixation viscéralement à l'égard de leurs bourreaux, qui se réfèrent à la force de son ancien oppresseur pour enfin exister. Cette fixation psychologique profonde s'enracine dans une dynamique où la relation de domination et intériorisée et reproduite.

La notion de mémoire doit être abordée en raison de son contraste avec l'histoire, ainsi que de son importance dans le domaine littéraire qui semble encore engagé dans la préservation du passé contre l'omission. En conséquence, les thèmes de l'histoire, de la mémoire et de l'oubli

seront mis en avant afin d'expliquer la reconstruction de l'histoire de l'Afrique à dire et à penser. Cela se reflète également dans l'œuvre d'Alain Mabanckou, où tous les narrateurs sont des écrivains ou des orateurs obsédés par l'idée d'immortaliser les moments de leur vécu.

L'exploration de la mémoire revêt une importance particulière en littérature. Ainsi Marcel Proust, dans son œuvre *À la recherche du temps perdu* (Marcel, 1913-1927)[6], met en scène un narrateur qui ne raconte pas les évènements d'un présent vécu, mais plutôt des évènements mémorisés par des personnages. De manière similaire, Alain Mabanckou emploie cette même approche pour faire revivre le passé. Il ne nous décrit pas une vie telle qu'elle n'était vécue par son narrateur, mais telle qu'elle est pensée. À cet égard, Walter Benjamin (Benjamin , Philippe , & Yves , 2003) évoque l'utilisation d'une mémoire à la fois spontanée et involontaire, où les péripéties sont souvent introduits par une formule de mémorisation de souvenirs, souvent oubliés. Mabanckou oppose dans son œuvre deux types mémoires, ce qui permet de l'essence intime du passé.

Enfin, si le premier chapitre s'est attaché à rétablir l'historicité du sujet à travers la rigueur de la nomination et l'exhumation de l'archive. Il convient désormais d'interroger les modalités de sa mise en récit. En effet, la restitution de la figure de Frantz Fanon ou des « oubliés » de l'histoire ne peut se contenter d'une simple accumulation de données factuelles ; souvent lacunaires ou fragmentées. Dès lors que, l'archive se présente comme un pixel isolé ; le chercheur est contraint de mobiliser une poétique de la réparation. Ce passage du fait brut à la cohérence narrative nous déplace du champ du vrai historique vers celui du vraisemblable littéraire. Cela ne constitue plus uniquement ce qui fut qui nous importe ; mais, ce qui aurait pu être pour rendre au sujet sa dignité, ainsi que sa cohérence. Le passage au Chapitre II intitulé : L'histoire sous le prisme du vraisemblable ; entend ainsi explorer cette zone de contact où la littérature supplée aux silences sédimentés des archives. Il s'agira donc, d'analyser comment le récit en s'appuyant sur le vraisemblable permet de rouvrir ces mémoires qui « se referment » (glissant) et de transmue l'absence en une présence textuelle souveraine.

---

[6] Cette œuvre comprend sept tomes parus entre 1913 et 1927, dont les principaux sont : Du *côté de chez Swann* (1913), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), *Le Côté de Guermantes* (1920-1921), *Sodome et Gomorrhe* (1921-1922), *La Prisonnière* (1923, posthume), *Albertine disparue* (1925, posthume), Le *Temps retrouvé* (1927, posthume. Il s'agit d'une série romanesque, qui constitue une réflexion littéraire et psychologique sur la mémoire, le temps, l'identité et la société.

CHAPITRE II : L'HISTOIRE SOUS LE PRISME DU VRAISEMBLABLE

Dans ce chapitre intitulé L'Histoire sous le prisme du vraisemblable, nous explorons la manière dont Alain Mabanckou s'approprie le passé. Si l'historien cherche la vérité : le fait brut, le romancier, lui, travaille le vraisemblable : une vérité humaine et émotionnelle qui rend le passé habitable pour le lecteur. Comme l'indique l'analyse, cette démarche n'est pas une trahison de l'Histoire, mais une extension de celle-ci par les moyens de la fiction. Il convient aussi d'analyser comment la trame narrative d'Alain Mabanckou construit ce que nous nommerons une fiction autonomisée. La reconstitution du passé par le prisme littéraire ne constitue pas ici une simple répétition de l'historiographie officielle ; elle s'établit plutôt comme un choix esthétique délibéré où l'écrivain, tout en s'appuyant sur une documentation rigoureuse, s'autorise à glose sur la nature même du discours historique. Cette stratégie invite le lecteur à dépasser la simple réception des faits pour adopter une posture de vigilance, qui transforme l'acte de lecture en une véritable enquête sémiologique. Dès lors, l'agencement narratif semble opérer un décalage par rapport au concept traditionnel d'engagement sartrien : la focalisation interne de l'œuvre n'expose pas une prose qui impose un système idéologique, mais elle libère la conscience du lecteur par le biais d'un cycle narratif qui rend compte du réel dans toute sa fluidité.

1. Le dédoublement des mondes

Par définition, l'histoire constitue un : « […] produit pensé, c'est-à-dire une représentation mentale aux prix d'une démarche intellectuelle » (Martineau, 1997). Elle se distingue : « […] par sa façon de raisonner et ses procédures propres, ses concepts et ses interprétations basées sur des données documentaires » (Martineau, 1997). Dans cette perspective, l'histoire semble être un champ étanche qui s'enferme sur lui-même ; or, dans la pratique le discours de l'histoire affiche un rapport dialogique avec la fiction. Bien qu'elle possède des frontières fluides et mouvantes qui séparent les deux domaines, l'histoire demeure un domaine déontologiquement fidèle à son référent, donc guidé par l'idéologie, ce qui dote son discours de sérieux et de la rigueur. En revanche, ces mêmes avantages l'empêchent de s'épanouir dans de nouvelles questions, et c'est là que la littérature trace ses limites, car, elle seule est capable de les traiter grâce à sa capacité de créer le vraisemblable et de le représenter et de le mettre en récit. Tandis que l'Histoire cherche les certitudes avec ses méthodes, la littérature agit en effraction de la norme, elle fonctionne par l'interprétation de l'implicite

offrant une variété de significations par son sens de la digression et de la transgression. Dès lors, la fiction explore le réel dans différentes perspectives, elle permet ainsi sa compréhension, d'après Barbéris :

> Écrire le réel, c'est le lire et le donner à lire avec tous les risques ; c'est non pas substituer à une unité et à une cohérence idéologique une nouvelle unité ni une nouvelle cohérence tout aussi idéologique, mais inscrire dans la représentation du réel empirique les possibilités diverses de son éclatement, de ses évolutions, de ses relectures, la possibilité en un mot d'actions nouvelles encore inclassées (Barbéris, 1980, p. 346).

La distinction entre les deux reste alors simple, puisqu'elle se situe dans la manière dont les faits sont transmis : l'histoire reste extérieure à l'évènement, ainsi, elle marque l'objectivité de son discours, alors que la fiction les intègre et les transmet de manière directe. C'est à travers le prisme de sa subjectivité que les faits historiques sont réinvestis ; accédant ainsi au statut de paradigmes de connaissance pour le monde contemporain.

À l'aune de ces constats, la structure polyphonique de l'œuvre met en lumière ; comment la littérature en général et la littérature africaine en particulier sont influencées par l'historicité. Elle souligne également l'envie de décrypter les discours historiques, de comprendre les obscénités et les sordidités apportées à ces derniers. À travers des récits polyphoniques que l'histoire permet d'ancrer l'homme africain dans son passé, un passé dont il est dépossédé. Cette structure intègre le discours historique dans la construction de la trame romanesque afin de remédier aux lacunes qui déforment la mémoire collective des populations. Il situe en conséquence son récit aux frontières de ce que Hutcheon appelle une : « métafiction historiographique » (Hutcheon, 1988, p. 10), il pronostique le travail historique à accomplir, particulièrement celui des temps modernes d'une Afrique Monde.

Il souligne que les enjeux à travers la mise en fiction du discours historique représentent un champ infini et diversifié. Il se justifie par des personnages-écrivains-narrateurs, qui constituent la symbolique de l'autodétermination poétique. Le lecteur est confronté à l'analyse d'une littérature conçue à partir de l'imaginaire africain. Elle propose une nouvelle génération d'écrivains, et de penseurs, qui proposent une nouvelle ère littéraire, qui se focalise sur les scénographies, elle place le thème de la réécriture de l'histoire au centre de ses intérêts.

Dans les faits, l'histoire et la fiction constituent dans l'optique de la réécriture des outils qui permettent d'explorer des possibles. Le recours au concept de l'uchronie permet d'orienter l'histoire, étouffer la mémoire collective et surtout d'éloigner l'histoire de l'Afrique des déterminismes qui valident les temporalités uchroniques. À travers l'analyse du discours

historique et dans les prismes de l'exercice de pensée cité plus haut, l'auteur aborde l'histoire de manière ironique afin d'interroger les forces profondes qui la façonne en façonnant nos sociétés, tout en la plaçant devant son double actif. Les réflexions et les interprétations que l'œuvre entraine constituent une esthétique de la quête du sens et montrent que l'analyse des liens à la fois complexe et fluides entre fiction et histoire dans cette œuvre relève d'une quête continue de l'imaginaire qui considère les tentatives de redéfinir le réel et à ouvrir l'écriture aux possibles.

L'exemple le plus concret chez Alain Mabanckou qui illustre la métafiction historique se trouve dans le roman *Les cigognes sont immortelles, un* roman où l'enfant narrateur joue le rôle du médiateur d'une mémoire mêlée à l'histoire familiale et à la mémoire commune et nationale. Michel le narrateur interroge à partir de son regard naïf les faits politiques et sociaux du Congo postcolonial. Il explore les paradoxes et les violences héritées de la colonisation, ainsi que des politiques marxo-léninistes. Cette mise en récit représente la mémoire en tant qu'une construction composite formée de la transmission, le trauma et de l'oubli, qui met en exergue les finalités les plus expansées du travail historique africain contemporain. Ainsi, l'auteur se sert de la fiction pour rendre saillant le travail de l'histoire dans la forme romanesque. Il souligne que l'histoire de l'Afrique est constituée de récits occultés qu'il faut interroger et surtout réécrire. Cette approche se croise avec la métafiction historique, qui s'intéresse à la question de la vérité historique, dans le but d'ouvrir un espace critique où la mémoire individuelle et collective se confrontent à l'histoire officielle dans une relation simultanément féconde et nécessaire. Par un effet de symétrie, l'investissement du vraisemblable chez Alain Mabanckou n'est pas une simple audace poétique, mais une véritable stratégie de réappropriation ontologique. Par voie de suppléance du récit à l'oubli et l'interprétation à la certitude dogmatique la métafiction historiographique permet de restaurer une mémoire africaine longtemps déformée. La littérature devient ainsi : le lieu où l'histoire libérée de ses déterminismes, s'ouvre à la pluralité des possibles. En revanche, cette aptitude de la fiction à interroger la grande Histoire ne repose pas que sur une dialectique de contre-thème opposés. Elle se fonde sur une structure narrative capable de faire coexister la rigueur du fait et la liberté de l'imaginaire. C'est donc, dans cette approche qu'il convient d'analyser ce que nous nommerons le « dédoublement des mondes » ; un espace où l'écriture orchestre une rencontre inédite entre la réalité factuelle et sa projection romanesque.

C'est précisément dans ce sillage que, l'écriture de l'histoire et l'interprétation du non-dit que revêtent les évènements historiques passe par les formes narratives. Cette double

intention, justifiée par les historiens par le recours aux sources des causes matérielles des évènements, se plie machinalement, dans ce travail de l'écriture à la mise en ordre du récit qui possède la faculté d'intercaler les faits pour gérer les espaces et les temps. Le texte historique reste en dépendance du récit qui lui redonne sa cohérence. Le récit remédie aux fragmentations du passé dans une opération de régénération qui les allègent de leurs incomplétudes. Dans cet ordre ces deux laboureurs du discours (l'écrivain et l'historien) tiennent les ficelles des évènements. Malgré, les multiples divergences que leurs champs d'épanouissement affichent, un intérêt partagé de cohérence les unit. Leur travail se rapproche puisque l'historien commence sa recherche depuis le passé au moyen de la narration et l'écrivain procède dans le même ordre pour mettre en ordre son récit. Cette production s'inscrit dans le domaine historique qui se démarque par sa capacité de fictionnaliser l'histoire, en la didactisant dans le but d'éliminer les frontières entre le lecteur et l'univers rigide de l'histoire.

Dans cette logique, l 'esthétique de la narration et de la description joue le rôle de l'alchimiste dans le rapprochement des univers fictifs de ceux de la réalité historique. C'est à ce niveau qu'Alain Mabanckou se détache de la fiction. Il classe son roman historique dans une voie qui évoque nécessairement des faits qui reposent sur la vérité, ainsi il mêle l'autobiographie à la fiction historicisée. Mabanckou élabore dans son œuvre des connaissances historiques non modifiées, son œuvre retrace la réalité, parce que le roman historique constitue à la base un outil pour : « […] faire revivre les mobiles sociaux et humains qui ont conduit les hommes à penser, sentir et agir précisément comme ils l'ont fait dans la réalité historique » (Lukacs, 1965, p. 44). Ainsi, et en dépit de sa poétique, il constitue : « […] une certaine humanité idéale, la vérité historique, si humble soit-elle, demeure précieuse en soi et toujours désirable, parce qu'elle est de l'humanité réelle » (Marrou, 1975, p. 225). Il place son récit au-delà des simples perspectives de la représentation et de la récupération des faits, il les situe dans l'objet même de l'histoire. Ce détour constitue l'objet de l'appréhension des faits qui constituent l'histoire de son pays, de l'Afrique et du monde.

Les histoires de l'œuvre d'Alain Mabanckou engagent en branle une trame et une structure narrative qui tient moins du désordre que de l'ordre et de la linéarité que de l'éclatement. Elle dote la fiction de manières significatives de dire l'Histoire. Une manière aussi de clamer l'inaccessibilité de la vérité historique. Dans cette œuvre le terme « réécriture » fait ordinairement allusion directe à l'écriture d'un texte à partir d'un autre texte, que Gerard Genette préfère appeler « Transposition », cela suppose ici de repenser la version du texte historique dont nous disposons. Dans cette perspective le projet dans l'œuvre d'Alain

Mabanckou consiste à déclencher une revisite de l'Histoire de l'Afrique depuis l'interprétation de l'Histoire de l'Afrique enseignée à l'école, diffusée sur les radios nationales et internationales.

Dans le corpus des récitations scolaires, nous trouvons aussi, des chansons, des discours présidentiels et parfois des accoutrements, auxquels s'ajoute la cartographie du continent qui témoigne du départage illégal des pays. Ces éléments représentent des preuves qui introduisent la vérité. A titre d'exemple dans, *le* roman intitulé *demain j'aurai vingt ans*, Michel, le narrateur enfant raconte comment chaque matin les élèves étaient contraints de réciter les quatre premiers articles de la loi du MNP (le mouvement national populaire) avant d'entrer en classe. Ces récitations symbolisent une situation de conditionnement politique dès le jeune âge. Elles reflètent aussi les mécanismes d'endoctrinement, comme elle incarne une réalité sociale et historique lourde de sens :

> Article premier : Le pionnier est un militant conscient et efficace de la jeunesse. Dans tous ses actes, il obéit aux ordres du Parti congolais du travail.
>
> Article 2 : Le pionnier vit à l'exemple de l'immortel Marien Ngouabi, fondateur du Parti congolais du travail.
>
> Article 3 : Le pionnier est économe, discipliné et travailleur, il accomplit sa tâche jusqu'au bout.
>
> Article 4 : Le pionnier respecte la nature et la transforme (Mabanckou, Demain j'aurai vingt ans, 2010, p. 111).

Ces faits sont intégrés par des guillemets ou en italiques afin de marquer d'une part l'isolement de ces propos de la narration et d'une autre pour affirmer ce temps de pause. L'auteur reprend des moments saillants de l'histoire du Congo, de l'Afrique et du monde qui demeurent enveloppés d' ambiguïté totale, tout comme l'assassinat du président congolais dans *Les cigognes sont immortelles,* relaté par Michel en constitue l'exemple achevé : « […] cette histoire de coups de feu que notre propre radio n'a pas encore annoncées une provocation des impérialistes noirs et blancs qui cherchent à déranger notre pays et notre révolution socialiste congolaise ». (Mabanckou, 2018, p. 36). Dans ce passage, l'auteur n'exprime pas un fait historique, il met en scène la capture du langage par l'idéologie. En effet, le recours au style indirect libre permet d'infuser le discours de l'État représenté par « la radio » dans la pensée du narrateur. Nous constatons alors : un télescopage sémantique, parce que les termes tels que : impérialistes, révolution socialiste et provocation appartiennent à une sphère lexicale officielle qui dissonne avec la voix enfantine de Michel. Cette dissonance montre que le récit

hégémonique, au Congo, se construit d'abord comme un récit de propagande que l'individu doit décrypter. Le vraisemblable ne réside ainsi, pas dans la véracité de l'assassinat ; mais dans la restitution fidèle de l'atmosphère de paranoïa politique de ce contexte. Partant de constat, le texte également opère une double énonciation. Parce que le narrateur enfant utilise une terminologie qui n'est pas le sienne à savoir : impérialistes, révolution socialiste. En plaçant ces termes bureaucratiques et rigides dans la bouche d'un enfant de onze ans ; Mabanckou met en valeur le caractère artificiel et envahissant de l'histoire et de l'idéologie. L'analyse souligne que le discours historique officiel ne constitue pas une vérité, mais une « langue de bois » qui sature l'espace privé. La micro-lecture révèle ici une distanciation ironique ; l'enfant répète sans comprendre ce qui rend le discours du pouvoir absurde aux yeux du lecteur. Nonobstant cette distinction, le narrateur se lance dans une analyse impartiale de la situation de l'État et du continent. Il aborde la simplification excessive qui affecte la compréhension de l'histoire en général et celle de l'Afrique en particulier. Michel reste convaincu que son père n'a pas de raison de s'inquiéter, car il est persuadé que la vie se poursuivra paisiblement malgré cet incident, malgré la confusion qu'il installe dans la société, il continue sa réflexion en affirmant qu'il :

> […] j'avais envie de dire à papa Roger qu'il a tort de prendre cette information au sérieux alors qu'il a déjà entendu des nouvelles plus graves que ça et qui l'on pas secoué puisqu'il continuait à manger sa viande de pangolin, à boire son vin rouge et enfoncer dans ses narines son tabac qui lui cause des éternuements (Mabanckou, 2018, p. 36).

Cette distinction est cruciale, parce que l'histoire vécue ne se compose pas que de dates, mais surtout de tensions entre l'évènement exceptionnel et la quotidienneté triviale. Elle cherche la cohérence et la gravité. Elle propose un vraisemblable de la réaction humaine. L'indifférence apparente de Papa Roger traduite par le geste habituel : fumer le tabac, boire le vin, traduit une forme de résilience ou de lassitude face à l'instabilité politique. Le vraisemblable ici ne réside pas dans la fidélité des faits mais dans la vérité psychologique d'une population habituée aux soubresauts de l'Histoire. Par analogie, les faits sont introduits dans le texte en contiguïté, estimés en termes de données contrôlables, soit par les dates ou par des lieux. Il relie la narration aux évènements du passé, pour produire une mémoire continue. Toutefois, dans les mailles du récit, nous pouvons constater que cette mémoire se révèle une construction factice. Une idée opposée sous-tend la source de détournement, comme en témoigne l'ambiguïté à laquelle le lecteur est confronté à la fin des histoires et parfois des chapitres, et témoigne de la présence d'obstacles, de l'incapacité à suivre les décisions prises, ainsi que le déni qui implique l'oubli. L'enjeu est de manifester les épisodes tus, la défaillance

et la discontinuité de la mémoire qui supposent le silence de l'Histoire. Partant de ce constat, Mabanckou utilise ici une stratégie de juxtaposition contrastive ; Alors que l'Histoire officielle se caractérise par la rupture (les coups de feu, la mort du chef) ; la réalité humaine est marquée par la linéarité et la répétition (manger, boire, priser…etc.). Dans cette perspective, et en s'appuyant sur des détails triviaux et sensoriels comme : (le goût du pangolin, les éternuements) l'auteur déplace le curseur de l'importance. Dès lors, l'analyse illustre une hiérarchie inversée pour le citoyen ordinaire ; la permanence du geste quotidien est plus authentique que l'instabilité du sommet de l'État. C'est donc, dans cette convergence que la fiction réécrit pour restituer l'Histoire : elle redonne une existence à ceux que les manuels d'histoire oublient au profit des seuls grands hommes.

À partir de cette confusion, l'agencement narratif suggère qu'un portrait aussi explicite que possible de l'Histoire. Il dépeint dans les détails la manière dont ce discours est vécu. Il fait passer en par-dessous toute la portée qu'elle véhicule de manière générale. Il installe aussi, une narration dans « […] le seuil du changement » (Kenneth, 1994), faisant suite dans l'optique du roman historique, qui par définition se dégage de l'arrogance du discours, et enveloppe les évènements dans la subtilité de la subjectivité propre à la fiction narrative. Le principe de cet agencement se place au-delà de relater les faits du même ordre de l'Histoire, ou de les désigner avec précisions. Son objectif consiste à éclairer l'histoire en général. Dans le cas de l'œuvre d'Alain Mabanckou le projet se fait dans l'intention d'illustrer l'Afrique sans prétendre la justifier pareillement que le discours historique classique. Mais dans une suite d'une littérature de l'oxymore, qui met en valeur la situation le chaos de la situation postcoloniale, sur le côté social, politique et économique.

Étant donné que les liens entre l'histoire et la fiction ne cessent d'évoluer, suscitant ainsi une interrogation constante. Bien que, les distinctions entre ces deux disciplines clairement définies, comme le souligne Martine Jaubert, Sylvie Lalagüe-Dulac et Brigitte Louichon sont continuellement remises en question : « […] la ligne de répartition, ou la frontière, qui semble séparer une discipline dont la finalité et la connaissance des faits historiques et œuvre d'imagination paraissent établies, les écrits de l'historien et les écrits fictionnels » (Jaubert, Lalagüe-Dulac, & Louichon, 2013, p. 10).

La délimitation entre les documents de l'historien et les écrits fictionnels symbolise un sujet de discussion et de réflexion dans le domaine de l'histoire et de la littérature. Cette ligne de partage apparaît brouillée à certains égards, puisqu'il existe des moments où les deux champs se chevauchent, où l'objectivité s'oppose à la subjectivité. Les sources primaires et des

témoignages historiques étayent leurs affirmations. Alors que les écrivains peuvent inventer des figures, des évènements et des dialogues sans avoir besoin de preuves concrètes. Les historiens cherchent à comprendre le passé et à informer, tandis que les auteurs de fiction veulent divertir, émouvoir ou explorer des thèmes universels. Cette dichotomie implique des exceptions et des nuances. Par exemple, certains écrivains combinent la réflexion historique rigoureuse avec une narration littéraire créative, concevant ainsi des œuvres qui se situent quelque part entre l'imaginaire et l'Histoire. En outre, le recours à la fiction historique comme inséré des personnages fictifs dans un contexte historique authentique peut brouiller la frontière entre la réalité et l'imaginaire.

Dans l'ensemble, bien que la distinction semble claire, elle sauvegarde son caractère évasif dans la pratique. La lucidité s'impose pour les lecteurs et les chercheurs de cette distinction tout en reconnaissant que l'inventivité artistique et l'exploration de la relativité constituent des mécanismes efficaces pour mieux comprendre le vécu et le présent. L'impossible relation entre l'histoire et la fiction, trouve sa résolution dans la poétique : elles forment alors une complémentarité, puisque là où les archives manquent l'imaginaire demeure l'instrument nécessaire à la restauration de la mémoire. Cette recherche mémorielle s'articule donc, autour de : « […] la confrontation entre le récit romanesque et le récit historique, en compétition pour dire le vrai d'une époque » (Ozouf, 2011, p. 13). Une compétition certes, mais aussi une complémentarité positive, car, comme l'Histoire adhère dans la propriété des sciences humaines, et dans la reconstitution des faits du passé, elle use forcément de la subjectivité, du style et de l'imagination de l'historien. Un récit inscrit dans la fiction écrit à la première personne pour la fiction, un texte documenté qui s'appuie sur des résultats cliniques qui se relèvent du domaine de la science de l'historiographie qui se sert du discours métahistorique. L'histoire n'est pas en mesure de déplacer certaines limites et raconte ce qui pourrait arriver si certains évènements n'ont pas eu lieu, ou bien si la vérité est racontée de manière différente, ce que Isabelle Drouet appelle : « Contrefactuels en histoire » (Drouet, Dupouy, Jeanpierre, & Nicodème, 2012). L'historien d'après George Duby : « […] n'est pas libre, il lui faut transcrire fidèlement ce qu'il extrait des brochures, de toutes les traces du passé qu'il repère et qu'il lui est strictement interdit de manipuler » (Duby, 1996, p. 175).

La fiction de son côté utilise les documents et la mémorisation pour se raconter d'une manière distincte, elle adopte pour se faire une approche d'enquête. Cette relation bipartite trouve ses origines dès les premiers écrits sur l'Histoire par Hérodote, qui immortalisait l'histoire de son époque par le biais de la poésie. L'enjeu principal de cette pratique consiste à

inhiber les grands évènements de l'oubli. La manière avec laquelle ces exploits consignés ne constituaient pas un problème, car à cette époque, l'histoire était continuellement entrelacée de mythes et de légendes. La poésie servait à embellir les évènements historiques « […] ajouter foi aux chants des poètes qui ont embelli la réalité et aux compositions de logographies qui se sont plus préoccupés de charmer que d'éclairer leurs auditeurs, en triant une manière qui se refuse à une discussion exacte et où le temps à fait prévaloir » (Jules, 1860, p. 16).

Avec Thucydide l'écriture de l'histoire a pris la forme que nous lui connaissons aujourd'hui, avec ses méthodes et ses enquêtes. Il est reconnu comme le précurseur de l'Histoire en raison de sa quête pour déterminer les véritables causes des évènements. Son œuvre s'inscrit dans le champ de l'historiographie.

La responsabilité en tant que productrice de l'authenticité envers l'intégrité est essentielle pour un historien lorsqu'il s'adresse à ses lecteurs. Il s'engage à assurer une recomposition du passé en s'assujettissant à l'exigence des normes scientifiques de la discipline. La reconstitution de l'Histoire repose sur une base documentaire encadrée par les contraintes du contexte sociohistorique et temporel des évènements relatés, Paul Ricoeur indique que : « […] les constitutions des historiens visent à être des reconstitutions du passé. À travers la brochure et au moyen de la preuve documentaire, l'historien est soumis à ce qui un jour fut » (Ricoeur, 1985, p. 253). Les historiens cherchent alors, à recréer le passé à travers l'analyse des documents et les preuves qu'ils fournissent, se plient dès lors à ce qui s'est réellement produit.

Établir des frontières claires entre l'Histoire et la fiction pour préserver la légitimité de l'une tout en discernant l'univers imagé et imaginaire de l'autre, or, l'investigation de la vérité unit ces deux notions, ainsi Paul Ricoeur affirme que : « Dès lors que l'on veut marquer la différence entre la fiction et l'histoire, on invoque immanquablement l'idée d'une certaine correspondance entre le récit et ce qui est réellement arrivé » (Ricoeur, 1985, p. 273). La corrélation existe inévitablement entre la narration et les évènements tangibles lorsque l'on souhaite distinguer la fiction de l'Histoire.

L'historien est orienté par le triple statut ontologique imposé par la discipline. Afin de textualiste son récit. Il passe par l'étude des documents, les témoignages et contextes des faits. Il doit également analyser ces éléments en les reliant à leurs causes et conséquences. Son métier l'engage à conserver la mémoire et à l'empêcher de sombrer dans l'oubli. Il maintient la mémoire expressive en passant par l'écrit, cela permet à son récit de perdurer, d'être propagé

pour favoriser sa diversité et sa fécondité à travers les époques. Le dédoublement des mondes chez Mabanckou abolit la hiérarchie conventionnelle entre le document et l'invention. A travers hybridation autobiographique et l'histoire nationale ; l'auteur institue de l'espace romanesque en une scène où la vérité « réalité » et la vérité « poétique » se complètent réciproquement. Ce processus ne cherche pas à travestir le passé mais à lui redonner une épaisseur humaine que la passivité de l'archive ne saurait transmettre. Dès lors, si l'œuvre parvient à faire tenir ensemble ces univers divergents, c'est parce qu'elle répond à des exigences de construction interne rigoureuses. Afin que le lecteur accepte cette immersion dans une histoire réécrite le texte s'articule dans cette perspective sur trois piliers fondamentaux : la vérité, la vraisemblance et la cohérence ; des mécanismes essentiels de la crédibilité du récit historique fictionnalisé.

1.1. Vérité, vraisemblance et cohérence

La structure polyphonique de l'œuvre permet de remodeler la réalité, ; en effet, avant de livrer les documentations, les témoignages et les analyses se trouvent contraints à soumettre ces documents à la reconfiguration. Pour Paul Ricœur : « [s]ont représentatifs du monde commenté, le dialogue dramatique, mémorandum politique, l'éditorial, le testament […] sont représentatifs du monde raconté, le conte, la légende, le récit historique » (Ricoeur, 1984, p. 127). Ainsi, selon les approches de lectures ou de commentaire de la narration, le lecteur engage des approches pour comprendre le texte dans sa dimension la plus évasive, celles-ci influencent sa réception, sollicite sa réflexion sur le monde réel et/ou imaginaire.

La fiction peut être considérée ainsi comme une forme artistique pauvre en ambition, bien que, moins vaste que l'Histoire en termes de recherche de vérité, elle peut cependant parfois dissoudre cette opposition. Cela se produit lorsque le récit fictionnel met les faits dans des contextes concrets, dès lors, il les dote d'émotions pour les rapprocher de la réalité. Le scripteur se décline face à la narration, il insuffle des indignations pour les juxtaposer à la réalité. Le descripteur s'efface devant l'histoire, permet ainsi aux témoignages de s'exprimer à travers les voix des personnages, les descriptions des lieux et des époques. *Ipso facto*, le lecteur assiste aux évènements ; il s'implique dans la réécriture de l'Histoire. Nous le constatons dès la première approche dans le roman *les Cigognes sont immortelles* ; lorsque Michel, le narrateur enfant nous transporte à travers les narrations de papa Roger aux années soixante-dix ; pour nous faire vivre les répercussions du départ du président, d'appréhender comment la population l'a éprouvé et son interprétation par les occupants du pouvoir, comprendre comment les faits sont présentés à l'extérieur et à l'intérieur, comment elle passe dans l'oubli.

Le lecteur est même impliqué activement dans l'histoire, évoluant à un élément central de la narration, dans le roman dénommé *Mémoire Porc-épic*, le narrateur s'adresse directement au lecteur, créant ainsi une relation virtuelle qui plonge ce dernier dans la perspective de l'auteur, Par souci de « […] construire une image cohérente, porteuse de sens, et construire une image des choses telles qu'elles furent en réalité et des faits tels qu'ils sont arrivés réellement » (Ricoeur, 1985, p. 260).

L'œuvre d'Alain Mabanckou tisse avec le lecteur un rapport concret, elle le familiarise avec les lieux et les temps en remodelant les configurations ultimes de l'objectivité. Le récepteur du récit plonge dans un cycle à la fois infini et rhizomatique de quête de vérité. Comme c'est le cas dans le contexte de l'assassinat du président. L'agencement narratif suggère que marque le détour lorsqu'il invoque son passé des années 1970. L'autobiographie qui annonce le réel dans le récit et le « quasi-passé » (Ricoeur, 1984, p. 139) selon Ricœur ; les énonciateurs du futur réel et le fictif sont représentés avec les valeurs modales du passé. Ainsi le narrateur s'offre la voie vers l'ancrage de la réalité dans le récit. Cette stratégie s'infiltre dans le texte par la mise en situation chronologique des évènements, crée dès lors, la confiance et l'intimité et la complicité entre le narrateur et du lecteur, l'impliquant dans la reconstitution collective de l'Histoire. Il dépeint un moyen d'accroître ses liens de la réalité avec l'histoire racontée, en l'ancrant dans une temporalité qui semble déjà révolue, mais qui permet de mieux comprendre ou anticiper les évènements. Les temps du récit sont donc utilisés pour structurer cette temporalité et manipuler la perception du lecteur par rapport à l'imaginaire ou à l'avenir.

La structure polyphonique du récit met en évidence l'ensemble de l'histoire de bout en bout, elle présentifie le présent, à travers le prisme du passé, puisque c'est grâce à la mémoire que cette continuité entre le passé et le présent se préservent. Elle avise à réinscrire le contexte passé dans celui du présent, puis d'apporter de manière tangible les reconstitutions souhaitées. Dans cette perspective, cette stratégie recourt aux approches de connexion empruntée à la pratique historienne elle-même, qui permet de rétablir la synchronisation entre le temps vécu et le temps cosmique ; « […] appel aux procédures de connexion empruntées à la pratique historienne elle-même, qui assure la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique » (Ricoeur, 1985, pp. 181-182).

La juxtaposition de la fantaisie et de la mémoire engage le romancier à fonder une historicité de la littérature, soit à créer une temporalité littéraire, associe l'élément imaginatif dans la réalité sans la déformer. Cela lui permet de resynchroniser les moments et les rapproche du contexte dans lequel la composition est produite. Mabanckou pour dévoiler l'histoire du

continent depuis son exploration contextualise les faits plus loin dans le temps et remet en cause comment cette version erronée de l'histoire continue à façonner le présent et l'avenir du continent. Comment cette version biaisée de l'histoire affecte les habitantes jusqu'au temps moderne autrement dit des indépendances, convaincues de leurs incompétences, leur retard intellectuel parfois confirmé par les leurs comme des comme le précise Verre Cassé l'enseignant jugé par un des intellectuels envoyés par le ministère de l'Éducation, pour estimer les capacités de ce dernier, il raconte que : « […] ce type à lunettes se la jouait intellectuel, il disait que j'étais pas doué, que je parlais et prononçais mal le français, que le gouvernement avait commis une bévue en laissant aux ignares de mon espèce le soin de montrer aux enfants le chemin de la vie » (Mabanckou, Verre Cassé, 2006, p. 65). Cette population finit par percevoir l'Afrique comme un lieu de souffrance et de misère, une entité virtuellement libérée, incapable de s'imposer et continue à se reconstituer sur les vieilles planifications coloniales, Verre cassé le personnage éponyme du récit explique que pour enseigner, il ne respecte pas les règles ; les outils pédagogiques, qu'il était inventif et opte pour les moyens du bord pour expliquer ces leçons. L'allégorie dans cette théorie est de taille, le narrateur retravaille l'esprit de ces élèves en leur montrant qu'ils sont dans la mesure d'exister sans compter sur les autres, que le continent est une terre qui s'enferme sur un potentiel infini de ressources. Il pousse son projet loin en affirmant sa récusation contre la répartition du continent, lorsqu'il déclare que : « […] la carte de notre pays parce que ce pays c'est de la merde, c'est des frontières qu'on a héritées quand les Blancs se partageaient leur gâteau colonial à Berlin, donc ce pays n'existe même pas, c'est une réserve avec du bétail qui meurt de disette » (Mabanckou, Verre Cassé, 2006, p. 60). Une réalité sur laquelle il revient dans son cours au collège de France lorsqu'il explique que l'Occident considère l'Afrique comme une ombre, une absence, qu'un reflet absurde fait d'humiliations enchainées de la part des hommes de politique et les intellectuels. Résumé dans une entité étrange que nous ne considérons nullement comme un espace de vie et de vivants. Cette terre ne cesse d'être vue en tant que représentation de conflits et de guerres civiles et ethnique malgré ces dites indépendances des années soixante. Les temps de l'ouverture et des changements radicaux de toutes les politiques et les philosophies, et surtout des frontières imposées par le colonisateur, il annonce que : « […] ces nouveaux États dont les frontières avaient été tracées par les anciennes puissances coloniales européennes lors de la fameuse Conférence de Berlin qui eut lieu entre le 15 novembre 1884 et le 26 février 1885 » (Mabanckou, 2016, p. 6). Il s'agit de la première conférence internationale organisée au sujet de l'Afrique le continent. Connue aussi comme la conférence de l'Afrique de l'Ouest, elle concerne la collaboration des forces occupatrices occidentales, pour le partage du continent.

Elle commence le 15 février 1885 à Berlin et s'achève le 26 février 1885. Elle aboutit sur la partition du Congo.

L'auteur en introduisant ces vérités historiques situe son œuvre à l'orée du roman historique et le roman réaliste historique. Il parvient à diluer les faits historiques dans la fiction. Comme nous pouvons le voir tout au long de son œuvre. Dans *Verre Cassé* et depuis le début une panoplie de faits historiques est mise à disposition du lecteur, notamment le lecteur africain, où l'Histoire au fil du temps s'approprie l'identité des populations qui la pratiquent. Il offre ainsi, une lecture répétée de l'histoire. Le fil d'Ariane de l'intrigue joue un rôle clé, agissant comme le parchemin sur lequel les récits et leurs réécritures se tissent. Ce fil conducteur permet au l'auteur de rassembler les fragments de l'histoire, d'établir des connexions et d'ouvrir divers domaines de réécriture.

L'Histoire en tant que discipline ne profite pas de cet avantage, car de son côté l'historien trace le portrait d'une époque, d'un lieu, il explique détaille, mais dans un acte qui n'est pas le sien. Cet acte collectif et unificateur confine dans la rigueur de la discipline s'explique de la vérité du contexte qu'il expose. Cependant, à ce propos Genette établit deux niveaux de récit à savoir le texte narratif et le discours en qualité d'acte de narration « […] comme narratif, il vit de son rapport à l'histoire qu'il raconte comme discours, il vit de son rapport qu'il profère » (Genette G. , Figures III, 1972, p. 74). À cette bipartition Todorov propose de distinguer entre « récit raconté » et « récit racontant », ce mécanisme qui forme l'unité narrative et aide le lecteur à construire le sens du récit fait du texte littéraire le lieu de rapprochement entre fiction et Histoire, qui crée des univers alternatifs du discours. Ainsi, il enclenche un processus d'hybridation entre la vérité et la fiction. Ces éléments sont mis en œuvre dans l'intention de les réduire à une partie intégrante du récit fictif. Ce processus brouille et crée un univers hybride ; ce qui permet à l'auteur de générer une œuvre riche en ambiguïté et en nuances possibles.

Il s'agit de générer une manifestation hybride du texte, que nous relevons également dans la définition élémentaire du roman historique qui se charge (utilitaire d'un passé effectif) (Bernard, 1996). Lukacs et Walter Scott considère que : « […] la particularité des personnages dérive de la spécificité historique et de leur temps » (Gengembre, 2006, p. 23) et que la vie s'inclut comme des expériences conditionnées par l'histoire, c'est-à-dire moins la fixation de la diégèse et c'est sur quoi se constitue le roman historique plus que sa fonction narrative, le genre dépend en particulier de la connaissance anthropologique et cognitive qu'il charrie. Il se

détermine ainsi à travers le brassage et l'hybridité des éléments du passé dans toutes ces formes, mais aussi il se veut une compréhension du présent.

De plus, le roman, par définition, relève de la fiction, une suite d'évènements imaginaires, pourvue d'une autonomie littéraire. Cette notoriété le différencie du monde réel même si elle en fait sa matière première. La littérature constitue une représentation du monde, elle permet à l'Histoire de dire le passé lorsque celle-ci échoue de dire le passé, cela nous rappelle l'interprétation que Jean Marie Schiffer donne de la fiction : « […] la fiction serait une *mimesis* de l'action humaine » (Schaeffer, 1999, p. 48). Et même si ces frontières et cette dichotomie se fixent par des théories qui distinguent les deux disciplines, en s'appuyant sur le fait que l'histoire se veut objective, linéaire, anachronique et s'occupe des modalités discursives vues comme « […] un texte sur texte » (Cartier , 2006, p. 958), contrairement au récit fictionnel souvent qualifié de « […] récit non référentiel » (Cohn, 2001) ,un récit qui a la particularité fondamentale d'être un texte autorisé » ; parce que feuilleté, et même si le roman reste un univers d'esthétique et de charme désormais : « […] la littérature n'est pas une parole qui peut ou doit être fausse, à l'opposé de la parole des sciences… elle n'est ni vraie ni fausse c'est ce qui définit son statut même de fiction » (Todorov, 1973, p. 53). La fiction se discerne de la science, puisqu'elle n'a pas pour objectif de décrire le monde de manière impartiale ou de fournir des faits vérifiables. Elle symbolise une forme de fiction, où l'accent est mis sur la verve, et la prospection de la condition humaine. Elle se nourrit de la création produite par l'imagination de l'auteur ainsi que l'aptitude de son lecteur à s'immerger dans le récit. Elle a la capacité d'explorer certaines réalités alternatives et d'exprimer des notions d'une manière qui se place au-delà des représentations simplistes. Elle juxtapose les éléments de la réalité aux métaphores et aux analogies. La fiction en tant qu'esthétique : « […] se distinguerait donc des autres arts par son mode de représentation oblique, indirect. Les sons évoquent le sens ; mais celui-ci devient à son tour un signifiant, dont le signifié est le monde représenté » (Todorov, 1977, p. 174), soulignant qu'elle n'est pas tenue de se conformer aux normes de vérité et de fausseté majeure dans d'autres domaines, comme les sciences. Au lieu de cela, elle se permet de réécrire la réalité et d'explorer la condition humaine de manière innovante, subjective et émotionnelle. Au terme de cette analyse, il apparaît que le roman de Mabanckou ne se contente pas de raconter des évènements, il les reconfigure pour en extraire une substance mémorielle active. La cohérence du texte ne se limite plus au niveau structurel uniquement, elle devient éthique, puisqu'elle implique le lecteur dans une quête de vérité qui dépasse le simple cadre du document. Par ce jeu de miroirs entre le vrai et le vraisemblable ; la fiction s'érige en instrument

de connaissance capable de transformer l'ombre du passé en une lumière intelligible pour le présent.

1.2. La fiction une réinterprétation esthétique du réel

La fiction romanesque, tout en s'inspirant du réel opère des métamorphoses profondes qui dépassent les simples productions esthétiques, elle souhaite offrir à son destinataire une nouvelle perception du monde, façonnée entièrement par l'imaginaire et la subjectivité de l'écrivain, d'abord dans une acception dénotée, puis dans un sens plus subtil. Elle symbolise cet univers fantasmagorique inventé par le styliste qui puise son imaginaire dans l'occurrence. Elle dispose du privilège d'être potentiellement ancrée dans l'existence. Cette reconfiguration narrative invite à interroger les frontières subtiles entre réalité et invention, reflète, entre vérité tangible et création fictionnelle. Cette assertion incarne la thèse avancée par COHN selon laquelle : « […] l'aire de réalité me semble être la vertu suprême du roman » (Cohn, 1981), sa qualité dépend largement du talent de son créateur, ce qui la baptise une œuvre d'art qui s'approche de la vérité c'est-à-dire vraisemblable. En somme, l'illusion de la réalité semble l'essence même du roman.

Le travail de l'homme des lettres consiste donc à réécrire la réalité, dans l'intention de persuader son lecteur en élabore une authenticité inspirée par le contexte. Toutefois, orchestrer une histoire qui ne se dévoile pas pleinement des contextes actuels de l'écrivain ; ce qui exige de développer davantage des détails, et de recréer inévitablement le contexte spatio-temporel. En outre, ce processus le place sur le même plan de réflexion qu'un historien. Un croisement complexe, puisque ce dernier ne peut pas se contenter d'inventer des évènements, il est dans l'obligation de les présenter comme tels. S'impose d'autre part, la liberté de soumettre la mémoire à l'imagination ; il se charge de transporter ces entités réelles dans son univers fictionnel. L'acte d'écrire se convertit en un retour en image, l'équivalence à faire vivre le passé en scènes. Cet acte tente de restituer des souvenirs en les transfigurant en images verbatim : « […] il semble bien que le retour du souvenir ne puisse se faire que sur le mode du devenir-image » (Ricoeur, 2000, p. 66). Dès lors, l'écrivain trace sur ses souvenirs, il les met en images mentales qu'il partage avec ses lecteurs. Le choix de mot reste important dans ce processus pour décrire ses expériences, ils peuvent évoquer des images vivaces dans l'esprit de ceux qui les interprètent, créant ainsi, une sorte de « retour en image » des souvenirs. En dépit de, la structure romanesque ordinaire, l'élément historique orchestre la macrostructure de l'œuvre de Mabanckou. Il fonde ses récits sur l'histoire immédiate de l'Afrique. Les faits historiques choisis constituent des unités fractalisées, des citations, des discours, des débats qui établissent

avec l'histoire les mêmes liens qu'avec la fiction face à la réalité. Le lecteur se retrouve ainsi devant des parodies du discours historique et du monde. L'auteur au moyen de la mise en ordre de son récit par les structures profondes du texte historique crée une métaphore du sens. L'histoire acquiert le statut du reflétet de la réalité et celui de sa projection signifiante. Dès lors, Alain Mabanckou offre à son lecteur un récit autonome établi sur la dimension poétique, qui le définit en tant que fiction, et qui use du langage comme un miroir des effets pour se distancer de la réalité empirique dont il est issu.

Dans le cas du roman historique, le lecteur demeure un acteur visuel, sa mémoire conçoit les évènements historiques en établissant des connexions entre le présent et le passé. Cela se fait en deux étapes : d'abord, la visualisation des images, puis, la participation à l'élaboration du texte. Les images, éprouvées dans ce sens se transforment en une vérité virtuelle, façonnée par son imagination pour lui offrir une nouvelle perspective, « […] un lieu de synthèse du naturalisme visuel et la narration romanesque » (Schaeffer, 1999, p. 32), un espace où la représentation visuelle de la réalité se fusionne avec le récit romanesque. Le lecteur devient ainsi, un « lecteur-télé-spectateur ». Le lecteur s'implique dans l'histoire. Des éléments tels que l'utilisation de la fonction conative introduite par la présence de la deuxième personne du singulier, pronom sujet fort « tu », qui force la dissolution, cela se remarque dans *Mémoires de Porc-épic* avec son narrateur qui opte pour un « tu » impliquant et puis dans *Demain j'aurai vingt ans* où le personnage principal, Michel guide directement le lecteur à travers l'histoire, les lieux, les époques et les prénoms de certains personnages, en l'engeant dans sa trame narrative comme confident.

La récurrence des faits historiques fait partie des stratégies sur lesquels la trame et l'intrigue de l'œuvre se tissent pour créer ainsi, une sorte de retour d'évènements. Cette stratégie accroît l'immersion du lecteur dans ce cosmos narratif. Une technique empruntée au cinéma, où le lecteur devient un médiateur activement impliqué dans l'univers des personnages, orienté par les détails aux réalités que l'auteur voudrait réécrire tour à tour avec son lecteur.

2. L'exigence référentielle, comme dynamique fictionnelle

Le point de convergence entre la fiction et la mémoire est désormais un élément crucial dans la réécriture de l'Histoire. À ce niveau la notion de « l'absence » (Di Benedetto, 2008), une ébauche qui se constate du passé ; où les faits vécus tissent un lien avec une chronologie en déficit avec le moment ; le « maintenant » de son énonciation se classe alors fictif. Le romancier à partir de cette ébauche nous mène pour représenter cette absence. Paul Ricœur propose un

terme alternatif pour cela : « […] en dernière instance comme représentance, la variation terminologique proposée mettant l'accent non seulement sur le caractère actif de l'opération historique, mais sur la visée intentionnelle qui fait de l'histoire l'héritière savante de la mémoire et de son aporie fondatrice » (Ricoeur, 2000, p. 304) . La proposition de mutation se concentre sur l'aspect actif de l'opération historique plutôt que sur l'intention qui sous-tend la construction savante de la mémoire et de sa contradiction fondamentale. Elle invite à s'immerger et à se projeter dans cette perspective et y expérimenter et se propulser même. L'auteur opte alors pour les stratégies de l'insistance, le ressassement enferme le lecteur dans le cycle du moment historique que l'auteur et son œuvre ciblent. Dans le cas d'Alain Mabanckou le lecteur est à chaque fois projeté dans une époque, mais à chaque fois renvoyé tour à tour à la période postcoloniale. Le lecteur est impliqué d'abord à revivre, ensuite à adopter un nouveau regard sur ce contexte, avec davantage de recul.

La fiction est au-delà d'être une simple *mimésis* des faits, elle ne constitue nullement la retranscription identique de la réalité dans laquelle elle s'inscrit. Elle se requiert une réplique émergente particulièrement alternative d'un aspect omis de cette dernière. Pour instituer ce dédoublement. L'auteur doit irréductiblement puiser de sa mémoire, appelle l'activité cognitive. Comme nous l'avons mentionné précédemment l'imagination de l'écrivain ne peut être son unique ressource, car la fiction nécessite autant de la recherche et d'argumentation. Tel que le confirme Jean-Marie Schaeffer en expliquant que :

> […] lorsqu'un romancier crée un univers fictionnel, il ne se sert pas exclusivement… des matériaux représentationnels inventés : il réutilise des matériaux dans sa mémoire à long terme, il prend éventuellement des notes pour fier des expériences, perspectives qu'il a l'occasion de faire, il consigne des situations vécues, il se documente dans des livres dont le contenu est tout ce qu'il y a de factuel (Schaeffer, 1999, pp. 222-223).

Cette démarche s'avère incontournable, puisqu'elle rapproche la fiction de la réalité. Elle renforce *à fortiori* la crédibilité de la première et implique le lecteur dans le projet de l'œuvre, en fait, une partie intégrante reste agissante sur le plan scientifique et émotionnel. Conformément Alain Mabanckou met son lecteur-spectateur sur le destin de certains personnages immuables pareils à : papa Roger, Maman Pauline, Michel, Lounes, etc. Ces derniers sont les liens entre les incidents fictifs et les faits réels partagés avec l'auteur pendant son enfance dans les années soixante-dix. Les lieux tels que Pointe Noire et la passerelle où se trouvait sa maison d'enfance, suscitent forcément un tumulte émotionnel inextinguible chez le lecteur. En effet, ces personnages, ces lieux, voire même certains évènements reviennent non

seulement dans les romans, mais aussi dans les essais, notamment dans Le *monde est mon langage.* Dans la section intitulé *Alger.* Mabanckou adresse une lettre à son ami algérien Lounès, qui y exprime la déclaration suivante : « […] je revois aussi ta famille ce jour-là : ton père Arezki, ta mère Saliha, ta sœur Sara…. à vous voir les uns près des autres, les uns avec les autres, c'est l'Algérie qui me montrait son vrai visage » (Mabanckou, 2012, p. 49). Lounes, est donc le nom d'un individu réel dont l'auteur a fait sa connaissance en Algérie et à qui il s'adresse dans son livre.

Le plus pertinent est dans le roman Demain *j'aurai vingt ans,* outre, les engagements politiques de tonton René, puis ceux du Congo, exposé dans son œuvre en biais du personnage de l'oncle, et/ou reçu comme matières d'enseignement :

> Quand mon oncle est très en colère, c'est contre les capitalistes, pas contre les communistes qui doivent s'unir parce qu'il paraît que bientôt il y aura la lutte finale. C'est en tout cas ce qu'on nous apprend aussi à l'École populaire pendant les cours de Morale. On nous dit par exemple que nous sommes l'avenir du Congo, que c'est grâce à nous que le capitalisme ne gagnera jamais cette lutte finale qui va arriver. Nous sommes le Mouvement national des pionniers (Mabanckou, 2010, p. 15).

S'ajoute les déterminants politico-historique du Congo-Brazzaville en particulier et de l'Afrique en général, comme la fuite d'Idi Amin Dada, le président de l'Ouganda qui quitte son pays pour se réfugier chez les musulmans de l'Arabie saoudite, parce que les tanzaniens refusait l'installation de son armée sur leur territoire, sous prétexte de poursuivre les Ougandais révoltés contre son pouvoir. Cette partie de l'histoire qualifiée de « grave » d'après papa Roger, puisque ce dictateur avait tué plus de trois cent mille personnes, entre Africain ougandais et étranger au cours de sa gouvernance qui a duré huit ans. Michel exprime sa colère contre l'Arabie saoudite qui l'a accueillie et lui offert une maison et des revenues. Il se demande si c'était « normal » de l'aider d'une part, et d'une autre laisser toute une nation mourir de faim.

Ces faits réels rapportés par Michel, un enfant de onze ans qui compare Idi Amin Dada à un méchant dragon. L'enfant s'ennuie, mais ne peut pas quitter la table, car il craint qu'on le prenne pour un enfant impoli qui ne s'intéresse pas à ce qui se passe dans un pays de son continent : « […] on dirait un impoli sinon on va croire que moi Michel je ne veux pas m'informer sur ce qui se passe dans un pays de notre continent » (Mabanckou, 2010, p. 84). En effet, après le coup d'État qui l'a soutenu au pouvoir en 1971, le général Amin Dada, s'est désigné président de la république ougandaise. Son gouvernement est marqué par la pratique de l'élimination physique de ses adversaires politiques, et par les exécutions organisées. Aussi par la confiscation des biens des Asians communauté indo-pakistanaise. Son règne s'est

singularisé par un déclin économique et politique calamiteux. Il s'empare également d'une partie des terres tanzanienne, dans la région Kagera en octobre 1978, ce qui a entrainé la création du Front national de la liberté de l'Ouganda (UNLF) Uganda National Liberation Front et (L'UNLA) Uganda National Army investi KAMPAL. En 1979. Une union entre les mouvements de résistance à la dictature s'engage avec le président de la Tanzanie, Jules Nyerere et Idi Amin Dada étaient contraints de se réfugier en Libye.

À ces évènements s'ajoute aussi la trajectoire politique que l'ayatollah Khomeyni, qui à la tête de la révolution islamique iranienne de 1979. Son régime théocratique est fondé sur la logique de « la tutelle du juriste théologien ». Il rejette les régimes politiques occidentaux et impose un ordre fondé sur une légitimité divine exclusive et un régime politique centralisé autour de cette tutelle religieuse. Notamment le sort qu'il avait réservé au Chah Mohammad Reza Pahlavi, contrait de s'exiler suite à l'installation du régime politique de l'ayatollah Khomeyni . Le récit de cette période suivit par Papa Roger à travers la radio américaine. Des épisodes qui constituent des sources d'interrogations pour Michel, qui tente de comprendre les dynamiques complexes de ce bouleversement historique et la chute du pouvoir impérial iranien, ainsi que les circonstances de l'exil de Mohammad Reza Pahlavi qu'il qualifie de sympathique et pour qui il aura une certaine sensibilité. Aussi les relations controversées de Valéry Giscard d'Estaing et Bokassa, président de la république centrafricaine, dont les connivences politiques et l'affaire de diamants ont marqué l'histoire politique Franco-africaine des années 1970. S'ajoute parallèlement la trajectoire politique du chef marxiste congolais Marien Ngouabi, qui incarne le régime socialiste au Congo ; et qui ajoute une dimension idéologique à cette chronique. Ce dernier, impose un régime Marxiste-léniniste fondé sur un parti unique et une centralisation du pouvoir, dans un contexte de tension ethnique, et des tensions internes du parti. Une chronique qui dépasse les frontières du continent, et retrace des faits mondiaux marqués par la guerre froide et ses enjeux géopolitiques.

2.1. Construction narrative et plausibilité historique

Les productions historiennes selon Hayden White ne constituent pas uniquement un projet à la base littéraire qui immortalisent le passé de l'humanité. L'historien ne se soucie pas uniquement de classer chronologiquement les faits, il constitue un récit structuré fondé sur une intrigue, ce qui confère à l'histoire une dimension fictionnelle. Cette structuration engage un travail d'imagination, qui se rapproche à celui du narrateur du merveilleux, où les évènements sont sélectionnés, mis en ordre et intégrés dans une intrigue qui donne sens à l'ensemble. En

conséquence, l'histoire, qui se réfère à des données factuelles, implique une médiation esthétique interprétative fondamentale qui s'occupe non seulement de ce qui s'est passé, mais aussi pourquoi et comment cela s'articule, afin de conférer à la production historienne une double dimension cognitive et narrative.

> […] nous vivons la « fictionnalisation » de l'histoire comme une « explication » pour la même raison que nous vivons la grande fiction comme une illumination d'un monde que nous habitons avec l'auteur. Dans les deux cas, nous reconnaissons à nouveau les formes par lesquelles la conscience constitue et colonise le monde qu'elle cherche à habiter confortablement (White, 1974, p. 301)[7].

Elles reposent sur des faits que le lecteur se trouve dans la mesure de vérifier. D'ailleurs leurs légitimités ne constituent pas le premier souci de l'écrivain, car il se projette dans la compréhension et l'établissement des faits. L'auteur dans sa mise en organisation narrative explore des dimensions profondes des faits. Il situe son projet au-delà des aspects extérieurs de l'histoire et tisse la trame de son récit avec des évènements qu'il choisit avec subtilité pour leurs portées significatives et pour leurs complexités, qui se situe plutôt dans leur aspect intangible de l'homme que dans de leurs aspects matériels. Il étale ainsi son récit dans les dimensions métaphoriques.

Dans son œuvre Mabanckou, ne se contente pas de placer au centre de ses récits les évènements qui marquent son enfance, son pays et le monde, mais il explore parallèlement des significations plus profondes, au-delà de ce qui est simplement tangible et observable. Cela se remarque notamment, à travers les réactions psychologiques des personnages face à ces transitions historiques. Il soulève leurs doutes, leurs peurs et leurs réflexions. En ce lieu, que la dimension non matérielle de l'histoire apparaît dans sa dimension subtile : la réflexion.

Demain j'aurai vingt ans est roman qui enferme la majorité des récits composants l'œuvre d'Alain Mabanckou. En effet, à la fin nous y découvrons le personnage de Petit Piment vieux et en dérive. Nous y trouvons également le conte du double repris *dans Mémoires de porc -épic*, ainsi que l'histoire du jeune Longombé ou encore le personnage principal de son dernier roman *Le commerce des allongés*, et le personnage d'Africain psycho constituant une tour de Babel narrative.

---

[7] Version originale: "we experience the "fictionalization" of history as an "explanation" for the same reason that we experience great fiction as an illumi– nation of a world that we inhabit along with the author. In both, we recognize the forms by which consciousness both constitutes and colonizes the world it seeks to inhabit comfortably' White, H. (1974). The historical text as literary artifact. Clio, 3 (3), 277–303.

La redondance institue cette subtilité invoquée comme un élément rhizomatique dans la construction narrative de l'ensemble de l'œuvre. Elle découle tout d'abord des traits acquis du continent, et par les tactiques chères aux dictateurs, qui improvisent des moutures domptées. À l'image omniprésente du magasin du Congolais situé à l'angle de la route, ou un miroir magique, détourne l'attention des chauffeurs, ce qui entraîne leur décès ou celui des passagers. Comme l'explique Michel :

> Elle raconte que lorsque Longombé traversait la rue devant le bar du Congolais il croyait que la voiture qui venait à sa droite était très loin alors qu'elle n'était qu'à un mètre de lui. Et paf ! Pendant qu'elle parle, je me souviens tout de suite de cette histoire de miroir magique quand on allait à l'école avec Caroline et que nos parents nous conseillaient de ne pas passer devant le magasin d'Ousmane. Nous aussi les voitures nous auraient écrasés à cause du miroir magique d'Ousmane (Mabanckou, 2010, p. 250).

Ces retours cycliques maintiennent les esprits dans un imaginaire unique et simpliste réducteur. Mabanckou est dans le but de dire l'Histoire se sert des matériaux que sa mémoire lui fournit, pour destituer l'élément qui l'attire et les élabore. Ces éléments constituent et préservent l'attachement émotionnel et historique qui doit demeurer vivace. Tout cela s'inscrit dans une optique qui vise d'aborder le présent tout en restant ancré dans le passé en visant l'avenir.

La réécriture de l'Histoire est le bilan de la représentation, elle-même est soumise à tout un processus complet qui commence par une démarche et qui aboutit à un développement, avec des résultats quelquefois inattendus, leurs conséquences ne figurent ni dans la vie de l'auteur ni dans sa production. La fiction est une quête auscultée que certains rapprochent dans sa conception de la recette de cuisine nécessitant une recherche approfondie, une exploration minutieuse, des choix sélectifs et une mise en œuvre à chaque circonstance différente. Nous pouvons observer chez Alain Mabanckou cette aptitude à utiliser des éléments identiques, des faits et personnages déjà évoqués dans ces romans précédents, afin d'engager le lecteur dans projet commun : la réécriture d'Histoire de l'Afrique. Ainsi, le lecteur oscille entre le lointain et le proche entre des faits réels et d'autres fictifs. Il crée une circulation de va-et-vient entre ces romans. Cependant, il donne un sens dans le présent. L'idée sous-jacente transporte le particulier au général, de l'Afrique au monde, d'un « maintenant passé » à un « maintenant présent » (Ricoeur, 1985, p. 67).

Cette complicité engendre une plausibilité qui réduit les différences spatiotemporelles, puis entraine le lecteur dans un univers qui l'accompagne dans sa réflexion. Il collabore avec l'auteur et partage la réalité suggérée par ces derniers. L'auteur l'associer au projet de l'œuvre

en le faisant vivre les conséquences des évènements comme une composante essentielle de sa réalité présente. En raison de quoi le rehaussement d'un texte littéraire avec des faits historiques constitue l'un des procédés narratifs les plus prépondérants, en outre le choix de la langue et du style. En tramant un réseau entre le contexte et le paratexte, Mabanckou crée un environnement de communication entre les faits historiques et l'univers fonctionnel, dans le but de donner davantage de vie au message que le référent véhicule, et qui s'inscrit dans un régime discursif marqué par l'instant charnière, celui de « […] ce moment […] où les choses basculent, que l'Histoire ne quitte désormais plus » (Ricoeur, 2000, pp. 181-182).

Le lecteur de cette œuvre s'engage dans le projet de la reconstitution de l'Histoire de l'Afrique également au moyen de l'allégorie, qui se définit comme suit : «L'allégorie, au sens herméneutique traditionnel, est une méthode d'interprétation des textes, le moyen de continuer à expliquer un texte une fois qu'il est séparé de son contexte originel et que l'intention de son auteur n'est plus reconnaissable, si tant est qu'elle l'ait jamais été » (Compagnon, 1989, pp. 58-59). Ce genre d'expression permet de transmettre des messages complexe sous une forme simple et décalée. À la manière des fabulistes et des conteurs de notre corpus, ce discours peut être porté par divers figures : un animal qui parle, un ivrogne, un individu ordinaire, ou même un criminel qui racontent ses aventures avant de s'offrir la mort, ou d'être incarcéré. Ces narrateurs incarnent des voix marginales qui, par le biais de ce procédé rhétorique, concrétise un regard critique ; souvent satirique sur les réalités sociopolitiques de l'Afrique.

L'allégorie est occulte, elle converge sur la société africaine qui en profite pour promouvoir des pensées « utopiste » ou des visions alternatives panfictionnaliste (tout est fiction) de l'Afrique, mais pour brousser le tableau du continent au sein des idéologies narcissiques. Un discours « déniaisé », révolté et réfractaire commute les antagonismes et les rivalités qui définissent notre vie africaine contemporaine. Mabanckou réécrit l'Histoire sociale d'un continent qui vit de et dans la dérive, où toutes les réalités sont des fictions dominantes ; telle que le personnage éponyme du roman *Verre Cassé* le décrit : « un pays de merde » (Mabanckou, 2006, p. 160), où les sociétés mènent une existence très difficile et ne peuvent pas espérer mieux qu'une « existence de merde » (Mabanckou, 2006, p. 159).

La situation du continent qui transparait dans un ensemble de conceptions se sert de l'Histoire pour dépeindre au point le plus fidèle un continent et des populations qui sombrent dans un passé colonial, vécu comme une condition virale. Ce regard présente sereinement l'univers « bricolé » (Lévi-strauss, 1962), un spectacle exonérer de toute révolte, de désenchantement hérité. Ce point de vue Étant le rendu d'un écrivain qui s'inscrit dans le

concept Glissantien du « Tout-monde » se dit dans un ton de l'humour et d'autodérision saisissante, comme le soulève Dévissa dans *: L'Afrique à l'identité sans passé* (Devésa, 2012). Alain Mabanckou incarne ce « continent fantôme » où l'identité se construit en dialogue avec un passé qui semble effacé (Devésa, 2012). Cette perspective littéraire met en valeur les tensions et les contradictions d'une Afrique en quête de son histoire et de sa mémoire, tout en adoptant une posture critique, légère et lucide.

Dans son œuvre Mabanckou essaie désormais de présenter dans une logique de contre-fiction une vérité au-delà du faux. Cette approche cherche à retenir l'attention du lecteur-télé-spectateur de manière à : « […] annihile[r] toute potentialité du texte de déranger par une salutaire et subversive polysémie productive du sens » (Devésa, 2012). Cela signifie qu'il élimine la possibilité que le texte puisse être bouleversé par une polysémie subversive qui a pour rôle de créer un lien qui va au-delà de la philosophie. Ainsi l'œuvre se construit dans la logique d'une fiction autonomisée, structurée par ses propres mécanismes internes, qui évite les lecture totalement historiques et/où philosphico-politique. Cette autonomie narrative enrichit le texte de manière polysémique maîtrisée, dès lors, le sens se déploie sans se laisser complètement subvertir par des interprétations extérieures. Il ouvre par conséquence un espace d'analyse spécifique fondé sur les dynamiques textuelles internes.

2.2. Une fiction autonomisée

La reconstitution de l'Histoire par l'intermédiaire de la fiction forme un choix important pour l'écrivain. Cette tâche nécessite du temps et la consultation de documents de qualités. Tout en étant conscient qu'à l'origine son projet ne converge pas avec l'histoire la discipline ou de l'historiographie, qui se base sur l'objectivité scientifique. Son choix glose d'un discours sur le discours, autrement dit, un choix qui s'inscrit dans une réflexion sur la nature des discours historiques. Il s'agit de retenir l'attention du lecteur en se concentrant sur une représentation d'un passé déterminant pour la continuité.

Cette option nécessite, d'abord la maîtrise rigoureuse de ce passé, en adoptant un regard empreint d'objectivité, dénué des engagements personnels. Il s'agit d'un choix méthodologique qui essaie de mettre en pratique ce que Umberto Eco appelle le « flaire sémiologique » (Eco, 1985, p. 10) du lecteur, L'auteur définit cette notion comme la: « […] capacité que chacun de nous devrait avoir de savoir du sen là où serait tenté de ne voir que des faits, d'identifier des messages là où on ne voit que des gestes, de subordonner des signes là où on serait commode de ne reconnaitre que des choses » (Eco, 1985, p. 10), de ce fait, le recouvrement des faits

historiques dépasse leur sens conventionnel, il a pour objectif de repérer les stratégies de l'illusion qu'adopte le discours historique et de démontrer au lecteur les divers moyens du faux. Cette perspective invite alors à dépasser les apparences superficielles pour dégager une lecture profonde et structurée, capable de révéler les logiques sous-jacentes au texte.

Parce que L'intention reconduit les lecteurs d'adopter une posture de vigilance permanente face aux discours, ils sont appelés à « […] adopter face au discours […] un soupçon permanent » (Eco, 1985, p. 11). Autrement dit ils doivent garder une distance critique pour ne pas accepter sans questionnement tout ce qui est présenté dans le texte. Cette attitude de doute raisonné permet d'interroger les intentions derrière le discours et d'éviter une réception naïve ou une interprétation trop rapide. Ainsi, le lecteur dévoile d'autres lectures possibles de l'Histoire, éventuellement les différentes opinions et inférences possibles. Le lecteur entreprend un voyage à la recherche des vérités perdues, dans lequel il découvre l'immensité du monde qui se créolise ; il se perçoit alors un nain sur l'épaule d'un géant. Et c'est à partir de là que commence la littérature du « Tout-monde », un style qui ne se fait pas dans l'optique de déranger par ses sensibilités polysémiques productives de déductions.

Ainsi, le concept de l'engagement que certaines littératures défendent semble à première vue omis dans l'œuvre d'Alain Mabanckou. Pourtant les thèmes de l'Histoire, de l'économie, et de la politique reviennent systématiquement, l'œuvre s'étale aussi sur le capitalisme, le communisme dans un ressassement cyclique. Un pareil retour nous laisse penser que l'écrivain guide son lecteur à travers ses romans à réfléchir sur les faits et sur le monde sans s'engager pour une autre pensée, qui constitue par la suite un système.

En effet, si l'engagement représente, pour certain, un terme anachronique que les écrivains contemporains mettent entre parenthèses. Ils le caractérisent même d'obsolète, car il renvoie peu ou prou à des compromissions qu'ils contestent. Ce concept, qui trouve ses formulations les plus inductives des théories philosophiques des années trente, est souvent associé à la figue de Jean-Paul Sartre. L'enjeu de l'engagement en littérature consiste à établir un lien entre l'écrit littéraire et les questions politiques, afin de revendiquer un esprit de révolte contre les systèmes en place. Cet engagement vise à orienter le lecteur vers une prise de position active, souvent en recourant au sarcasme comme moyen de critique. Ainsi, loin d'être simplement un archaïsme, l'engagement continue d'interroger la relation entre l'art et la lutte politique, même si son statut est remis en cause par les auteurs actuels

L'œuvre d'Alain Mabanckou se forme dans l'idée et le style du cycle, les faits reviennent dans un mouvement alternatif. Une forme d'énoncer les faits dans leurs réalismes le plus fluides. Ainsi l'auteur éveille les consciences en mettant en exergue la situation politique, économique et sociale de son peuple, sans orientation vers la révolte, ni le conflit pour s'imposer. L'auteur puise de la même matière dans un optique de mettre en lumière les faits. Nous sommes ainsi en mesure de dire qu'il n'est pas la proie de la dénonciation alimentée. Et même si l'un des thèmes majeurs de cette œuvre est la négritude, le désenchantement qui accompagne le continent et ses nouvelles philosophies depuis les indépendances. L'auteur se détache des engagements qui l'impliquent dans les mêmes tournants de victimisations comme il l'affirme lorsqu'il écrit : « […] la tendance [des Noirs] à ériger [leurs] souffrances en signe d'identité » (Mabanckou, 2012).

En effet, l'agencement narratif infirme les pensées systèmes adoptées par ses ainées, et ce depuis les premières pages du roman intitulé *Verre Cassé* , il tourne en dérision l'exotisme figé à travers les propos du patron du Crédit a voyagé : « le patron du Crédit a voyagé n'aime pas les formules toutes faites du genre « en Afrique quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle », et lorsqu'il entend ce cliché bien développé, il est plus que vexé et lance aussitôt « […] ça dépend de quel vieillard, arrêtez donc vos conneries » (Mabanckou, 2006, p. 6).

L'auteur situe son œuvre dans la littérature postmoderne et postcoloniale, qui s'ouvre à l'autre comme acteur non réactif. Mabanckou évite de s'enfermer dans un engagement idéologique s'ouvrant ainsi au sens unique celui de l'universalisme globalisant. Et même s'il procède dans sa rhétorique de l'humour, il ne lui donne pas le statut de la farce ni de la satire. L'auteur ancrer son œuvre dans un univers théâtral, non utopique, comme il n'adopte pas voire des visions alternatives. Il met son lecteur devant le reflet du monde centré sur le narcissisme et les apparences, où s'accumulent les truismes de l'idéologie hérités d'une éducation standardisée véhiculée par le discours « déniaisé ».

Il dépeint un continent souvent caricaturé et stéréotypé telle une terre malheureuse sans dynamisme. Une terre où l'on se moque de ses désastres, ses malheurs et de son impuissance, où on parodie ces perpétuels déboires. Il expose une vision infantilisée, d'un continent à la charnière du XXe et XXI siècle, une vision caractérisée par l'innocence et la joie de Michel. Il trace le portrait d'une terre de tourments, sans objectifs et sans aucun dynamisme, cette image que le narrateur personnage Verre Cassé rapportent ; pour nous livrer une représentation fidèle de ce terroir : « […] je n'ouvrirais pas ma gueule devant la médiocrité ambiante » (Mabanckou,

2006, p. 65). L'auteur évoque à travers son œuvre une terre, on pastiche ces perpétuels déboires. Il nous fait voir une Afrique à la fois postcoloniale, préhistorique, et victimaire qui n'ose se dire loin sans s'enfermer dans les manuels scolaires coloniaux et de leur marasme.

Mabanckou actualise, depuis sa terre natale des vérités dérisoires, des futilités sociales, ainsi, que les stigmatisations culturelles. Il dépeint le quotidien des populations femme et hommes, jeunes enfants, ressortissants et jeunes ressortissant de sa ville natale Pointe-Noire, qui mènent une vie de crainte de l'avenir. Cette stratégie imprègne le lecteur dans la réalité d'un continent qui ne cesse d'être la terre des précarités et la promiscuité.

L'auteur est persuadé depuis ses débuts que l'acte d'écrire exige d'éprouver et de revivre les souvenirs, d'une part, et d'une autre, il permet de mettre le lecteur en plein dans ces temps des indépendances. L'enjeu suscite le lecteur à affronter les réalités politiques, économiques, et sociologiques du continent. Il ira plus loin lorsqu'il fait ressusciter le Mois Noir, personnage principal de son roman éponyme *Petit piment*. Le lecteur le retrouve à la fin du roman *Demain j'aurai vingt ans, un vieux* délinquant qui fouille dans poubelles de Pointe-Noire. Cet enfant en étant orphelin et enfant de la rue n'est pas un choix anodin qui procède d'une simple volonté de faire parler de cette frange de la société congolaise qui subit forcée le sort, les affres et les vicissitudes du destin, la métaphore de la jeunesse africaine, en quête d'une vie meilleure ou du moins acceptable. L'œuvre est une métaphore du contexte dans lequel baigne les générations qui se succèdent. Sans chercher à renouveler, ou réinventer les thématiques de la littérature africaine ou mondiale, elle discute autour des possibilités d'enrichir le discours dans le cadre du tout monde. Le travail dans cette œuvre se focalise sur la persistance des thématiques et du contenu, matière qui ne cesse de s'enrichir en dépit de son enfermement. L'œuvre d'Alain Mabanckou construit l'image décantée d'un passé mythique qui alimente un présent, mais duquel l'homme africain doit s'en délivrer, et se libérer. Il refuse la posture qu'adoptent certains en se percevant toujours comme : « On se dit toujours victime de quelque chose, bouc émissaire de la colonisation, de l'esclavage, et en un mot, on annonce que si on ne réussit pas en France, c'est souvent la faute à la colonisation, à l'esclavage, à la dictature, et surtout à l'homme blanc » (Mabanckou, 2012).Selon lui, cette attitude de victimisation freine la construction d'un avenir autonome. Il avertit les écrivains contemporains africains : « Pour construire votre présent, arrêtez de rêver d'une Afrique mythique, essayez de regarder ce qui se passe en face de vous, parce que le monde bouge, le monde change » (Mabanckou, 2012). Réécrire l'Histoire devient ainsi non seulement un acte de libération, mais aussi un moyen de redéfinir l'image de l'Africain par lui-même, en tant qu'individu libre, affirmé et acteur de son

propre destin. Ce processus de réappropriation critique de l'Histoire vise à dépasser les représentations figées et les ressentiments, ouvrant la voie à une réflexion renouvelée sur l'identité et l'émancipation dans un contexte mondial en constante évolution.

Ainsi, le recours à une littérature autonome constitue un choix judicieux, permettant au lecteur d'accéder aux significations souhaitées en interprétant un contexte circulaire où passé et présent se répondent. Ce type d'écriture libère l'œuvre de l'obligation d'un engagement politique explicite. Il évite la réduction des polysémies larvées et subversives souvent salutaires mais complexes. Cette autonomie favorise une lecture libre et nuancée, où le texte se déploie en toute indépendance, dans le but d'inviter à une réflexion profonde sur les enjeux présents à travers le prisme de l'histoire réécrite.

3. Réécrire l'histoire et/ou des histoires

Cette tendance détachée des engagements, indépendante et affirmée de la réécriture de l'histoire du continent africain se requiert d'une manière ou d'un autre postmoderniste, quoiqu'il reste également pertinent de se demander si l'Afrique a expérimenté le postmodernisme ou non étant donné que la notion se veut une analyse des grandes forces économiques. Cette théorie ne se déborde pas du contexte de la Deuxième Guerre mondiale caractérisée par la violence, une nouvelle manière de voir la mode venue de l'Amérique et vite adoptée par l'Europe et marque particulièrement tous les domaines. Parler du postmodernisme européen implique en premier lieu de revenir sur la pensée de Jean François Lyotard, qui témoigne d'un point de détoure dans l'histoire du concept et plaide dans son livre *La condition post-moderne* pour les sciences humaines, il réfute ainsi les virements de masses que connait l'humanité pour la technologie, il définit cet état culturel comme l' : « […] état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles du jeu de la science, de la littérature et des arts à partir du XIX siècle » (Léytard, 1979, p. 7), il présente le contexte de postmoderne comme « […] l'ère de l'incertitude à l'égard des métarécits » (Léytard, 1979, p. 7). Ce scepticisme en plein contexte des changements technologiques souvent porteurs des optimismes les plus promoteurs est partagé par plusieurs penseurs comme Derrida, Deleuze, Foucault. Il expose les limites d'une société, qui devient au fil du temps avide de la consommation, de la rapidité, et qui s'enferme dans un perfectionnisme technologique affichant un égoïsme et un individualisme, qui convertit le monde en une masse crédule. Ce contexte jugé par Derrida comme des temps dangereux, incapables d'enrichir l'imaginaire de l'humanité, qui sont les temps d'abominations et de la dépendance également les temps des indépendances, qui voient naitre cette génération d'écrivains africains que Abdou Rahman Wabir appelle : La quatrième

génération, pour ainsi présenter la génération des écrivains apparus dans les sillages des années soixante ; Cette rupture est ainsi décrite par Bocco comme :

> […] l'année fatidique de la décolonisation. Ils trouveraient les premiers à s'user de la double passe — port, à jouer sur les deux, trois ou quatre tableaux, à se considérer comme africains et à vouloir en même temps dépasser cette apparence. Pour forcer un peu le trait, ou pourrait dire qu'auparavant on se voulant d'abord nègre et aujourd'hui on se voulait écrivain accessoirement nègre (Bocco, 2013, p. 14).

Ces temps influencent les nouvelles générations, changent leur vision du monde et leurs rapports avec certaines notions culte de la littérature africaine, tout comme la mégritude mise au jour par Jacque Chevrier. Ces mutations intellectuelles sont le résultat systématique du contexte dans lequel évoluent les écrivains du monde en général et les écrivains africains en particulier, leurs productions n'échappent pas à la mobilité et aux nouvelles règles imposées par le revirement que connait l'humanité imposée par la mondialisation. Leur nouvelle vision du monde va à l'encontre de leurs ainés et abordent les questions du font. La restitution de l'identité est au centre du roman africain et figure parmi les premiers angles détournés. Ils redéfinissent l'identité en tant que processus qui se fait dans la collaboration autant spontanée que nécessaire entre l'homme et la vie.

Le contexte postmoderne dans lequel s'est engagé le monde et qui fait couler l'encre des philosophes en exprimant leurs inquiétudes par rapport à la rapidité de la transmission de l'information ne reste pas sans écho, il touche d'une manière ou d'une autre la construction du savoir, mais aussi à la manière dont il se fait. Dans son œuvre Alain Mabanckou aborde cette mutation que le monde connait durant les années soixante-dix à travers les moments que papa Roger cathédralisent sous un manguier à suivre la radio (La voix de la France), tandis son père ne cesse pas de lui dire que les informations divulguées par la radio du Congo sont à vérifier. Le mieux, d'après lui c'était de les écouter sur radio Amérique, mais sans les prendre pour une vérité absolue.

L'auteur remanie des moments de l'Histoire qui semblent être déformée et qui échappent à la vérité. Il préfère mettre en reliefs ces faits en fragments. Il détourne la continuité, ne s'intéresse pas à leurs évolutions, mais à la réécriture de leur effet social. Ce que le personnage au nom de Tokumisa Nzambe po Mose yamoyindo aboutâmes namboka ya Bakoko dans *petit piment* a éprouvé suite au licenciement du papa Moupelo, le prêtre de l'orphelinat qui apportait une attention particulière et un amour profond à ces enfants, à cause de la révolution socialiste du Congo. Le départ de ce prêtre incarne le début du calvaire que la vie de ce personnage ; ainsi que celui de toute l'institution. Il souligne comment les évènements

politiques ont des répercussions directes et douloureuses sur la vie individuelle et collective. Par ce traitement fragmenté de l'histoire, Mabanckou met l'accent sur la mémoire sociale et l'impact humain plutôt que sur une narration linéaire, ce qui reflète sa volonté de réactualiser et de reconstruire la mémoire collective à travers des récits vivants et sensibles. Dans ce roman, la mémoire collective n'institue pas une donnée historique monumentale, Mais une substance malléable soumise à une interpénétration fictionnelle réactivante. Alain Mabanckou y décrit la transition brutale du Congo vers le marxisme-léninisme à travers les yeux de Moïse ; cet orphelin dont le parcours personnel devient le miroir des traumatismes nationaux oubliés. L'auteur utilise la fiction pour opérer ce que Paul Ricœur appelle une « anamnèse ». Il s'agit donc, d'opérer une hybridité générique pour exhumer les mémoires profondes, appartenant à société dont le passé fut annihilé par des slogans hégémoniques. Corollairement, le récit de l'orphelinat de Loango, ensuite celui de la vie dans les bas-fonds de Pointe-Noire : la brousse fonctionne comme une contre-histoire qui favorise les sensations, et les voix de la rue plutôt que les rapports officiels. La mémoire commune est ici « agie » par le personnage, car, en perdant la raison puis en la retrouvant par la narration, Moïse Noir incarne un peuple qui ; confrontée à l'urgence d'une reconfiguration épistémique réhabilite sa trajectoire par une hybridité générique.il s'élève alors dans le présent. La fiction de Mabanckou ne se restreigne pas de rapporter le passé : elle le réinvente, dans le but d'offrir au lecteur une vérité humaine là où l'Histoire n'avait laissé que des archives passives ou manipulées.

Dans la médiation postmoderne de la réécriture historique chez Mananckou s'esquisse une hybridité générique excentrique aux paradigmes philosophiques. Ces dernières, ont pour objectifs de déterminer le sens du concept. Un postmodernisme totalisant, par le moyen d'une écriture mouvante, créole et hybride en constante évolution, que nous allons trouver ces traces dans réflexion de Gruy scarpeta :

> La volonté d'explorer les zones de consistance et d'affrontement […] les cultures, de les faire s'interpréter, réagir, de leur métissage d'opérer des recyclages, des détournements, des anachronismes délibérés : c'est la voix postmoderne, celle de l'importé par des zones préservées, cloisonnées, mais des rapts, des transferts, des transpositions, des réappropriations. (Scarpetta , 1985, p. 55)

Cette autre remise, qui se trouve au croisé des chemins avec le postcolonialisme remet en question ouvre à la fois un grand et nouvel éventail de visions du monde, qui situe l'être humain au carrefour des changements. Acteur actif, l'homme, qui assume son présent tout comme son passé. Il construit, alors, ce que Édouard Glissant appelle « la totalité-monde »

L'auteur inscrit son œuvre dans les aires du postmodernisme, même si le principe que Lyotard s'occupe des sociétés avancées et post-industrielles. Or des sociologues tels que André Akoun nie toute possibilité d'une Afrique postmoderne des temps actuels, proclame que : « […] les sentiments d'impuissance et de désabusement qui imprègnent notre culture ne représentent pas une « rupture » d'avec la modernité, ils ne suggèrent pas la notion de postmodernité. Ils seraient simplement un avatar de celle-ci » (Lemettais, 1994, p. 53).

Ainsi la posture de Papa Roger dans les romans *Demain j'aurai vingt ans* et les *Cigognes sont immortelles* vis-à-vis des ondes ne reflète pas une simple fronde médiatique ; elle incarne le symptôme d'une rupture épistémologique. Sous le prisme de Lyotard, ce scepticisme traduit la fin des métarécits, en fait, la radio nationale, jadis garante d'un récit commun joue le rôle d'une structure vide. Force est de constater que cette méfiance rejoint l'exigence du faux et de l'impure. A travers le refus la voix unique et autoritaire Papa Roger s'installe dans l'interstice et préfère la complexité du doute à la simplicité des vérités d'État. Cette exposition affirme que le continent ne s'est pas hissé au-delà de la modernité. Il s'agit d'une thèse chargée de soutenir l'enfermement ; où baigne l'Afrique. Elle constitue une logique du projet du postmodernisme qui affirme que le continent africain ne fait pas partie du mouvement et qu'il est toujours rangé dans le cadre des sociétés « postcoloniales ».Bien que cette affirmation puisse être validée sur les plans économique et diplomatique, elle ne doit pas occulter une réalité littéraire : les écrivains africains, malgré leur inscription dans l'espace des sociétés postcoloniales, s'engagent dans des pratiques narratives et esthétiques qui relèvent du postmoderne. Dès lors, même si le continent est souvent représenté comme immobile dans un statut postcolonial, la création romanesque africaine témoigne d'une dynamique postmoderne, qui remet en question les cadres traditionnels, exploite la fragmentation, l'hétérogénéité des voix, et une temporalité non linéaire. Cette coexistence entre contexte postcolonial et pratiques postmodernes crée une logique littéraire complexe où les romanciers africains contribuent à renouveler les formes narratives et les représentations culturelles, bien au-delà de l'affirmation d'un simple enfermement dans la modernité ou le postcolonialisme

En effet, dans son œuvre Mabanckou rappelle que les changements, les bouleversements politiques et les mutations scientifiques impliquent l'Afrique comme le restant du monde. Son écriture souligne avec acuité la nécessité de penser l'Afrique comme partie intégrante du mouvement global, et refuser toute forme d'isolement ou de marginalisation. Par ce regard contemporain, l'œuvre s'impose comme un argument incontestable pour rattacher l'Afrique à

la dynamique mondiale, en inscrivant ses réalités dans une histoire en perpétuel mouvement. Dans cette perspective, l'auteur envisage la question de la réécriture de l'histoire africaine, non plus comme une simple restitution du passé, mais comme un acte créateur essentiel. Dès lors, le postmodernisme chez Mabanckou ne reflète pas une imitation esthétique anodine de l'Occident, mais un outil critique qui permet de déconstruire les métarécits coloniaux pour installer une incertitude productive. Cette remise en question des récits globaux impose donc, un changement d'échelle, car il ne s'agit plus de considérer l'Histoire comme un bloc monolithique mais de s'intéresser à la pluralité des trajectoires individuelles et locales.

3.1. Des Histoires

Le contexte d'après-guerre qui a marqué le XIX siècle se décrète tels différents prismes à caractères fondamentaux, l'homme ne pouvait pas éviter la prise de conscience de son « historicité » et voir d'un air nouveau l'Histoire. Ainsi, le passé est désormais la continuité du présent, le recul et la recherche dans les évènements passés permettait de remettre en cause certains prismes, la vérité historique considérée jusqu'à alors en tant une vérité religieuse donc intouchable. Autrefois, les hypothèses et la remise en question de l'Histoire étaient impossibles. Toutefois, la prise de conscience s'est imposée en soumettant les faits historiques à de nouvelles lectures, par conséquent de nouvelles voies de réflexion. L'homme ne se fie pas qu'aux vérités toutes faites, ces changements résident notamment dans la manière et l'interaction qu'entretient l'homme avec le passé et le présent. La relation avec l'Histoire a également basculé dans cette actuelle ère de conjuguer les temps. L'individu se tourne particulièrement au moment présent et y cherche sa et/ou ces vérités. C'est dans le présent que l'historien forme ces questionnements, par conséquent les résultats se multiplient, les possibilités et les suggestions sont donc de nouvelles variantes de l'Histoire toutes éventuelles et toutes acceptées. Dans la même cohérence, les réflexions sur l'Histoire s'enchainent dans l'œuvre d'Alain Mabanckou. Il retient deux abords distincts. L'ajustement issu de l'état africain imposé pour unique adaptation possible de l'Histoire des faits vécue, auquel s'ajoute la mouture donnée par la France Métropolitaine et une autre version provient de la mémoire collective de la population africaine. Mise en exergue par le romancier, dans le but d'assurer la fonction sociale de ces témoignages, ces personnages s'emploient dans la peau des historiens du continent ou de leur pays, afin de pourvoir au « raturage » de l'Histoire nationale, puis mondiale au sujet de la thématique de l'Afrique continent sans progrès.

Annoncer l'Histoire est sans doute l'une des approches les plus certaines dans le continent africain, pour comprendre le point de vue des populations. Un procédé narratif adopté

par les esclaves pour faire vivre leur Histoire bâillonnée depuis des siècles. Mabanckou ressuscité la voix de l'homme déclaré sauvage sans histoire et sans civilisation, en faisant valoir le renferment ainsi que la manière cyclique de raconter les histoires et l'Histoire de cette société, par conséquent avec une envie d'articuler l'histoire du continent africain soit dans un crampon africain, et non pas l'histoire de l'Afrique décrétée par la France Métropolitaine, et celle imposée par le système politique africain. Une Histoire dite par des étrangers ou des dictatures, l'enjeu serait d'ouvrir à cette population prise en otage d'un esclavage moderne et une colonisation continue des données historiques, totalement ignorées par les scripteurs de l'Histoire contemporaine.

Dans sa réflexion Mabanckou réfute l'idée d'un dogme univoque refuse de manipuler les faits historiques d'une seule manière qui néglige l'intérêt politique et personnel, conduisant à la méconnaissance générale et particulièrement d'humanité. Il intercède pour une nouvelle manière de discuter ces données en adoptant des choix suivant les thèmes posés. Cette objurgation adopte pour un cheval de trois la question du vrai et du pondéré à savoir le vraisemblable, une approche valable pour tous les récits historiques. Le traitement des données historique par les Historiens ne peut désormais une vérité totale et totalisante, il peut être également un discours nuancé, modifié, redit autrement et étayé différemment. En effet, la vérité historique prise dans le piège du contexte spacieux temporel, étudié entant qu'un être vivant qui change en changeant, car assujettis au nouveau prisme de la technologie qui à chaque fois changent ces données. À cet égard nous retenons la réflexion de Jean Molino qui voit que l'Histoire reste « incertaine et lacunaire ». Incertaine, car son scripteur ne dispose que de fragment à coller et de « trace » à suivre. Le travail de l'Historien se fonde sur l'hypothèse ainsi sur l'incertitude la diversité des possibilités et se soumet à la narration : « L'histoire apparaît comme deux fois lacunaires : on ne peut être assuré que d'un petit nombre de faits, et l'on ne sait presque jamais avec certitude les raisons des évènements. Des deux côtés l'histoire écrite devient possible » (Molino, 1975, p. 205).

Dans son œuvre Mabanckou fait recours à l'imagination, dans cette optique le Goff affirme que : « L'historien a toujours eu besoin d'imagination. Il en aura toujours besoin » (Cazenave, 1984). Justement pour combler ces moments de silence que l'Histoire impose souvent et reconstitue une toile plausible des faits du passé, son passé. Son récit historique repose sur la mémoire et le témoignage de ces personnages, une grande part de subjectivité est engagée dans le travail de l'historien, qui ne peut qu'une brèche qui porte parfois préjudice

d'abord à la discipline, ensuite au roman historique, un passage aussi important que nécessaire dans l'écriture et la réécriture de l'Histoire.

La responsabilité des narrateurs dans certain de ces romans est le rôle de l'historien moderne, qui non seulement ouvre les voies d'une réflexion postmoderne sur le continent africain et ces expansions, mais qui se sert de l'inventivité, et ce de manière impartiale, ironique de toute déviance, mais qui est érigées sur des conclusions et des faits réels, dans le but de symboliser l'Histoire de l'Afrique en général et du Congo-Brazzaville en particulier sous un jour nouveau particulièrement objectif. Son but comme déjà expliqué n'est nullement entré dans une dissension avec la discipline la discréditée ou de la revaloriser épistémologiquement. Ainsi, l'historien et le romancier se rejoignent en ce qu'il utilise une imagination objective, soit fondée sur des éléments réels, pour incarner l'Histoire. Si la représentation du réel que propose le romancier semble désormais légitime, elle ne concurrence ni ne substitue les propos de l'historien, mais le parachever et l'éclairer. L'enjeu est de compléter la parole de l'Histoire en y rajoutant des fragments et la remettre sur des traces peu ou pas traitées jusqu'à nos jours. Le défi est décidément de construire une vision rationnelle des faits, soit une possibilité de repenser ou d'apporter une réflexion sur l'Histoire du continent africain et l'ancrer dans son présent en fait aussi son Histoire. In fine, Mabanckou réhabilite la fonction sociale du romancier-historien qui ouvre pour combler les silences des archives officielles par l'imaginaire, offre ainsi, une version plus vraisemblable de l'expérience africaine. Or, cette réécriture ne se limite pas à un ajout de faits, elle s'accompagne d'une réflexion méthodologique sur la nature même de la vérité historique rejoignant ainsi les théories du « Nouvel Historicisme ».

3.2. Truismes fondamentaux

Le concept de « Nouvel historicisme » se trouve pris dans une myriade de changements et de mutations une fois initiai au domaine littéraire et notamment le domaine de la critique littéraire. Une conception mise à bas par les Américains Louis Montrose Stéphen Greeenbaltt, et Joël Fineman. Un concept qui place au centre de ces remises en question le contexte historique dans l'analyse textuelle, une réflexion que du moins qui puisse être dite une révolution dans le champ de la critique littéraire. Dans leur réfraction ces chercheurs américains insistent sur le fait que les données, les faits historiques sont agencés de manière à construire le sens, étant donné que l'historien reconstitue des fragments qui appartiennent au passé, néanmoins cette habileté ne doit pas être abstruse à son contexte. Le sens du texte est dit intemporel, il a une portée soit abstrait soit concret sur le texte. C'est dans cette posture qu'Alain

Mabanckou inscrit son texte fictionnel. Mettre en lumière comment certains faits historiques préalablement oubliés par l'Histoire, il désigne d'autres approches qui tolèrent l'affirmation d'une potentielle altérité. Il admet que ce nouvel apport à la critique littéraire aborde directement la relation entre le texte littéraire et l'information dite scientifique, autrement dit l'impact de la poétique sur l'Histoire. Il s'occupe de l'action de réactualiser les faits et les données historiques perçu et interprété par leur récepteur, qui de son côté se contextualise dans son moment vécu : son présent, donnant ainsi une lecture fondée sur les embrayeurs qui forment son contexte.

Dans son œuvre Alain Mabanckou transporte le lecteur dans le présent de ces personnages et leur offre un univers de téléréalité ; d'une Afrique qui n'évolue pas dans le temps. Ainsi l'Historicité, le contexte et les temps présents dans lesquels l'acte de lectures est assuré en son lecteur vivent cette simultanéité entre rhétorique et Histoire et « […] avec les yeux du présent » (Brioist, 2001, p. 85), pour contribuer à la construction du sens du texte. À la différence des embrayeurs et des préoccupations du lecteur, mais en proportion projet de l'œuvre : dire et repenser l'Afrique dans son présent.

Cette manière d'articuler l'Histoire rejoint les principes de la philosophie postmoderne qui pense que le texte historique en tant que fiction place l'historien dans l'idée du fabricant de texte, puisque, comme l'écrivain, il part de fragments de piste déjà existante. Les deux scripteurs partent ainsi du même principe : dire les vérités possibles ou les hypothèses de la vérité, mais ni l'un ni l'autre ne possède le monopole de cette dernière. La part de la subjectivité est assumée dans les deux thèses, auxquels se greffent les facultés du lecteur.

Nous constatons que dans son discours d'Alain Mabanckou démontre que l'histoire reste toujours révisionniste. L'idée est que la discipline ne peut être détentrice de la vérité absolue, elle demeure une discipline fondée sur le doute, ne délivre que des vérités hypothétiques et qui peuvent être acceptable ou non comme le reste des différentes vérités. Le propre de son discours se concentre sur la remise en question de ce que les sociétés coloniales et dictateurs véhiculent et imposent parfois pour que truismes soit fondamentaux et immuables.

Son œuvre ancrée dans la modernité fonctionne avec le principe de la pluralité, la créolisation et l'hypothèse, elle se consigne au-delà des vérités unique et totalitaire. Elle se trouve plutôt déconnectée de la quête de la vérité. Mabanckou s'inscrit dans cette aire de la poétique de l'Histoire, de la mise en intrigue, autrement dit dans le discours de la fiction. Les frontières entre Histoire et littérature s'entrecroisent et se créolisent, laissant l'espace à une

écriture du multiple. Elle apprivoise les méthodes d'investigation, rapproche fiction, vrai et crédible, et ouvre de la sorte la voie à de nouvelles prises de conscience, visant alors à une lecture réflexive de l'histoire racontée. En l'occurrence, la trame narrative de Mabanckou, devient ainsi l'univers d'une « poétique de l'histoire » où les frontières entre fiction et réalité s'efface au profit d'une lecture réflexive et polyphonique du passé. Cette nouvelle modalité d'écriture historique modifie profondément la réception de l'œuvre et la posture du lecteur, cela, engagea ce dernier dans un processus complexe de co-construction du sens.

4. La construction du sens

Le roman historique contemporain s'inscrit dans une optique postmoderne, qui remet en question la certitude traditionnelle du genre. Il abandonne ainsi le prédicat d'un genre qui envisage le roman en quête de la vérité historique objective, pour privilégier une approche critique et réflexive. Il se veut un roman qui soulève des problématiques complexe autour de l'Histoire et sur la position du lecteur, une situation qui s'enfonce de plus en plus dans la l'incertitude, la pluralité des récits, invitant à une lecture active et questionnant. Son enjeu se détache intellectuellement de l'envie de s'imposer comme vérité supérieure. En effet, nous remarquons une distance avec le roman historique engagé, qui se fixe comme but d'impliquer son lecteur dans sa diégèse par conséquent dans l'écoulement des évènements, tout en le conviant à mener une quête de vérité historique. Le roman postcolonial se détache d'abord des engagements idéologiques, se veut éveilleur de conscience, il encourage la critique et ne prend de l'Histoire que les faits et les évènements dits périphériques. Ce tournant dans la démarche se remarque notamment dans les travaux influencés par la philosophie modernes. L'œuvre d'Alain Mabanckou manifeste une annuité particulière à cette théorie, un tournant qui réside dans l'historiographie du continent africain, une terre émergente que cette œuvre inscrit dans la suite et la continuité.

4.1. S'inscrire dans la continuité

L'œuvre d'Alain Mabanckou réécrit l'Histoire du continent africain dans la continuité, afin d'en faire une Histoire du monde et dans le monde. L'Histoire est racontée et réécrite à travers le point de vue des subalternes, autrement dit les sociétés colonisées, dans le but de rajouter un contrepoids à une Histoire écrite par les dominateurs étrangers (l'élite européenne) ou les dominateurs locaux. L'auteur cherche à écrire l'histoire vécue et vue d'en bas. Il raconte les faits par la population et avantage son opinion. Il convient de souligner que la philosophie de l'œuvre d'Alain Mabanckou est indépendante de cette dichotomie entre l'Europe et l'Afrique. Dès lors, de mettre le point sur ce contact, et redynamiser une nouvelle manière de

dire l'Histoire et réhabiliter cette relation, connue toujours comme mépris et infériorité raciale, sociale, économique et religieuse. Il stimule la critique de son lecteur, afin de lutter contre l'hégémonie épistémique, raciale et civilisationnelle imposée par l'Occident et maintenue par les politiques locales. L'Afrique est un continent décolonisé sur le plan politique, mais reste dépendant sur le plan économique, il doit pour retrouver son indépendance se réhabiliter par sa société afin de devenir un centre d'économie, de culture, de savoir et d'Histoire au même titre que les autres continents. Avec ce balancement entre le postcolonial et le décoloniale, le romancier vise la décolonisation des imaginaires, des savoirs et des sentiers.

Dans ces temps de créolisation et de mutations, la réécriture de l'Histoire de l'Afrique devient une nécessité. Ces aires nouvelles qui engagent le monde dans des pensées et philosophies décalées peuvent induire dans l'erreur de par la simplicité que ces discours affichent et à leurs radicales qui les forment, puisque dans un premier lieu, le mot postcolonial peut véhiculer l'idée de l'autonomie de la rupture avec le colonisateur et les populations colonisées. Les vocales sont formées autour du radical « colon » ; auquel s'accentuent les préfixes « post » et « dé » et sur lesquels le sens des deux notions se consent. Ces concepts qui de premiers abords se basent sur la synchronie donc à un moment de l'Histoire, fait penser que le préfixe rajouté renvoie forcément au temps des indépendances par conséquent aux portées historiques. Cela implique à penser ce qui est vécu après la période coloniale. Il désigne généralement la phase de l'Histoire d'une population, ils représentent dans un premier abord un lien un cordon ombilical jamais coupé avec un passé et une hégémonie économique, politique et parfois culturelle.

Dans son œuvre Mabanckou insiste sur le côté complexe de ces notions. Il avantage la réflexion sur l'histoire coloniale et celle des indépendances. On est en présence d'une deuxième dimension des concepts plus profonde et plus complexe. Les préfixes notamment « post » présente une véritable difficulté et fait basculer les concepts dans une charge sémantique à caractère engagé plutôt que la simple charge temporelle :

> On compte encore des esprits malins qui croient obstinément en l'indépendance totale de l'Afrique. On leur donne raison, sur le papier toujours. Pourtant, faut-il le rappeler, ce qui est écrit peut-être fictif. Un être indépendant est surtout et avant tout un être qui a choisi de se définir lui-même, et, par voie de conséquence, d'assumer cette définition (Mabanckou, 2012, p. 108)

Le fait colonial n'est pas achevé, mais il persiste et continue à travailler les discours et les mentalités, à imprégner les textes et les représentations, en conséquence, les concepts et leur

préfixe doivent être compris dans l'ace de l'idée de projeter le regard et la réflexion au sens du « méta » et l'au-delà. Il mène lecteur à dépasser cette période ancrée dans le passé et s'inscrire

Nous vivions alors dans le passé, un passé naturellement glorieux, sans guerre, sans heurts, où régnait un peuple africain homogène — le plus grand leurre » (Mabanckou, 2012, p. 109). Ainsi, dans la philosophie d'Alain Mabanckou la voie des approches postcoloniale et décoloniale se résume à tenir en éveil le sens critique, mettre en doute des évidences. Les concepts à ce moment-là sont pris dans une autre démarche, celle du mouvement hégémonique et impérial, qui a laissé ses effets sur les populations, et qui ne les a pas éminemment anéantis ni complètement annihiler, et proposer une nouvelle alternative distincte. Le romancier focalise ces écrits sur cette deuxième dimension qu'emboitent les concepts. Ainsi, à travers ces personnages, ils nous expliquent comment les indépendances des populations africaines ont eu lieu, mais seulement noir sur blanc, des écrits qui subsistent certes, mais qui sont *in extenso* éradiqués face à la colonisation des consciences.

Dès lors la présence des colonisateurs reste comme un ancrage identitaire puissant, ce qui reste implicitement et explicitement chez ces populations « Nous acceptions de manière quasi systématique notre vision dessinée grossièrement par les colons » (Mabanckou, 2012, p. 113), une image qui nous honte, influence nos réflexions les plus intimes et maintien dans nos sociétés le portrait du colonisé, une bonne partie de cette population estime que la vie en présence des colons était mieux. Papa Roger exprime à son fils adoptif ce sentiment d'attachement lorsqu'il lui explique que : « Papa Roger se souvient aussi que l'année où le géant de Gaulle est mort, dans notre pays c'était comme si notre propre président était mort. De Gaulle et nous c'était une longue histoire » (Mabanckou, Demain j'aurai vingt ans, 2010, p. 265). Cet attachement enseigné aux écoliers est traduit par Michel comme suit :

> Nous devions l'appeler « Tonton Pompidou » parce que, d'après le maître et le directeur, il était un parent de notre propre famille grâce à la colonisation que son pays a amenée chez nous et de leur langue que nous parlons. Eh bien, nous ça nous arrangeait, car Pompidou c'est un nom que nous aimions bien, c'était comme le surnom d'un bébé gentil qui boit son biberon le soir et qui s'endort sans embêter ses parents jusqu'à sept heures du matin (Mabanckou, 2018, p. 60).

C'est dans cette optique que placer les « subalternes » au centre de son œuvre et leur asséner la chance de s'exprimer assure en quelque sorte l'existence, leur donner une voix et un espace d'existence, réduisant ainsi les effets de la colonisation des consciences. Cette démarche favorise également l'émergence d'un genre nouveau, se dire dans le monde reste un projet à venir. En décolonisant les imaginaires, l'auteur parvient à inscrire l'Afrique dans une « Totalité-

monde » où le passé colonial est assumé pour mieux être dépassé. Cependant, pour que cette décolonisation soit totale le récit doit s'extraire des centres de pouvoir habituels, afin d'explorer les zones oubliées de la société ; dans l'espace où l'historiographie officielle élude par une occlusion épistémologique.

4.2. Les lisières liminales

Contrairement au roman historique classique qui se focalise sur les personnages et les grands évènements, le roman historique postmoderne se veut décaler et se fixe une autre finalité. Il privilégie les voix marginales et les espaces périphériques, afin d'offrir une nouvelle perspective qui déconstruit les récits dominants. L'analyse de cette dynamique discursive nous conduit à explorer plus spécifiquement le rôle des espaces liminales dans la construction du récit. Ce procédé se veut éveilleur de sens critique et ne s'intéresse pas qu'aux évènements « centraux » de l'histoire, il se fait particulièrement des « marges ». Le roman historique post-moderne s'occupe des évènements du fond du gouffre social. Il commence depuis des textes apocalyptiques et va à l'encontre du courant habituel, du témoignage des oubliés de la société à l'Histoire officielle. Cette technique met en valeur la marge, qui peut changer certaines conclusions sur les faits historiques.

Écrire à partir des frontières et des seuils, c'est se localiser dans espace limité et en rupture avec les normes conventionnelles. Raconter l'Histoire et les histoires à partir des de ces latitudes c'est également se situer comme le précise Foucault au-delà du partage. Il s'agit d'un espace sans frontières et sans normes, un lieu où le chaos se manifeste que l'ordre. Il s'agit d'un espace didactique (espace scolaire), qui reste à revaloriser dans les schémas de la réécriture de l'Histoire. Elles servent dans ce domaine à détourner la pensée sur d'autres possibilités, car cette conception des marges permet au lecteur de voir le monde comme il doit le penser, et jouent souvent le rôle déplaisant de la partie centrale ; bien que nécessaire. La réécriture de l'Histoire confronte plusieurs interrogations et met en avant certaines réalités. Le recours à la marge pour se dire dans le Monde reste une manière de forcer l'érection de cadre et de catégories.

Dans son œuvre Alain Mabanckou nous fait revenir sur le fait que la marge existe dans la société dans des configurations de sensibilité qui l'isolent et des formes normatives qui l'écartent. La marge est culturelle, politique, historique et littéraire. Dans ces écrits l'auteur remet en valeur cette relation presque dichotomique entre le centre et la marge, ne cesse de

rappeler la puissance du pouvoir d'attraction que les margent exercent sur le centre de l'Histoire. À propos de la marge Cécile Bertin-Elisabeth confirme que :

> […] comme sur les cahiers, la marge, en tant qu'espace vide, différencie et se retrouve au cœur de la tension élève professeur puisque l'un n'a pas le droit d'y écrire et l'autre, au contraire, en fait son espace de domination via ses corrections, tentions qu'il convient d'entendre au rapport dominant/dominé. Choisir d'écrire sur la marge […] Rappelle […] l'aspect atypique de ces figures s'en voit renforcé. Les héros de la marge, des excentrés et donc des ex-centriques ? (Bertin-Elisabeth, 2007, p. 16).

Dans son œuvre Mabanckou focalise cet espace non à titre d'espace vide, mais en tant que zone chargée et à revaloriser. Il souligne cette tension et enchâsse les rôles, place et replace les dominés et les dominants aux tours des rôles dans les espaces en dichotomie à savoir le centre et la marge. Nous remarquons ce jeu dans Les *cigognes sont immortelle,* via les témoignages de papa Roger ou de l'oncle de Michel et même dans les récits de Porc Epic ou du Moise Noir. Ce processus nous lègue « […] une pluralité de possibilités » (Bertin-Elisabeth, 2007, p. 16), nous situe dans des positions que nous pourrons qualifier d'éclectiques, autrement dit vraisemblables. Le romancier choisit cet angle d'accès, car original inspiré et surtout ignoré, pour établir un nouvel ordre et procurer les pièces manquantes aux peuples de la version du discours historique.

La nouveauté de cette approche et son imprévisibilité permettent au romancier d'ajouter des fragments dans le Babel de l'Histoire du Monde et enrichit par la suite le roman postmoderne dans lequel nous l'inscrivons. Pour ce faire, il procède par une apparence baroque qui apporte une tonalité plus aux moins particulières au texte. Le style baroque et la créolisation des genres dans le même discours, des personnages qui se relèvent de la société banalisée et marginalisée dépeinte ce portrait. Toutefois, on conçoit toute leur originalité, et des lieux tout aussi captivants et surprenants qui ne laissent pas leur lecteur-téléspectateur indifférent. Ce faisant, Alain Mabanckou s'use des plis et replis, de la société tout en mettant en avant les valeurs communautaires d'une Afrique qui doit changer, et quelquefois d'un pays dans l'intention de rapprocher le lecteur d'une situation qui ne cesse de se mortifier, et surtout pour faire sortir cette Afrique des ténèbres aux lumières. Ainsi donc, la réécriture de l'Histoire chez Alain Mabanckou Effectue une interpénétration novatrice des composantes narratives entre les exigences du postcolonialisme et les stratégies du postmodernisme. Au prisme d'une élaboration discursive ancrée dans le fragment, l'ironie et les voix marginales ; il ne se contente pas de raconter le Congo ou l'Afrique, mais il propose une nouvelle épistémologie du récit où l'incertitude devient le gage d'une vérité humaine retrouvée.

Dans la même veine, écrire ou réécrire l'Histoire à travers la marge, permet à Alain Mabanckou de dévoiler un message laisser pour longtemps en sourdine, et lui octroie dans le même sens de pousser les jeunes générations de lever le défi du changement. Il ouvre la voie sur un champ parfois ignoré et méconnu : l'Histoire et sur le non-dit de l'Histoire. Il focalise l'attention sur cette partie reléguée volontairement dans l'ombre par les centres de domination. La marge lui permet par conséquent de rendre la fiction un lieu de mémoire, au service des populations bâillonnées et réduites à l'esclavage, une contribution aux exigences de la mémoire, à la réhabilitation de l'histoire du contient.

Donner une voix aux vaincues pour reprendre les termes de Pierre Nora rentre dans le projet de dire et penser le continent dans le Monde. Présenter comment et dans quelles conditions vivent ces populations doublement vaincues, victime des indépendances qui ont créé des rebelles comme des dictateurs. Il trace le portrait d'un continent où le peuple sombre dans les conflits ethniques, les exécutions, et les coups d'État sont devenus une seconde nature. Il raconte comment le continent fragilisé par les enjeux géopolitiques et les interventions internationales qui ont marqué le continent africain dans sa lutte pour l'émancipation :

> Les Cubains avaient débarqué en Angola pour aider leurs « frères communistes » du Mouvement populaire de libération de l'Angola (le MPIA) dirigé par Agostinho Neto qui était en guerre contre l'Union nationale pour l'indépendance totale de l'Angola ('UNITA) de Jonas Savimbi, soutenu par les États-Unis, le régime raciste de l'Afrique du Sud, et même nos voisins zaïrois ! Les Cubains étaient alors nos héros puisque notre pays soutenait ouvertement le MPLA d'Agostinho Neto. (Mabanckou , 2010, p. 95).

La pauvreté range ces populations et qui tranchent avec les richesses inconditionnées du continent exploitées par les anciennes forces dominatrices. Il explique dans le roman intitulé *Demain j'aurai vingt ans* qu'on : « raconte que dans ce film le prince et la princesse font souffrir les villageois. Pour ça ils sont comme les capitalistes avec les condamnés de la Terre. Ils sont pourtant riches, cette princesse et ce prince, mais pourquoi ils ne laissent pas les gens tranquilles dans leur pauvreté ? » (Mabanckou, 2010, pp. 144-145). Par de-là les enjeux politique et militaires , le roman soulignes également les contradictions internes et les mécanismes d'oubli sociale qui nourrissent les résignations populaires, en tolérant les futilités comme le démontre cette critique acerbe du séparatisme orchestré par le pouvoir : « […] président-dictateur Mobutu Sese Seko a donné des millions et des millions de dollars à Don King pour que George Foreman et Mohammed Ali viennent se battre chez eux alors que le peuple zaïrois vit dans la pauvreté » (Mabanckou, 2010, p. 190). Et qui tient dur comme fer à son passé et qui refuse l'idée du changement, le peuple se trouve prisonnier dans l'accoutumance d'une mémoire figée,

incapable de se libérer pleinement d'une homogénéisation de certaines pratiques culturelles et linguistiques, au nom d'une évolution commercial et économique de l'Afrique : « Il faut d'abord être le chef du PCT. Et c'est le PCT qui choisit le Président parce que nous on ne veut pas perdre du temps dans les élections comme en Europe « (Mabanckou, 2010, p. 71). Par peur déstabilise l'ordre établi et de compromettre les acquis du régime, toutes velléité de changement est présentée comme une menace extérieur, plutôt qu'une nécessité interne, ce qui freint profondément la révolution nationale et confronte le maintien du statut quo : « D'ailleurs le Président nous rappelle dans ses discours que les élections que les Blancs aiment et nous commandent aussi de faire c'est pas bon parce que c'est ça qui fait traîner la Révolution » (Mabanckou, Demain j'aurai vingt ans, 2010, p. 71). L'unique moyen de rattraper l'écart entre l'Europe et l'Afrique c'est en gardant le rythme ancestral et choisir le chef sans déranger les gens qui ont forcément des occupations, et puis surtout ce n'est guère gentil de : « de dire aux vieux d'aller voter alors qu'ils sont fatigués et ont le droit de se reposer » (Mabanckou, Demain j'aurai vingt ans, 2010, p. 71).

L'auteur, place la marge tantôt au présent tantôt au passé, il ancre ainsi la mémoire et l'Histoire dans une chronologie proche de notre vécue. Il rappelle de cette manière l'anarchie qui habite les imaginaires des populations et oriente le lecteur vers la réalité vue de l'extérieur et de l'intérieur. Il induit une remise en question du lecteur en se situant dans ces temps différents, ce dernier constate les réformes que le continent a subies et ceux que le continent a provoqués dans le Monde. Il propose au lecteur de penser ces mutations non seulement en tant qu'acte de résistance, une voix accordée aux subalternes dans l'Histoire, mais comme trace et moyen d'influence de premier rang sur les restes du monde, penser le continent une partie intégrante dans les mutations et les changements que le monde connait, et ce sur tous les niveaux. Pour ce faire, il n'hésite pas de rappeler certains éléments culte de l'imaginaire africain, à commencer par les proverbes, les traditions, les croyances, les théories et engagements politiques notamment la négritude. Il nous montre comment ces actes préservent la fonction cognitive à l'intérieur et à l'extérieur du continent. Il rappelle surtout que les traditions et les engagements du continent se créolisent, perdurent et forgent les imaginaires comme tous les autres éléments du monde. L'auteur projette le lecteur entre le passé et le présent, la marge et le centre dans le but de l'orienter vers l'avenir et cesser de se sentir écrasé, refuser le statut du bouc émissaire qu'il s'est approprié par peur, et nonchalance. Porc-épic s'expliquais : « […] je ne quittais pas ma cache, je me contentais de me nourrir des vivres que l'autre lui-même de mon maître m'apportait, les jours et les nuits passaient ainsi » (Mabanckou, 2006, p. 117). L'attachement aux lieux constitue également un argument qui justifier la

nonchalance voire l'impuissance adoptée par ces populations, notamment lorsque Verre Cassé explique comment il a tout abandonné pour mener une vie réduite à l'univers du bistro : Le Crédit a voyagé : « […] vrai habitué, je ne quittais plus *Le Crédit a voyagé*, j'y veillais, qu'il pleuve ou qu'il vente, je ne quittais pas ce lieu d'adoption, je ne m'imaginais pas ailleurs que là, et alors, au milieu de la nuit, je somnolais sur le tabouret après avoir mangé des brochettes qu'une vieille Béninoise vendait à l'entrée du bar bien » (Mabanckou, 2006, p. 78), une vie dont il est fier et qu'il ne regrattera jamais.

En définitive, l'auteur place son œuvre au centre du postmodernisme, et de l'Histoire positiviste, il relève la problématique des vérités historiques. Il éveille des doutes, des remises en question et des solutions. Incite le lecteur à compléter et corriger l'Histoire du passé du présent et à se projeter dans l'avenir. Il donne ainsi une dimension éclectique de l'histoire. Partant de ce constat, l'auteur en introduisant ces vérités historiques situe son œuvre à l'orée du roman historique et le roman réaliste historique. Il parvient à diluer les faits historiques dans la fiction. Comme nous pouvons le voir tout au long de son œuvre. Dans le roman *Verre Cassé* et depuis le début une panoplie de faits historiques est mise à disposition du lecteur. Aussi *dans petit piment* un roman qui raconte la vie d'un jeune homme dans la globalité, mais sa particularité le lecteur est confronté à des moments historiques qui marque le Congo, l'Afrique et le monde, comme dans les romans les *Cigognes sont immortelles* et Demain *j'aurai vingt-ans*, le lecteur assiste à une activité monitoriale qui remet au gout du jour les faits qui suivent les indépendances. Il suit également le raisonnement des personnages narrateurs. Il se trouve particulièrement face à une mémoire parfois africanisé et d'autres, modifiées. Il découvre une l'Histoire qui s'approprie l'identité des populations qui la pratiquent, il offre ainsi une lecture répétée de l'histoire. Le fil d'Ariane de l'intrigue joue un rôle clé, agissant comme le parchemin sur lequel les récits et leurs reconstitutions se tissent. Ce fil conducteur permet au l'auteur de rassembler les fragments de l'histoire, d'établir des connexions et d'ouvrir divers domaines de réécriture. L'auteur soulève dans cette mise en relation entre la fiction et l'histoire, d'autres problématiques que le lecteur confronte quand il aborde la question de l'histoire de l'Afrique, à savoir : repenser et réécrire l'histoire du continent dans les dynamiques des approches postcoloniale et postmodernes ? Est-ce qu'un passage par les perspectives décoloniales s'impose, afin de donner un axe moderne et plus indépendant à l'histoire ?

CHAPITRE III : L'AFRIQUE DANS L'HISTOIRE GLOBAL

L'Afrique postcoloniale apparaît dans l'œuvre d'Alain Mabanckou comme une juxtaposition de faits historiques et sociaux, d'unités culturelles, linguistiques et symboliques. Ces éléments peignent un monde après les indépendances. Ces époques sont représentées dans l'ensemble de l'œuvre comme une contrainte subie par les populations africaines, et non comme une volonté d'émancipation. Nous avons essayé de définir les contours généraux de cette entreprise, d'évaluer son rythme et de mettre en évidence les types de relations qui à la lumière des changements survenus au cours du dernier quart du XXe siècle tendent à se développer entre la violence, l'indifférence et le désir de vivre. Ce désir s'identifie auparavant comme le moteur philosophique clé d'une communauté décolonisée.

Ces mutations se déploient selon diverses trajectoires changent de direction en permanence. Ces mouvements engendrent, ainsi un mouvement en spirale. C'est donc davantage d'incidents imprévus que d'évènements prévus, de soubresauts, d'expansions, de mouvements sur place, et en toutes circonstances, de situations complexes et ambigües. À présent, notre objectif est de décrire des transformations structurelles diverses de ce processus. Celles-ci opèrent selon des logiques différentes : expansion, points d'ouvertures. Ce chapitre se focalise sur la création de ces espaces intermédiaires et d'autres traces d'assemblage de la vie.

Durant le siècle passé, la pensée postcoloniale a mis en lumière la manière dont les discours conceptuels construits autour d'un ensemble de textes classiques maintiennent les avantages qui perpétuent ce même ensemble (Le vivre-ensemble se définit comme l'acceptation des différences et le respect des règles communes, où l'Autre est perçu comme un partenaire égal dans l'espace partagé). Ces approches critiques ont particulièrement souligné comment les structures théoriques et les pratiques discursives académiques comportent tout comme de divers systèmes discursifs, une charge symbolique à connotation coloniale et patriarcale. Cette charge se manifeste à différentes échelles, depuis des préjugés implicites jusqu'à des inégalités évidentes dans les positions de pouvoir et les formes de reconnaissance. Bien que ces critiques aient exposé l'aspect conservateur de certains milieux, y compris dans les détails les plus subtils, d'autres ont tiré profit de ces débats pour progresser.

Renouveler les ensembles de textes fondateurs, en remodeler les approches théoriques et les concepts mobilisés, ces démarches ont encouragé les communautés de chercheurs à redéfinir les présupposés liés aux discours de l'histoire. Ce travail a comme but d'ajuster la conception des démarches créatives et interprétatives en fonction des problématiques du

XXIe siècle. Cependant, le déploiement de ces approches se complique de malentendus sémantiques et d'une réception souvent confuse de leurs enjeux. En effet, la polysémie des termes utilisés ainsi que leur inapplicabilité dans certaines conjonctures culturelles et géographiques exacerbent ces confusions et nous permet pourtant d'explorer certaines des problématiques susmentionnées, en mettant l'accent sur le contexte actuel. Notre guide conceptuel sera la notion du décoloniale. En effet, sa portée programmatique plus pointilleuse par rapport à celle de postcolonialité désigne une reconnaissance historique sans nécessairement exiger un réexamen des dynamiques de pouvoir. Notre objectif consiste à analyser comment une perspective décoloniale peut être appliquée ou pas à l'étude de l'œuvre d'Alain Mabanckou, qui se trouve dans un contexte particulièrement complexe. Isabelle Côté explicite que : « […] la colonisation a pris une dimension différente (d'un pays à un autre) […] puisqu'il est question d'une colonisation particulière : celle d'un colonialisme de peuplement (*settler colonialism*) » (Côté, 2019, p. 29), au sein duquel « […] les forces du colonialisme interne et externe coexistent » (Côté, 2019, p. 29) et cohabitent dans une société meurtrie par une histoire douloureuse.

1. Un jeune concept

La notion de décolonialité constitue un jeune concept progressivement introduit dans les débats politiques des nations en prise avec un héritage colonial, notamment dans la deuxième moitié du vingtième siècle. La notion gagne en visibilité lorsque les impacts politiques de phénomènes en apparence exempts de colonialisme sont plus clairement mis en lumière. Le tournant du millénaire a marqué une augmentation de son utilisation dans le domaine symbolique, en grande partie grâce à des penseurs tels que Frantz Fanon et Achille Mbembe. Alors que, le concept postcolonial reconnaît l'existence d'un passé colonial et le considère comme appartenant au passé. Le concept de décolonialité s'oppose à la pensée postcoloniale. Elle se veut transformatrice. Elle exige le changement des perspectives intellectuelles à l'égard de la culture et des interactions sociales des pays colonisés. Le concept se démarque théoriquement par les travaux du sociologue péruvien Anibal Quijano, qui élabore une critique, qui marque les liens entre le racisme systémique et le capitalisme. Aussi, la philosophe argentine Maria Lugones, qui établit une conception d'identité métissée influencée par le féminisme noir, s'ajoute aussi les réflexions de l'essayiste chicana Gloria Anzaldua ou encore les contributions du chercheur argentin Walter Mignolo, qui plaide pour l'application de cette approche dans le domaine artistique. Ces chercheurs illustrent l'existence d'une pensée

prolifique, indépendante et critique en dehors des cadres établis par les cercles intellectuels occidentaux.

Toutefois, cette approche n'occupe pas un espace important dans les débats théoriques ; pourtant, elle exprime profondément le caractère qu'on lui confère et rappel que la décolonialité est une approche qui émane des régions qualifiées de « Suds »[8]. Cette convenance cache une diversité qu'on évite de nommer, afin d'éviter de tomber dans les préjugés conventionnels.

En tant qu'urgence anthropologique et un processus civilisateur, la colonisation européenne illumine partant du principe cartésien soulève le défi d'une dynamique, qui vise le développement et la contraction des cultures et des peuples sans civilisations. Son processus se démarque par le déni des cultures, des langues et de la mémoire collective de ces populations dites indigènes. Et qui se fait dans l'imposition de modes de vie dans la méthode instrumentale et mercatique. Ainsi, ils aliènent et violent les traditions qualifiées de barbares, sauvages et primitives. L'épistémologie occidentale déforme les savoirs, allant jusqu'à classer l'homme africain parmi les rangs animaliers. Aussi, les croyances des populations africaines, rejetées en bloc par la pensée systémique ; les habitudes, les rituels ancestraux partagés et transmis d'une génération à une autre, sont classés en tant que manifestation de civilisations infériorisées, par conséquent : rejetée. Ces conclusions ont traversé les temps survécu aux contextes dits de la modernité et perdurent avec des particularités distinctes, par le bai des réactualisations des altérités et des communautés transnationales. Et dans la même perspective cartésienne de mettre en cause les préjugés raciaux, et décoloniser les croisements historiques. Cette philosophie qui compromet l'Autre et refuse sa différence est aujourd'hui une partie indissociable du racisme. Les déshérités devaient s'imposer par la pratique de la pensée liminaire. Il reste à noter que la pensée liminaire provient de Walter Mignolo (Antonacci, 2011).

Sa pensée s'impose à la théorie antiracisme focalisé notamment sur de la couleur de l'épiderme, à cet égard Frantz fanon déclare que : « […] la civilisation blanche, la culture européenne ont imposé au Noir une déviation existentielle » (Fanon , 1952, p. 11), il affirme plus loin que les intentions de cet esprit épistémologique vont au-delà de la couleur de la peau,

[8] Régions du sud, concepts politiques qui désignent les pays du tiers monde, parfois dits en voie de développement. En revanche par Régions du sud, on désigne une notion beaucoup plus complexe, et multidimensionnelle, puisqu'il englobe différentes réalités, à savoir : économiques, sociales, politiques, et historiques. Comme il représente une partie du monde largement marquée par des déséquilibres, bien qu'il soit également un lieu de transformations et de réformes, avec des pays qui tentent d'améliorer leur situation face aux défis mondiaux.

elles s'inscrivent dans la soif de la possession et du contrôle des différentes parts qui constituent l'être africain.

En outrepassant les limites imposées par lesdits civilisateurs, les populations subalternes ont réussi à faire entendre leur réflexion et leurs intentions par le biais de la littérature qui s'inscrit dans les courants de la colonialité, et qui transcendent entre les binarités ataviques (centre/périphérie) (colonisateur/colonisé), qui selon Mignolo mettent en exergue le débat autour des perspectives de la décolonialité et la nécessité d'une géopolitique de la connaissance (Mignolo W. , 2001). Il appelle à la revalorisation des savoirs, des cultures mises à l'écart par les philosophies impériales et classées comme subalternes, ce qui favorise ainsi une libération intellectuelle :

> […] la colonialité demeure en vigueur au sein des institutions publiques et civiles de nature sociale (les gouvernements, les écoles, l'Église, les musées, etc.). La société et son espace de production (la ville dans sa forme contemporaine), avec leurs systèmes de transmission de valeurs (l'apprentissage), abandonnent les autres savoirs, ceux dits endogènes (d'origines indigène, africaine, arabe, féministe, queer…), qu'ils considèrent « primitifs », « anciens », « caducs », « arriérés ». Ou alors, ils les assimilent et les transforment en marchandises exotiques ou nostalgiques (Benfield, Moarquech Ferrera Balanquet, Pablo, Lockward , & Rojas-Sotelo, 2012, p. 36).

L'approche de la décolonialité est souvent confondue avec celle du colonialisme, qui désigne l'occupation et la gestion de territoires considérés comme des colonies. Cependant, la colonialité se réfère davantage à une : structure de dépendances économiques, sociales, politiques et culturelles (les biopolitiques) qui maintient un système institutionnel soutenant la perpétuation du savoir colonial et ses stratégies continues de domination coloniale. (Benfield, Moarquech Ferrera Balanquet, Pablo, Lockward , & Rojas-Sotelo, 2012, p. 36). En conséquence, la communauté critique qualifie d'« approche décoloniale » toute démarche, qui vise à mettre en lumière ou de corriger de manière concrète ou symbolique, une relation de pouvoir issue d'une situation de colonisation, qu'elle relève du passé ou qu'elle persiste encore aujourd'hui. Cette action peut se manifester à travers la transformation des institutions tout autant que dans des initiatives individuelles.

La signification de la notion de décolonialité trouve son origine dans l'histoire des individus habitant un territoire soumis dans le passé à la colonisation. Elle représente une menace pour l'idéal de coexistence. D'autres, qualifiants utilisés pour appeler à son rejet tel que différentialisme, ségrégationnisme ou même radicalisme, comme l'intercède de nombreux intellectuels qui appréhendent qu'elle puisse entraîner des dérives et mettre en péril l'intégrité de la République. En outre, d'autres intellectuels y voient une menace pour leurs privilèges

établis. Au Québec, la notion de décolonialité recouvre le sens de l'envie de rééquilibrer les relations suite à une prise de conscience des injustices subies par les nations traditionnellement présentes sur le même territoire, bien que cela ne garantisse pas le succès de cette entreprise et puisse même la mettre en danger à certains égards.

La pensée décoloniale est apparue en Amérique du Sud au début du XXe siècle, ce dispositif de pensée développée aux États-Unis pour se répondre en Europe. L'un de ses principes ; la réinterprétation de la notion de la modernité au biais des prismes de la colonialité.

La colonialité considérée par Mignolo comme étant la partie obscure de la modernité (Mignolo W. , 2014). Une partie reniée, mais constitutive d'un mouvement historique violent, constitué autour du discours hégémonique du cartésianisme et l'illuminisme, qui promet le développement et la civilisation des territoires qui en besoin. Mignolo plaide dans sa philosophie pour la reconnaissance de la pluralité des mondes et des épistémologies. Il rejette le principe d'un universalisme imposé par l'Occident, il le substitue par un pluriuniversalisme, autrement dit, les voies qui constituent le monde peuvent coexister sans se réarchaïser par oppositions. Il pense le concept dans la perspective des binarités Modernité/Colonité qu'elle s'accomplit, puisqu'elle questionne et critique les conjonctures eurocentriques, son institution refuse aussi la création de nouveaux concepts critiques, mais d'autres l'intégration d'autres systèmes et pratiques de la modernité. Il explique que le progrès et la modernité changent d'une région du monde à une autre. Adélia Da Silva Mathias, pense que l'Europe a pu atteindre son statut de dominatrice au niveau mondial, afin de devenir le centre autour duquel toutes les autres formes de domination entrent en analogie pour les besoins d'un marché global ; que grâce à l'exploitation systématique des ressources humaines des populations africaines ramenées à l'esclavage (Mathias, 2018).

La décolonialité, selon Walter Mignolo propose de repenser l'histoire mondiale et les rapports de pouvoir qui en découlent. Elle plaide pour une restructuration des savoirs, des pratiques politiques, afin de reconsidérer la parole et de rendre l'espace aux peuples colonisés et aux connaissances qui ont été historiquement marginalisées. Cette approche valorise la reconnaissance des voix subalternes et la réhabilitation des mémoires oubliées, rejoint la démarche engagée par Alain Mabanckou dans la constitution de son œuvre, qui place au cœur de son œuvre la parole des oubliés pour réinventer les récits postcoloniaux et ouvrir de nouveaux espaces de réflexion et d'existence.

1.1. La pensée liminaire

La conception liminaire se définit également dans le champ des études « décoloniale » par la pensée frontalière. Mise au jour par les décoloniaux, une notion redondante dans le cadre de la relecture de la colonnation. Walter Mignolo, qui avance la question de la conscience métisse, comme une troisième voie autonome, qui s'autoreprésente comme une entité à part entière elle est par conséquent ni l'un ni l'autre côté de la frontière. Migonolo les qualifie de : « formes alternatives de pensée » (Mignolo W. , 2014), ainsi elles sont une intervention dans le monde. Cette approche aborde la question des relations bipartites du colonisé/colonisateur, noir/blanc, l'un l'autre, d'un autre point de vue, par-delà, elle ne le situe pas dans une relation d'opposition, qui ne constituent que des configurations axillaires, pour exister dans le monde. La pensée frontière suggère donc une vision plus épanouie à double valeur, qui suppose que l'enjeu de l'approche décoloniale, ne n'évolue pas dans l'opposition absolue à l'épistémologie coloniale.

L'approche liminaire se rapproche dans le principe de la notion de la « double conscience » du sociologue W.E.B De Bois, elle recommande une pensée dans le mouvement, elle suppose que le colonisé dans le contexte contemporain est le postulat de la relation qui existe simultanément dans sa formation, il est donc, fait des constituants hérités à la fois de colonisateur et du colonisé. Elle constate une nouvelle perspective d'exister et d'influencer le monde. Ici réside le tournant qui marque la divergence des études décoloniale par rapport aux autres études.

1.2. Une perspective enrichissante

C'est à ce niveau que l'analyse décoloniale peut représenter une perspective enrichissante de la littérature. Cela se produit notamment lorsqu'elle met en lumière les répercussions des relations coloniales dans la production littéraire africaine contemporaine et encourage les acteurs littéraires de s'impliquer dans la création, la production, la diffusion ou produire des textes à la réception à entreprendre une introspection critique. Comme dans le cas d'Alain Mabanckou actuellement. Adopter une telle approche analytique permet également à examiner ouvertement la manière dont ces dynamiques de pouvoir sont entrelacées avec des enjeux de légitimité historique.

Les auteurs africains constituent une communauté intellectuelle porteuse d'une connaissance importante dans la langue et la culture classique française. Cet héritage culturel constitue une éducation qui se perpétue dans le temps. Chez Mabanckou, ces moments se rapprochent de ces moments volés par Michel le Week-end dans la chambre dans son père, pour

lire les poèmes de Verlaine, aussi par son penchant à la poésie de Victor Hugo. Ces textes littéraires font déjà partie des programmes scolaires, assimilés et récités en classe, ils peuvent même faire office d'évaluation. Les enfants s'inspirent en conséquence pour composer leurs poèmes d'amour comme dans le cas de Lounes qui apprend à Michel comment écrire un poème en respectant les rimes, il cite ainsi un poème de Victor Hugo :

Tout enfant, tu dormais près de moi, rose et fraîche,

comme un petit Jésus assoupi dans sa crèche ;

Ton pur sommeil était si calme et si charmant

Que tu n'entendais pas l'oiseau chanter dans l'ombre ;

Moi, pensif, j'aspirais toute la douceur sombre

Du mystérieux firmament. (Mabanckou, 2010, p. 127)

Mabanckou a soulevé les attitudes courantes face à l'enfance africaine, mal considérée et jugée depuis son accoutrement. Il inscrit son œuvre dans les perspectives de la pluriversalité, axe fondamental de la pensée décoloniale. Il peint l'enfance de Michel comme intellectuellement épanouie. Il dénonce les réactions courantes face aux particularités du français parlé et écrit en Afrique à travers son roman *Verré Cassé*, lequel est écrit dans une asymétrie déstabilisante par rapport aux normes de la langue française. Les conséquences sont regrettables. Bien que ce français présente de fortes variations en termes d'usages, d'accents et de vocabulaire par rapport à la norme française, il ne constitue nullement une source incorrecte. Néanmoins, la correspondance entre « parler différemment » et « parler mal » perdure, tout comme le refus de reconnaissance de constitutionnalité.

Ce refus de légitimité avait déjà conduit, il y a quelque temps, certains théoriciens e de la littérature africaine, qui se sont inspirés de la réflexion de Franz Kafka sur la notion de « littérature mineure », dans le but d'évaluer leur propre contribution. Le concept connait une évolution en France, depuis Deleuze et Guattari jusqu'à Pascale Casanova. Il ne se limite pas à l'usage d'une langue majeure maitrisée par une minorité politiquement dominante, c'est la « […] déterritorialisation, la dimension collective et la dimension politique » (Garnier, 2006, p. 7). Passer aujourd'hui à l'action de la standardisation/modernisation du parler africain dérivé de la langue française et le considérer comme une langue à part entière, utilisée comme moyen de communication, capable de dire le monde à côté des langues locales. Le projet fait partie des préoccupations énoncées tour à tour par les intellectuels des états indépendants. Il reste, cependant d'actualité et sa réalisation demeure presque impossible, dans le cadre la

francophonie institutionnelle, qui le considère comme une déformation de la langue française plutôt qu'une langue d'usage courant, dans le cadre d'une francophonie culturelle. Quant aux langues locales, leur acceptation ne peut s'en envisage sans la réalisation d'un énoncé écrit et normalisé. Il s'ensuit donc, au niveau de la littérature, une pratique qui d'une part « déterritorialise » les langues maternelles en présence et à les « […] amalgamer la langue dans leurs œuvres » (Garnier, 2006, p. 13), pour se restituer aux notions deleuzien d'« […] agencement collectif d'énonciation » (Garnier, 2006, p. 20).

Il convient, d'autre part d'expliquer que la notion de « littérature mineure » recouvre un côté positif et peut, au contraire, servir de lieu de critique envers les mécanismes d'oppression historiquement ancrée, car selon Lise Gauvin :

> […] le commun dénominateur des littératures dites émergentes […], est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littératures dans des contextes différents. La complexité de ces rapports, les relations généralement conflictuelles […] qu'entretiennent entre elles une ou plusieurs langues, donne lieu à cette « surconscience » dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons, soit par des positions explicites […], soit par des propositions textuelles, telles que la thématisation de la langue ou diverses stratégies qui vont de l'hypercorrection à l'hybridation la plus provocante et à l'irrégularité revendiquée (Gauvin, 2003, p. 21)

Cependant, persister à maintenir cette distinction entre majeur et mineur revient à perpétuer une division qualitative (où la production littéraire française demeure la référence normative), ainsi, on voile le fait que ces mêmes dynamiques se rejouent à d'autres niveaux et dans d'autres contextes. En effet, un grand nombre de critiques de la littérature africaine ont dans leurs efforts pour établir la légitimité de leur propre culture en comparaison avec la prescription française (notamment par le biais de la mise en place d'un système éducatif complet et d'une industrie culturelle et littéraire autonome), accordé peu d'attention, du moins jusqu'à récemment, aux mécanismes d'oppression culturelle subis par les Premières Nations, tels que l'imposition de la langue dans le cadre scolaire, la dévalorisation de la tradition orale par rapport à la tradition écrite… etc. Les institutions africaines continuent à dédaigner productions locales et de lui donner une place dans les systèmes éducatifs, mais elles sont désormais profondément interpellées, car elles sont confrontées à une double nécessité de décolonisation, à l'égard de la France, puis l'égard des communautés qu'elles marginalisées.

1.3. Changement des postures : ouverture à la pluralité

Qu'en serait-il d'une littérature complètement décolonisée ? En somme, les écrivains sont *a priori* dans l'obligation d'établir une définition, délimiter à ce à quoi ressemblerait une

production littéraire indubitablement libérée des influences culturelles aliénantes. Cependant, du point de vue institutionnel et théorique, une remise en question des biais systémiques et des pratiques permettrait au moins de répertorier quelques éléments pouvant contribuer à un changement positif dans les approches de recherche sur les œuvres littéraires.

Les personnes engagées dans la recherche littéraire pourraient au moins entreprendre ces actions concrètes : reconnaître leur position de privilège et les conséquences d'un passé colonial sur leur parcours et leur imagination ; surmonter le sentiment de culpabilité pour promouvoir la réparation et l'émancipation ; reconnaître la variété des récits et leur légitimité ; rejeter et condamner les hiérarchies discriminatoires (comme la préférence pour l'écrit sur l'oral, ou les préjugés institutionnels), et s'engager dans une réforme profonde des institutions et des programmes d'enseignement, comme le prétend l'oncle de Michel, représentant du parti du travail et l'intellectuel qui a mis Verre Cassé à la porte, parce qu'il prononce mal la langue française.

Dans l'immédiat démanteler les points de référence (l'Occident) qui perpétuent les fétichismes hérités du passé implique de se détacher de l'obsession pour les validations provenant de l'Afrique, ou d'ailleurs. À cet égard Verre Cassé exprime son mécontentement de ces retours intellectuels sur le passé du continent, qui exclut toutes les chances de penser l'avenir autrement et dit : « […] je ne sais plus quel poète négro-africain a dit des choses comme ça, sans doute un type dont beaucoup de nouveaux poètes sans talent s'ingénient à recopier les vers, pauvres épigones désemparés » (Mabanckou, 2006, p. 74). Le choix de l'expression poètes négro-africain n'est pas anodin, car ce genre de retours constituent une image fixe de l'intellectuel africain. Elle permet de continuer de percevoir les productions africaines comme exotiques. Alors que l'enjeu de l'homme de lettres est d'éviter de perpétuer et d'accentuer les privilèges préexistants.

Enfin, apprendre à proposer, et valoriser des ensembles, un univers narratif varié. Alain Mabanckou à travers sa stratégie du retour cyclique sur les faits historiques et narratifs remet en question le concept de canon littéraire et disciplinaire. Par le choix de ses narrateurs parfois ivrognes, enfants, où animal, ils favorisent l'écoute des voix marginalisées et d'entrer en un véritable dialogue avec elles. Cette technique permet de revenir sur les vérités afin de comprendre leur valeur et leur richesse. C'est ce que Alain Mabanckou installe comme font de sa trame narrative. Il confronte son lecteur avec le personnage narrateur et écrivain : Verre Cassé, ainsi qu'avec les personnages tel que : Le Fessologue et le Porc-épic à des situations d'injustices ou d'humiliation devenues ordinaires. Cette esthétique de la banalisation agit

comme un miroir déformant, qui reproduit les dynamiques de domination au sein du récit, il rend visibles les ressorts invisibles de la ségrégation. Le lien se noue ici entre le rire (ou le grotesque) et la dénonciation d'un système de pouvoir hérité du passé colonial. En effet, l'agencement narratif réussit à créer un environnement littéraire détaché, diversifié, qui invite à une lecture critique tout en donnant voix aux marges, où les expériences marginalisées deviennent autant d'espaces d'expression et de contestation. Cette approche repeint l'ossature des relations équitables et ouvertes. Elle permet d'r assemble les voix variées malgré leurs divergences, dans un bouillonnement créatif d'une richesse infinie pour une relecture radicale de l'histoire.

2. Une nouvelle redistribution du langage

Achille Mbembe explique que l'enjeu de la décolonisation se résumait en « […] une nouvelle redistribution du langage » (Mbembe A. , 2010, p. 10) et « […] une nouvelle logique du sens et de la vie » (Mbembe A. , Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée, 2010, p. 10), que tous les changements suggérés et parfois promis proviennent de la détermination de la reconstitution du continent de manière autonome, « […] se tenir par soi-même et constituer un héritage » (Mbembe A. , 2010, p. 10) ; cependant, dans les faits, les idéaux qui promettaient l'avènement, le progrès, la modernité et surtout la répudiation formelle du colonialisme sont restés des illusions. (Éyébiyi, 2010).

Dans une approche socio-historique Alain Mabanckou cherche le sens de la décolonisation chez les populations africaines, il explique sur la voix du personnage Hippocrate que : « […] le colonialisme, c'est le titre du livre en question ! Je ne veux plus le relire sinon je vais encore me fâcher contre les nègres alors que j'ai décidé de ne plus me mêler à eux » (Mabanckou, 2009, p. 145). Pour se faire, il se livre à situer le contexte des indépendances dans l'ère du postcolonialisme, autrement dit ; il met en parallèle les perspectives en opposition avec les perspectives adoptées dans ce contexte de son enfance. Il démontre que les conditions dans lesquels la décolonisation s'est instaurée ont créé un individu en déconnexion totale avec lui-même. Ainsi, la lettre de licenciement que Verre Cassé a reçu montre en partie comment la déconnexion fonctionne au niveau de la personne : « […] la décision sera alors effective le 27 mai à minuit, et vous ne pourrez plus, après cette date, vous prévaloir des dispositions de l'article 7 bis alinéa e, de même que des dispositions de l'article 34 alinéa f modifiés par la loi du 18 mars 1977 » (Mabanckou, 2006, p. 74). La date de l'article correspond avec celle de l'assassinat du camarade président Marien Ngouabi : « […] assassiné le 18 mars 1977 à 14 h 30 » (Mabanckou, 2018, p. 189). Cette rupture épistémologique constitue une tentative de

déconstruction de l'imaginaire correspondant aux faits historiques d'abord au niveau de l'individu, qui se trouve totalement indifférent par rapport à son contexte : « […] je me suis dit, je m'en fous, je n'en ai rien à foutre, moi, et puis je ne comprends que dalle à cette prose » (Mabanckou, 2006, p. 74). Cette déconnexion est exprimée également à grande échelle :

> […] et je suis parti raconter tout ça à mon nouvel ami L'Escargot entêté, c'était à l'époque où lui aussi avait des problèmes avec la population à cause de l'établissement qu'il venait d'ouvrir […] il a dit que c'était la vie, un jour ça va, un jour ça ne va pas, l'essentiel c'est de rester debout, les cheveux dans le vent, l'essentiel c'est de m'accommoder de mon mieux de cet avatar d'une version du paradis ratée (Mabanckou, 2006, p. 74).

Ces dates historiques perdent de leurs effets auprès des populations, notamment dans les contextes des indépendances où elles sont constamment réinterprétées. Les effets historiques, qui renvoient aux conséquences objectives et durables d'un évènement sur les sociétés, et les effets narratifs se rapportent à la manière dont ce fait est raconté, réinterprété, et inscrit dans la mémoire collective. Par ce choix Alain Mabanckou débauche sur les perspectives décoloniales. En effet, proposer la même date implique de remettre en question les récits dominants, et de valoriser des interprétations multiples et souvent oubliées des évènements historiques, afin d'offrir une compréhension plus inclusive de l'histoire.

Cette déconnexion se manifeste aussi par ces attitudes à participer dans la destruction du pays, les ruelles de la capitale sont présentées dans cette trame narrative comme de vraies décharges publiques, construites dans une anarchie flagrante, ces lieux marqués par de deux catégories de logements en « dure » et en « attendant », ce qui signifier des maisons construites avec du béton et d'autres avec des planches ou des taules. Le chaos provient depuis des décisions municipales, qui avaient autorisé la construction de ces maisons sur d'anciens cimetières. Dans les faits, cette population époustouflée et prise dans le piège du conformisme s'acharne contre et avec tout ; le propriétaire du *crédit a voyagé*, les changements d'état, les guerres ethniques… etc.

Nous constatons que la recherche du sens du colonialisme bifurque immédiatement sur celui des temps des indépendances. Un contexte qui a créé un individu qui ne semble pas avoir été impatient de se libérer, cet individu parait loin d'assumer le sens complexe et pluriel de la liberté. Ces arguments portent également l'idée que les indépendances *à fortiori* ne sont qu'une idée forgée par le colonialisme. Dans sa narration le personnage narrateur Verre Cassé rapporte les dits du président général des armé, qui se présente à midi au moment où les gens sont réunis pour manger leur « poulet-bicyclette » (Mabanckou, 2006, p. 87) pour lire son discours où il dénonce les anciennes forces colonisatrices puisqu'elle : « nous avaient bien bernés avec le

soleil des indépendances alors que nous restons toujours dépendants » (Mabanckou, 2006, p. 87), la décolonisation incarne le sens d'une utopie stimulée par les occidentaux et que les populations l'ont pris avec joie, parce qu'elles étaient avides de sortir de l'état de guerre imposée par ces dernières. En ce sens, la décolonisation dépasse l'utopie occidentale pour devenir un combat en constante évolution, où les populations décolonisées doivent inventorier leurs propres modèles de liberté, de justice et de souveraineté, loin des schémas et des influences hérités du colonialisme. Ce processus requiert une réappropriation critique de leur histoire, de leur culture et de leurs institutions, afin de construire une société réellement autonome et inclusive. L'auteur explique que le colonialisme est incapable de penser le postcolonialisme dans ces dimensions épistémologiques, c'est bien parce que son hésitation se manifesté par sa peur de transformer l'histoire en une réalité commune et surtout partagée avec ces anciennes colonies :

> […] puisqu'il y a encore des avenues du Général-de-Gaulle, du Général-Leclerc, du Président-Coti, du Président-Pompidou, mais il n'y a toujours pas en Europe des avenues Mobutu-Sese Seko, Idi-Amin-Dada, Jean-Bedel-Bokassa…, donc nous sommes toujours dépendants d'eux parce qu'ils exploitent notre pétrole et nous cachent leurs idées, parce qu'ils exploitent notre bois pour bien passer l'hiver chez eux (Mabanckou, 2006, p. 13).

En réalité l'Europe persiste en Afrique sous une enveloppe différente et plus sournoise. Ainsi, le général continu dans la même approche et révèle que La France et/ou occident sont une greffe additionnée toujours à l'Afrique, et qu'elle n'a fait que changer la forme de sa colonisation sans en changer les substrats :

> […] parce qu'ils forment nos cadres à l'ENA et à Polytechnique, ils les transforment en petits Nègres blancs, et donc les Nègres Banania sont bien de retour, on les croyait disparus dans la brousse, mais ils sont là, prêts à tout, et c'était ainsi que notre président s'exprimait […] Ce discours sur le colonialisme (Mabanckou, 2006, p. 14)

Or, cette fois-ci l'oppression s'instaure avec des configurations énonciatives plus radicales. Cette utopie d'une Afrique développée, épanouie et libre dure depuis les temps des indépendances que le siècle passé avait connues. La réalité du continent peint par Alain Mabanckou expose un portrait de chaos (Chaos dans un sens dénoté, et non pas le chaos-monde chez Édouard Glissant). L'Afrique demeure aujourd'hui telle la silhouette squelettique de Verre Cassé, le corps brulé et figé de Makambo ; le corps sans vie de Niangui-Boussina la nièce adolescente de Kibandit. Le retour cyclique de la mort constitue une métaphore d'une Afrique loin de pouvoir vivre et de connaitre le progrès et l'indépendance.

Le colonialisme reste toujours en Afrique, trouve pour complice les politiques africains qui se sont adaptée à cette situation et continuent de s'accrocher à l'héritage du colonisateur, insouciant de l'enfermement dans vis les populations. Ce constat est justifié dans l'œuvre par l'acharnement du président de trouver une formule, qui le ferait entrer dans la prospérité comme son ministre de l'agriculture, qui s'est accommodé la célébré formule « j'accuse ». Il conclut que tout son discours était dans l'intention de l'annoncer les bras ouverts : « je vous ai compris » (Mabanckou, 2006, p. 13). Le bar de l'Escargot entêté représente ce l'image de ce monde à part, un clivage direct de l'enfermement du continent sur des populations et de ces dernières sur une réalité qui tourne en boucle, tout comme les penseurs pris dans le piège du chao, demeure une frange brisée, et ennuyée. Le tout représentée par la figure de Verre Cassé l'intellectuel qui refuse d'écrire, et ne veux que boire et qui affirme son détachement total du monde en ces moments, lorsqu'il déclare :

> […] moi, à vrai dire, quand je bois mon pot, quand je suis assis peinard à l'entrée du *Crédit a voyagé*, je ne réalise pas que la Terre que je vois là peut être ronde, qu'elle peut s'amuser à tourner autour d'elle-même et autour du Soleil comme si elle n'avait rien d'autre à foutre que de se causer des vertiges d'avion en papier, qu'on me démontre donc à quel moment elle tourne autour d'elle-même (Mabanckou, Verre Cassé, 2006, p. 48).

Cette indifférence provenant d'un individu détaché par rapport à des pratiques démocratiques, explique qu'elles ne sont naguère pensées. Sa réaction affirme que toutes les énergies investies dans un projet dystopique abandonné au temps et à l'usure sont des conséquences légitimes, puisque les systèmes politiques africains s'abstiennent à changer de posture politique. Le bar et les misères qu'il peint constituent une exposition des politiques faibles sur tous les niveaux, pour lesquels les dirigeants africains optent et qui fonctionnent dans une licéité effrayante. Il décortique une politique où le racket est une politique systématique. Ainsi, quand le Fessologue le narrateur écrivain dans *Black Bazar* rapporte les propos de Doyen Mathusalem l'ancien ministre des Finances du Congo, qui créer partout qu'il possédait une fortune : « […] capable de nourrir tous les opposants congolais de France, y compris ceux de Corse et de Monaco pendant cent cinquante ans » (Mabanckou, 2009, p. 79), il continue en ajoutant que cette richesse était estimée à hauteur de la dette nationale, si bien qu' : « On estimait sa fortune au montant exact de la dette de notre pays. Il suffisait donc qu'il rende au peuple ce qu'il avait piqué pour que notre nation arrête d'aller larmoyer lors des sommets des pays riches pour l'annulation de la dette » (Mabanckou, 2009, p. 79).

L'auteur insiste sur les dynamiques structurelles qui fonctionnent dans une logique destructive. Elle garde le continent dans une décalage synchronique par rapport au monde au

lieu de le hisser politiquement et socialement. Cette logique est exprimée à travers les politiques adoptées par les gouverneurs après les indépendances. La focalisation de ces derniers a copié sur le modèle occidental au lieu d'investir dans les ressources omniprésentes dans le pays. Ainsi on apprend aux élèves la carte de la France, l'histoire et la littérature et l'histoire française, sans instar de la littérature africaine. Toutes les générations se trouvent ainsi projetées vers l'extérieur, la diaprât s'inculque depuis les programmes scolaires : « Nous étions contents et heureux malgré tout, et on nous demandait de réciter les noms des présidents étrangers que notre chef de la Révolution socialiste congolaise avait rencontrés » (Mabanckou, 2018, p. 58) et pour recevoir l'une de ces personnalités politiques prestigieuses, on étaient contraint d'apprendre par cœur leur noms, leur histoire et le géographie , voire de nous habiller comme leur peuple , afin de prouver notre reconnaissance et notre respect approfondie de ces invités : « On nous (les élèves) parlait de la vie de chacun de ces présidents étrangers et de comment ils étaient nés pour être des chefs. Il nous fallait étudier par cœur le résumé de l'histoire de leur pays, puis le résumé de leur géographie, et parfois il nous fallait nous habiller comme leur peuple » (Mabanckou, 2018, p. 58). Et dans la même approche, Mabanckou insiste dans *Black Bazar* sur l'une des pratiques les plus récurrentes en Afrique à savoir la corruption, qui touche l'état à grand et à petite échelle, lorsqu'il continue l'histoire de l'ancien ministre des Finances :

> Doyen Mathusalem avait jeté son dévolu sur la fille de son ancien avocat et ami. Il voulait l'épouser malgré les trente-huit ans qui les séparaient. Cela aurait arrangé les affaires de l'avocat de Nancy qui espérait bénéficier du soutien financier de Doyen Mathusalem pour conforter son parti politique en attendant le feu vert des Yankees (Mabanckou, Black Bazar, 2009, p. 79/80).

Ce mode de gouvernance handicape l'avènement du continent, prouve aussi que toutes les parties partagent la même opinion. Par conséquent l'indépendance économique et politique demeure une dystopie qui continuent à exister à travers l'extraversion économique qui existe en subordination au le politique.

La décolonisation est représentée dans cette œuvre en tant qu'un clivage des colonisateurs et des colonisés. L'auteur remet en question la problématique de l'absolution État dans ses formes initiales et des institutions héritées de la colonisation. L'Afrique reste un continent décolonisé qui tient à une utopie, et vise à redonner la reconfiguration au sens politico-social à l'état, ensuite, celui d'un état pensé. Cette réinvention est essentielle pour construire un futur souverain et émancipé, où l'État se fait le garant d'une justice sociale et d'une identité renouvelée.

3. Dynamique des dominances

La pensée postcoloniale constitue désormais une configuration intellectuelle et critique intégrée dans l'espace critique français d'abord par les chercheurs anglophones (BARDOLPH, 2002, p. 37), elle fut introduite dans le champ des études francophone suite aux travaux des comparatistes Jean-Marc Moura et Jean Besières (Bessière & Moura, 2001). Elle souligne depuis son entrée, son intérêt à certains évènements politiques et sociaux tels que le manifeste de république, la socialisation à travers l'enseignement du caractère positif de la colonisation. Dans le domaine littéraire les travaux se sont focalisés à établir des études comparatistes, par conséquent pluridisciplinaires : historique, poétique et anthropologique, entre les productions contemporaines et leur les théories d'analyse, se distingues, ainsi par son hétérogénéité.

La pensée postcoloniale occupe une place ambigüe dans le domaine des études francophone. Or, elle ne nécessite pas une adaptation, car, son enjeu se compose sur les paradoxes que les études charrient. Elle se focalise sur les travaux à caractère éclaté, pour établir des statiques, qui permettent de connaitre les lieux de faiblesse et, les lieux de la force de la théorie. Son projet cerne les enjeux, qui se constituent dans la perspective d'un décernement politique et épistémologique avec l'Occident colonisateur, et perturber les liens bipartites dans le domaine colonial. Pour Achille Mbembe ces études ne peuvent pas être abordées comme des « théories » à plusieurs entrées : « Tributaire à la fois des luttes anticoloniales et anti-impérialistes d'un côté, et de l'autre, des héritages de la philosophie occidentale et des disciplines constitutives des humanités européennes, elle est une pensée éclatée — ce qui fait sa force, mais aussi sa faiblesse. » (Mongin, 2006). Selon Mbembe, ces études ne sauraient être considérées comme des théories fixes ou homogènes car elles résultent d'une tension entre deux héritages contradictoires : d'une part, les luttes anticoloniales et anti-impérialistes qui dénoncent les violences coloniales, et d'autre part, les cadres conceptuels empruntés aux philosophies occidentales, auxquels s'ajoutent disciplines traditionnelles des humanités européennes. Cette double dépendance produit une pensée fractalisée, qui trouve sa force dans sa capacité à naviguer entre ces influences, mais aussi sa faiblesse dans le risque de disperser son pouvoir de cohérence et d'unité. Ainsi, cette réflexion dévoile la difficulté mais aussi la richesse de produire un savoir postcolonial à la fois critique et ancré dans un contexte historique spécifique.

La théorie postcoloniale inscrit ses préoccupations de l'autogouvernance et l'autocréation dans domaines de la phénoménologie et de l'existentialisme. Puisqu'elle met en valeur l'écart entre la réalité et les intentions politiques, économiques et sociales que l'Occident

avait établi pour son projet colonial, se situe dans ce que Jean-François Bayart appelle une « posture de dénonciation » (Bayart, 2010, p. 18). De son côté Lazarus pense que :

> Ce qui témoigne de l'inflexion post-coloniale de cette posture, c'est la prise de conscience que les tendances à la subalterniserions et au bâillonnement des représentations coloniales sont également présentes, de façon symptomatique, dans les représentations des élites issues des sociétés colonisées et (après la décolonisation) postcolonisées, c'est-à-dire indépendantes. […] Face à cette prise de conscience relativement tardive, la réponse des intellectuels a progressivement consisté, depuis les années quatre-vingt, à soulever de nouveau la question du « peuple », à recentrer l'attention sur les secteurs non émancipés de la société — c'est-à-dire sur une majorité écrasante de la population (Lazarusp, 2006, p. 68).

Les études postcoloniales se focalisent sur la question des populations à venir dans un monde sans colonisateur, sans ségrégation raciale. Un univers tout-monde : « La conceptualisation des phénomènes historiques […] n'enchâsse pas […] la réalité dans des catégories abstraites, mais s'efforce de l'articuler dans des relations génétiques concrètes qui revêtent inévitablement un caractère individuel propre » (Bayart, 2010, p. 05). Les études postcoloniales se déroulent de manière éclatée, autrement dit sur plusieurs plans. Elle s'occupe suivant les perspectives d'Édouard Said (Said, 1980) à déconstruire les aberrations ayant servi de soubassement inspiré depuis la philosophie des siècles révolues, et qui servaient de motif pour établir d'abord l'emprise morale, puis physique sur le continent. Elle met en exergue comment ces falsifications, ce dédoublement du langage et le déguisement du réel, sont déconstruisaient les principes de l'humanisme occidental dans les terres colonisées. Cette approche est soulevée également pas Frantz Fanon, qui décortique dans essai *Peau noir, Masque Blanc* comment la logique des colonisateurs conçus du mensonge, les uns aux autres enchainés. Il démontre aussi que ce système a menti à autrui et à son propre sujet. Puisque, les motivations de son entreprise de faux et de travestissement se faisaient dans la logique de la racialisation. Les études postcolonialistes expliquent que ce procédé classait la race dans le rang des bêtes, qui occupe la région sauvage l'humanisme occidental. Son enjeu consiste à démontrer comment peut-on exister voire mourir sous un régime qui nos considère en tant que bête sauvage ? L'agencement narratif met en lumière, un procédé politiqué hérité et maintenue par les gouverneurs africains ; il insiste sur cette forme particulière de l'humanisme européen, et évoque chèque Achille Mbembe appelle : « […] la haine inconsciente de soi » (Mongin, 2006, p. 4). Cette facette du racisme consiste à effectuer un racisme soit un « transfert, sur l'autre, de cette haine de soi » (Mongin, 2006, p. 4).

D'après Achille Mbembe la pensée postcoloniale reflète un caractère de *la concaténation* et d*'enchevêtremen*t, puisqu'elle s'intéresse à la question de l'identité en tant que processus de

pluralité et non pas de subjectivité. Elle s'oppose au renvoi systématique à l'unité et l'exclusion de l'Autre. Cette pensé se constitue dans la relation, puisqu'elle renvoie à la subjectivité de la « Co-constitution ». L'individu colonisé est ainsi représenté comme un sujet ayant e une histoire et une culture, et une identité qui se constitue dans le mouvement et la circulation de tous les composants de l'aliénation, de la destruction et de la reconstitution ; et non pas un auxiliaire de son colonisateur.

3.1. Vers une élévation de l'humanité

La pensée postcoloniale dans l'œuvre d'Alain Mabanckou évoquée par le personnage Hippocrate qui explique à son voisin Fessologue soulève la problématique du refus du concept par la quasi-totalité des intellectuels modernes préférant la décolonisation, car plus pointue dans ses orientations. Ainsi ce personnage soulève l'urgence de : « […] parle de cette histoire de la colonisation, celle qu'on explique mal aux gens alors que sans la colonisation vous ne seriez pas ce que vous êtes devenus » (Mabanckou, 2009, p. 134), et qui l''inscrit dans la continuité, démontre que les relations colonisées/colonisatrices sont également des liens de complémentarité, historiquement sans disjonction qui sépare les deux, dans les faits, l'ouverture représente la révolution des droits de l'homme d'une part, puis d'un autre une interconnectivité de nation et des forces colonisatrices. Parmi les idées élaborées par postcolonialisme est sa portée mondiale qui a contribué à l'universalisation de la notion de « l'État-nation ». L'enjeu est de soulever au moyen de la contradiction la mondialisation unidirectionnelle et surtout caractérisée par l'enfermement.

La pensée postcoloniale démontre donc que l'époque moderne est à reconsidérée bien avant le XIX siècle, et qu'elle doit l'être depuis la colonie de l'Atlantique auquel une forme d'occupation s'additionne le pouvoir appelé la plantation ; une composante essentielle d'un contexte antérieur qualifiée d'âge de *la protoglobalisation* (Mongin, 2006, p. 6). C'est-à-dire que la modernité dans un sens plus profond existe l'analyse postcoloniale est à examiner dans les périodes antérieurement du XIXe siècle. Elle commence au moment où la marchandisation des propriétés privées se mesurait en équivalence avec la marchandisation des êtres humains : de la Traite des esclaves. Elle se définit actuellement par la période du métissage, or ce brassage était forcé, il en résulte l'apparition des populations et l'apparition des populations créoles des grandes cultures contemporaines. C'est également une période qui connait un saut historique planétaire. Ainsi, les communautés à se reconstruire qui s'ouvrent dans *Black Bazar* sur les origines de ces pratiques. Il explique qu'elles commencent avant la colonisation : « Pourquoi vous ne parlez jamais des Arabes qui ont fait aussi l'esclavage là-bas, hein » (Mabanckou, 2009,

p. 143) pour ce personnage revenir en arrière représente le début d'une nouvelle prise de conscience chez les Africains, arrachés à leur terre et à leurs origines.

Au paramètre historique, on ajoute peu ou de proue l'ouverture du monde sur la diversité intellectuelle notamment à travers la philosophie du métissage, et la créolisation. Ce moment de croisement entre la pensée afromoderne et la pensée postcoloniale. L'auteur pense que l'appel au monde n'est réalisable que dans la dynamique de la Relation avec les autres cultures, les autres savoirs et les autres conceptions du monde. L'exclusion des uns et des autres crée des dysfonctionnements dans le mouvement engendre ainsi la violence. Le mieux serait indiqué de quitter l'identité restreinte in *extrémis* comme l'annonce Hippocrate : « […] je ne veux plus être taxé de noir, moi. Je ne veux plus qu'on raconte des trucs du genre les Noirs ils sont naturellement forts, beaux, sportifs, endurants, qu'ils vieillissent mieux que les Blancs, etc. » (Mabanckou, 2009, p. 226). En effet, Hippocrate insiste dans son discours sur la nécessité de se reconsidérer dans le monde, et ce dans une double perspective. D'abord, fonder l'assertion radicale avec les extrémités de la pensée ; l'homme africain est comme le reste de tous les hommes, de reconnaitre ces compétences autant que ses performances. Cela n'est réalisable que par le contact avec l'Autre.

Dans cette œuvre l'idée de la transition revient en cycle comme le reste des évènements (objectif, narratif), pour attirer l'intérêt de son lecteur sur le contexte situé entre la fin et commencement de nouvelles luttes. Il soulève le sujet du corps et de toutes les souffrances qu'il a subies et continue à subir la première partie meurtrie, notamment dans des contextes de pauvreté extrême détaillée Moise noire, de marginalisation raciale extrême Verre Cassé et ses conteurs, de menace constante de la mort Liwa Ekimakingaï, et de l'enfance figure de l'avenir, un avenir jusqu'alors méconnu dans le monde.

Cette œuvre constitue un processus dynamique qui appelle à repenser les limites de tous les discours antécédents, et la réinventer un discours adapté aux besoins de l'homme africain dans l'unité. Pour ce faire, garder le double regard veillant à la fois sur le passé autant que l'avenir. Car une reconstitution n'est possible que dans la mesure de refuser les pensées cycliques perpétuées envers l'Autre. La violence qui démarque cette ouvre est une métaphore de cette pensée qui appelle à conditionner l'esprit à se légitimer les vengeances. Elle explique que la violence existe avec une seule figure, par conséquent il n'existe pas dans la pensée postcoloniale pas « une bonne violence » qui succède à une « mauvaise violence », elles induisent aux mêmes constats, car se fait dans le séparatisme. Repenser et réécrire l'Afrique — monde dans un contexte postcolonial de repenser les frontières, puis se détacher de la logique

de la contre-attaque. L'enjeu est de substituer les attitudes de dominations par les interactions, autrement dit rétablir le dialogue entre individus, et de repenser les frontières géopolitiques imposées par les forces colonisatrices comme une contrainte qui subdivise le continent et enferme chaque unité sur elle-même.

3.2. L'oxymore d'« être monde »

La réécriture de l'histoire chez d'Alain Mabanckou se veut un projet globalisant qui s'effectue de l'Afrique vers le monde et du monde vers l'Afrique. Ainsi nous y trouvons des orientations afropolitaines. Le vivre-ensemble que les personnages de l'œuvre représentent de manières sous-jacentes constitue le font de ce concept, formé dans un : « […] métissage culturel, de l'imbrication des mondes, de relativisation des racines et d'embrasser, en toute connaissance de cause, l'étrange » (Mbembe A. , Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée, 2010, p. 228). L'afropolitanisme différent de la négritude, pourtant lancé dans le monde de la même manière. Il s'oriente dans une logique de la Relation. Il constitue une manière d'être un africain du monde. La réaction fluide de Verre Cassé en écoutant les récits de L'imprimeur ancien directeur de Paris match, et de présenter le personnage d'Olden l'Américain prouve cette reconnaissance que les personnages se partages. L'auteur pour repenser l'histoire du continent l'attache constamment avec celle du monde : « […] c'est la Chine qui est la grande sœur, c'est elle qui nous a cadeauté les hôpitaux, c'est elle qui nous a construit gratuitement le barrage de Moukoukoulou chez les Bembe, dans la région de la Bouenza, et Papa Roger dit que c'est grâce à ce barrage qu'il y a le courant jusqu'au Zaïre » (Mabanckou, 2018, p. 63/64), aussi « Le camarade président Marien Ngouabi est allé voir le camarade président Fidel Castro à Cuba, et tous les deux ils ont critiqué les Américains » (Mabanckou, 2018, p. 65). Or, c'est dans *Black Bazar* que nous constatons solidement cette présence de l'afropolitanisme un concept apparu en parallèle dans les sillages des milieux culturels anglo-saxon, et sud -Africains.

Pour Achille Mbembe la socialisation de l'afropolitanisme nécessite d'être pensée d'abord depuis son historicité, qui se situe très loin dans l'histoire. Il n'est pas le résultat d'une modernisation relative au XIX siècle, cela constitue la preuve que la pensée africaine se constitue dans le mouvement. Il le place dans la suite des débats de la négritude et du panafricanisme. L'enjeu de l'afropolitanisme d'après Achille Mbembe se focalise sur :

> […] notre manière d'être au monde, notre façon « d'être-monde », d'habiter le monde — tout cela s'est toujours effectué sous le signe sinon du métissage culturel, du moins de l'imbrication des mondes, dans une lente et parfois incohérente danse avec des signes que

> nous n'avons guère eu le loisir de choisir librement, mais que nous sommes parvenus, tant bien que mal, à domestiquer et à mettre à notre service (Awondo, 2014, p. 111).

C'est à dire, dans la relation et la continuité du monde, comment il se manifeste à travers ce qu'il apporte au monde, il explique que :

> La conscience de cette imbrication de l'ici et de l'ailleurs, la présence de l'ailleurs dans l'ici et vice-versa, cette relativisation des racines et des appartenances primaires et cette manière d'embrasser, en toute connaissance de l'infamilier cause, l'étrange, l'étranger et le lointain, cette capacité de reconnaître sa face dans le visage de l'étranger et de valoriser les traces du lointain dans le proche, de domestiquer, de travailler avec ce qui a tout l'air des contraires c'est cette sensibilité culturelle, historique et esthétique qu'indique bien le terme afropolitanisme (Mbembe A. , 2005)

Patrick Awondo qualifie d'englobante la définition avancée par Mbembe, puisqu'elle fait allusion aux trois grands paradigmes politico-culturels source d'influence, de provenance du discours d'Afrique depuis près d'un siècle. L'Afropolitanisme se constitue pour Achille Mbembe séparément de ces paradigmes, qui ont influencé les domaines esthétique, politique, religieux et économique. Aux différentes versions du nationalisme anticolonial, s'ajoutent les multiples réinterprétations du marxisme, qui donne lieu à plusieurs variantes de « […] socialisme africain » (Bridet, Brinker , Urnautzki, & Garnier, 2018, p. 116). Le concept avance deux formes de solidarité selon Achille Mbembe (Mbembe A. , 2015) : une solidarité raciale et transnationale, et « […] une autre solidarité internationaliste de type antiimpérialiste Achille Mbembe considère que le mouvement tourne autour de deux moments importants dans son émersion. Il associe le premier au contexte postcolonial. À l'aune des années soixante-dix Kourouma avec *Le soleil des indépendances* (Kourouma, 1968) Yambo Ouologuem avec *Le devoir de violence* (Ouologuem, 1968), a contrario aux poètes de la négritude en quête identitaire, s'ajoute aussi Chikh Anta Diop ; et l'articulation d'une dette à partir du passé. Il pense que cette écriture demeure paradoxale, une sensibilité nouvelle, qui se différencie à plusieurs niveaux de la négritude, puisqu'elle se métamorphose en une expérience de remplissage, qu'il qualifie de « chronophagie ».

L'œuvre d'Alain Mabanckou se situe dans la même approche similaire à celle d'Achille Mbembe, elle s'intéresse à la problématique du « Fétichisme des races ». Mabanckou tient compte dans son analyse de l'analyse Achille Mbembe, qui considère comme une réalité « hybrides » et repose sur brassage « hétérogène ». Dans son romans *Verre Cassé*, ainsi que dans Black *Bazar*, la notion des origines, l'enracinement notion clé du discours de la Négritude sont fortement contestées. L'auteur brouille les formes conventionnelles, afin de laisser de la latitude pour une nouvelle polémique. Ces personnages marginaux incarnent la pensée de

« l'autocréation ». Par exemple la décision de Fessologue dans *Black Bazar* de changer son accoutument soignée de « la Sape », qui représente son appartenance à la communauté congolaise installée à l'étranger, pour un nouveau style vestimentaire qui le représente. Aussi le choix d'écrire tout un « cahier » en une seule phrase ; sans point, est un choix, qui incarne une manière de se révolter contre les règles instaurées par le bon usage et précieusement respectées par du bar.

Mabanckou ne se tempère pas de montrer la part positive de l'autocréation, il décrit, aussi la part de l'autodestruction que le processus de l'autocréation produite, puisque Verre Cassé, Moise Noir se laisse submerger par la tension, qui les positionne entre le moi et le monde. Une métaphore qui soulève les limites du discours de la Négritude le décale pour faire allusion à d'autres perspectives possibles. L'individu dans cette « comédie humaine contemporaine » n'est plus dans la mesure de se renfermer sur des réflexions culte, il prend beaucoup de recul avant de les appréhender.

Pour Mbembe l'individu est astreint de rapprocher sa propre essence, de dialoguer avec lui-même, ainsi l'auto-explication est mise en processus. Les deux auteurs soulèvent donc la question de la différence, le noyau du discours de la Négritude, ce principe se résume dans le moyen de retrouver la communauté, l'individu est déjà sous-classe est pensée dans l'infériorité. L'enjeu dans ce sens est de réussissiez la communauté, continuer dans la perspective du *Sanglot de l'homme noir*.

Dans son roman *Demain j'aurai vingt ans*, Mabanckou raconte son enfance, et où nous trouvons la totalité des personnages de ces anciens romans, Ainsi Le roman *Le commerce des allongés* publié en (2023) prolonge la fin de *Demain j'aurai vingt ans* en réincarnant la notion de communauté qui perdure au-delà de la mort. Il explore aussi l'idée d'un excédent ou surplus qui dépasse toutes les autres réalités, créant ainsi une nouvelle logique de coexistence et de continuité collective. L'œuvre retrace le cheminement linéaire de la pensée héritée qui exalte et englobe l'existant. Toujours dans la même approche que Mbembe, Mabanckou redresse l'importance de penser le discours dans un mouvement spiral, cette relecture permettra de voir la vie de la « créolisation » autant des cultures que des hommes.

L'entrée de l'Afrique dans une ère contemporaine de la diaspora, de dispersion et de circulation à travers le monde, correspond au deuxième moment de l'Afropolitanisme. L'Afrique n'est plus, donc un centre. Elle représente un ensemble de pôles marqué par la fluidité et la mouvance, en somme des croisements et de découverte et de modernité. Le concept

s'ingénie ramener les Africains à penser et refaçonner une nouvelle forme de réalité, d'une Afrique qui bouge.

Pour Mbembe, comme pour Mabanckou, l'intention de la réécriture de l'histoire ne se résume pas dans la recherche de l'originelle ou bien dans le ressassement des gestes passés dans le présent. Ces activités demeurent inutiles puisque le passé ne disparait pas, il subsiste sous forme de représentations. Le passé est à l'image des récits de papa Roger et de Michel, il est de nature changeante selon les contextes, nous le repensons et nous le réécrivons à la recherche d'une condition pour accéder à une nouvelle force esthétique. En effet, c'est dans cette réinvention constante du passé que se forge non seulement notre mémoire, mais aussi la puissance créatrice capable d'ouvrir de nouveaux horizons esthétiques et existentielles.

4. Repenser les héritages

La littérature africaine a d'une manière générale marqué sa présence sur les scènes littéraires occidentales au début du XXe siècle, à travers par œuvres telles que *L'homme qui marche vers le soleil* de Thomas Mofolo en 1907, se démarque par la suite par le prix Goncourt *Batoula* de René Maran en 1921. Cette période de transition souligne les débuts du mouvement de la Négritude, qui revendique la reconstitution de la « communauté perdue », le retour aux racines culturelles et identitaires de la race africaine. Ce mouvement est représenté en Afrique par Léopold Sédar Senghor et dans les Antillais par Aimé Césaire. Le mouvement de la négritude est une expression politique en réaction à la politique occidentale qui avait enfermé l'image de l'Afrique et de ses habitants dans des stéréotypes caricaturaux illustrés par les écrits de Hegel, qui considérait l'Afrique comme un continent sans histoire, ainsi que par Kant, qui remettait en question l'humanité de l'homme noir dans sa *Critique de la raison pure* (Renaut, 2021).

Alain Mabanckou met en lumière cette perception négative qui persiste à l'égard de l'Afrique et de l'homme noir véhiculées par les récits d'écrivains et penseurs exotiques et explorateurs. Ces derniers, s'appuyant sur des expériences partielles et limitées ont élaboré un discours totalitaire, servant de fondement sur lequel repose toute l'histoire de l'Afrique. Ainsi, dans le roman *Mémoire de porc-épic,* le narrateur explique comment un certain Amédée a remis en question ces conclusions hâtives. Il cite alors les propos du penseur qui souligne que toute compréhension partielle nécessite une remise en perspective rigoureuse, car c'est à travers une analyse approfondie et nuancée que l'histoire peut véritablement se révéler dans sa complexité et éviter les simplifications réductrices. :

> Jamais je n'ai lu une telle imposture, que vous direz de plus, hein, c'est un livre honteux, c'est un livre humiliant pour les sociétés africaines, c'est un tissu de mensonges de la part d'un groupe d'Européens en quête d'exotisme et qui souhaitent que les Nègres continuent à s'habiller en peaux de léopards et à habiter dans les arbres (Mabanckou, 2006, p. 151).

Il met en lumière la situation d'un continent qui a longtemps oublié et exclu des discours. Cependant, à l'ère de la mondialisation et de la fusion des cultures, l'Afrique n'est pas à l'abri des changements qui touchent le monde. Le continent ne pouvait plus rester immobile dans cette perspective et a subi ses propres transformations pour devenir l'un contributeur de dialogues. Selon Achille Mbembe, ces changements sont liés à une révolution démographique qui a conduit à de nouveaux horizons et systèmes autonomes. Cela a également engendré une prise de conscience et une expression qui mène à penser la diversité étant qu'une entité de connaissance. La structure polyphonique de l'œuvre met en lumière les évolutions en Afrique ne sont pas envisageables envisagées isolément, mais plutôt dans le contexte de la « Relation » entre l'intérieur et l'extérieur, le contenu et le contenant. C'est du même angle qu'Achille Mbembe analyse l'Afropolitanisme, puisque la création surgit au croisement de rencontres. Pour les deux écrivains, l'objectif de la création artistique n'est plus de dépeindre une situation où le lecteur tout comme le créateur demeurent des spectateurs passifs bloqués dans un univers réduit à soi en raison des mutations de l'histoire. L'enjeu de la création est d'ailleurs à penser à partir du courage de l'individu, qui se brise les chaines de l'habitude et des agissements raciaux, lesquels l'empêche de se dire dans le monde. Ils laissent à penser que la littérature africaine a longtemps abordé la question des origines, détacher du mouvement et de la Relation. Ces écrivains-portes-paroles n'écrivent ni pour eux-mêmes ni pour les autres. Ils écrivent pour créer un espace intermédiaire, une des raisons pour lesquelles Verre Cassé refusait de se plier à l'exigence du bon usage. Un argument qui justifie le recours de Petit piment à l'écriture pour retracer son parcours. Il explique l'adoption du Fessologue de l'écriture comme moyen de sortir de ses réflexions superficielles centrées sur les différenciations entre les faces BB. Dans la conception de ces narrateurs écrivains, le continent est envisagé comme un assortiment infini de combinaisons possibles et surtout de différentes manières. Ainsi dans verre cassé le personnage principal relate les récits des clients du bar, qui ne semblent représenter qu'un seul homme (Verre Cassé lui-même), qui au bout de ses soixante-cinq ans a vécu sa vide de multiples manières. L'œuvre est traversée par des expériences de vie, de mort ou de vie après la mort, chacune a pris une voix et s'est composée et décomposé pour se recomposer de manière à chaque fois différente.

Repenser les héritages intellectuels tels que la Négritude et le Panafricanisme, demande d'après Achille Mbembe, repenser les héritages nécessite de réévaluer la créativité littéraire africaine à l'aune de notions cruciales, bien que d'apparence simpliste, dont la première est de comprendre qu'est-ce qui est considéré en tant qu'africain ? Il explique que les études historiques et politiques mettent de côté le caractère immobile de l'histoire et de la culture africaine, marquée par l'échange entre les mondes. L'histoire précoloniale du continent marquée par la circulation à travers le continent, elle n'est pas provoquée par l'arrivée des étrangers en Afrique. Ce passage historique évoqué par Alain Mabanckou, à travers ses personnages, le magasin du Congolais, ou du marocain du coin, qu'il se l'approprie quand il le présente en disant : « notre arabe » par la diversité culturelle et religieuse : christianisme, catéchisme et l'islam, par les mariages mixtes, la diversité linguistique (langues locales), la circulation provoquée par le commerce.

Cette histoire est marquée par des cultures en conflit, prises dans le tourbillon des guerres, des invasions, des migrations, des mariages mixtes, de l'adoption de diverses religions, de l'échange de techniques et du commerce de marchandises, est bien illustré au début du roman *Verre Cassée*, lorsque son narrateur évoque la polémique qui a suivi la naissance de ce bar *Le crédit a voyagé* lorsqu'il , évoque d'abord la controverse suscitée par sa création, puisqu'il constitue le symbole d'un lieu marquée par des tensions. Il souligne aussi les difficultés extrêmes rencontrées par le responsable, puis, il note la volonté hostile de certains de voir sa fin prochaine, voire sa trahison, à travers l'image biblique de Judas, afin de souligner les épreuves et les oppositions violentes auxquelles il a dû faire face. Il aborde par la suite à travers la métaphore du bar, ces moments d'invasions et de circulation de violences et de paix que le continent a connu, depuis le Moyen Âge :

> […] venus au milieu de la nuit, au cœur des ténèbres, ils sont venus avec des barres de fer de Zanzibar, des massues et des gourdins du Moyen Âge chrétien, des sagaies empoisonnées de l'ère de Chaka Zulu, des faucilles et des marteaux communistes, des catapultes de la guerre de Cent Ans, des serpes gauloises, des houes pygmées, des cocktails Molotov de mai 68, des coupe-coupe hérités d'une saison de machettes au Rwanda, des lance-pierres de la fameuse bagarre de David contre Goliath, ils sont venus avec tout cet arsenal impressionnant (Mabanckou, 2006, p. 7).

Cet inventaire hétéroclite ne relève pas d'une simple énumération technique. Il matérialise le télescopage des temporalités qui définit l'expérience historique africaine. En mobilisant des instruments de mort issus de siècles et de géographies disparates ; Mabanckou suggère que le présent du continent est le réceptacle de toutes les violences mondiales importées. La destruction du bar ne constitue alors plus un simple fait divers, mais

l'écroulement symbolique d'un espace de vie sous le poids d'une Histoire universelle fragmentée et imposée. Ces paradigmes sont évoqués dans une Afrique précoloniale, que la personne Hippocrate soulève au moment où, il évoque l'histoire de la traite négrière, et se demande librement : « Pourquoi vous ne parlez jamais des Arabes qui ont fait aussi l'esclavage là-bas, hein ? » (Mabanckou, 2009, p. 225). Monsieur Hippocrate pousse les frontières de l'histoire de l'Afrique jusqu'au XIIIe siècle lors de la traite intra-africaine (la traite orientale et transsaharienne), qui a marqué le monde arabe, ainsi à l'ouverture du continent sur le monde.

L'auteur soulève alors l'importance de considérer « le paradigme de l'itinérance, de la mobilité et du déplacement », qui permettent de comprendre l'histoire culturelle du continent. Dans l'approche Afropolitaine avancée par Mbembe et soutenue par Mabanckou, l'Occident travaille à restreindre les frontières, aux biais de la modernisation comme institution. De fait, rappeler le caractère d'itinérance et de mobilité, représente une allusion directe à la créolisation, un aspect naturel de cette histoire. L'enjeu est de reconsidérer une modernité précoloniale méconnue, voire jamais abordée dans la créativité contemporaine. Ce que Achille Mbembe appelle la phase de « la dispersion ».

Il complète la « circulation des mondes » par un deuxième aspect qui est l'immersion. Elle regroupe une minorité africaine (arabe, Zaiirois, Sénégalais… etc.) évoquée dans l'œuvre de Mabanckou, et historiquement, une minorité installée sur le continent (européennes ou asiatiques), elle représente la partie hybride.

Mabanckou, inscrit ses écrits dans la même perspective. Ils attirent la conscience du lecteur sur non seulement la partie de l'histoire interne comme la partie externe africaine omise, il suscite la réflexion sur cette partie de l'histoire du reste du monde dont les Noirs sont les gardiens. Qu'il l'appréhende comme une partie intégrante monde, qu'il l'habiter dans le cadre de la créolisation et du mélange culturel. La connaissance de cette imbrication du l'ici et de l'ailleurs de la créolisation, qui relativise les racines et les éclate dans le mouvement de la relation rhizomique, et dans l'aptitude de percevoir sa propre identité dans l'optique de l'autre, valoriser les traces du passé dans le l'avenir, apprivoisant l'inconnu, travailler avec des éléments contradictoires, tout cela relève de la sensibilité culturelle, historique et esthétique que le terme « afropolitanisme » illustre de manière appropriée.

4.1. L'homme noir du monde

Réécrire l'histoire de l'Afrique chez Alain Mabanckou dépasse la simple réhabilitation d'un passé colonial et politique. Cela englobe des domaines variés tels que l'écologie,

l'humanisme, la culture et la littérature. Parmi les éléments clés de la démarche de Mabanckou, la négritude se distingue. Il aborde la question de la négritude d'une manière nouvelle pour mettre en évidence des aspects souvent négligés, remettant en question certaines idées préconçues. Il propose une perspective alternative pour replacer l'Afrique au cœur du concept du « Tout-monde ». Son travail attire l'attention sur des idées permettant aux populations africaines de retrouver leur autonomie, de transcender les notions habituelles de race noire et blanche, de dépasser l'incertitude et la dépendance, et de devenir les auteurs de leurs propres histoires ainsi que les maîtres de leur présent et de leur avenir. Il se focalise aussi sur les temps modernes qui manipulent les constituants du vécu de manière différente, les plaçant dans des ordres décalés. L'infini cesse d'être l'opposé du fini, et l'homme n'est plus envisagé comme une totalité discrétionnaire, mais plutôt comme une partie limitée et définie. Ces temps modernes ont impliqué un rejet des idées héritées d'ailleurs, qui se limitaient à des dualités et des confrontations. Ils placent le Noir non pas en opposition ou en relation avec le Blanc, mais en relation avec lui-même. Ainsi, la négritude revendique la différence dans le contexte actuel. Le discours engagé dans cette œuvre s'inscrit dans une approche du *New Âge*, mais qui reste dans le prolongement du discours quelques fois qualifié d'ossifier et d'empoisonnant par ses excès. Dans son *Discours sur la Négritude*, Aimé Césaire soulève que :

> […] j'avoue ne pas aimer tous les jours le mot Négritude même si c'est moi, avec la complicité de quelques autres, qui ai contribué l'inventer et à le lancer. Mais j'ai beau ne pas l'idolâtrer, en vous voyant tous ici réunis et venus de pays si divers, je me confirme qu'il correspond à une évidente réalité et, en tout cas, à un besoin qu'il faut croire profond […]. En fait, la Négritude n'est pas essentiellement de l'ordre du biologique. De toute évidence, par-delà le biologique immédiat, elle fait référence à quelque chose de plus profond, très exactement à une somme d'expériences vécues qui ont fini par définir et caractériser une des formes de l'humaine destinée telle que l'histoire l'a faite : c'est une des formes historiques de la condition faite à l'homme. […] c'est non pas forcément une couleur de peau, mais le fait qu'ils se rattachent d'une manière ou d'une autre à des groupes humains qui ont subi les pires violences de l'histoire, des groupes qui ont souffert et souvent souffrent encore d'être marginalisés et opprimés (Césaire, Discours sur la Négritude , 1987).

La Négritude que Jean-Paul Sartre considère comme un enrichissement du vocabulaire français, aussi une nouvelle contribution des Noirs, une création littéraire et culturelle noire qui bouleverse les perspectives modernes. La négritude se définit comme une indépendance et une libération. Son objectif est de se dégager du suivisme civilisationnel accrédité par un passé historique tourmenté et marqué par l'effacement et l'aliénation de tout un continent. Une tentative de rétablir et se rétablir vise à vis de l'Autre, particulièrement à travers la poésie et la littérature, pendant une époque historique donne fond dans le séparatisme. Le mouvement était

donc dans un besoin de créer une autre nouvelle réalité en opposition aux réalités forgées par le contexte de l'époque et contre lequel le mouvement coalise.

Le mouvement s'annonce dans un esprit d'engagement, un cri et une expression d'un continent et surtout d'une race assujettie, pour Césaire « […] la négritude mesurée au compas de souffrance » (Senghor L. , 1988, p. 153), tout comme pour Senghor qui l'exprime à travers sa poésie. Cette idée se traduit dans l'expression de l'authenticité et la déclaration d'un mode d'existence original. Selon Senghor, afin d'établir les fondements d'une nouvelle ère noire et d'une révolution, se débarrasser d'emblée de l'habillage de l'assimilation, de revendiquer notre essence, elle revêt alors un caractère de lutte. Senghor concevait la négritude comme un outil efficace de libération. Le mouvement s'inscrit va au-delà de la simple description d'un contexte historique ou de la réalité de l'homme noir au sein de cette multitude d'évènements. Elle s'engage effectivement dans la lutte contre l'oppression. Elle s'emploie à restaurer la dignité des racines africaines, qu'elles soient identitaires ou culturelles. L'aspect esthétique de la négritude fonctionne donc comme un instrument de lutte, comme le souligne la poésie de ses pionniers. Elle se révèle en fin de compte comme un moyen efficace de libération.

Chez Senghor, toutefois, cette littérature de la révolte, mettant en avant les valeurs culturelles, la civilisation et l'esprit du continent noir, représente un tournant qui s'éloigne de l'idée de dualité et de confrontation. Senghor établit les bases de la circulation et de la communication entre la civilisation africaine et occidentale en les faisant dialoguer dans sa poésie, rapprochant ainsi les deux mondes à travers la langue française et le souvenir. Il établit une analogie établie par le rapprochement des lieux et des cultures dans une passion christique exprimée à travers la ferveur du verbe. L'appropriation de la langue française est omniprésente, la circulation ainsi que la communication entre les cultures trouvent son fondement dans le travail de la mémoire. Cette dynamique ne peut être reléguée à l'oubli. D'ailleurs, la convergence des deux continents est fréquemment évoquée dans les vers de Senghor, notamment dans son poème *Joal*. La présence européenne en Afrique est un fait, un moment de rencontre et de partage c à estimer dans une double approche. C'est ainsi que Senghor et ses contemporains n'ont pas cherché à aborder les distinctions raciales et culturelles pour enfermer le continent dans une célébration joyeuse et militante de la culture africaine. Senghor a jeté les bases d'un humanisme transcendant les cultures et les époques, synthétisant ainsi l'ensemble du mouvement et l'élevant au rang de valeurs culturelles. Alain Mabanckou reconnaît volontiers que Senghor était en avance sur eux. Dès le début du mouvement, il a posé les fondements

d'une ouverture et d'une circulation au travers d'une production poétique en principe universel, élargissant ainsi la littérature à l'Autre et même au monde.

De nombreux écrivains contemporains ont été influencés par cet esprit senghorien. Dans son travail, Alain Mabanckou aborde la question de la négritude, qui fait partie intégrante de son projet de repenser et de redéfinir l'Afrique. La révision de l'histoire du continent nécessite une réévaluation, voire une approche scientifique, de tous les éléments constitutifs de la culture africaine, ainsi qu'une ouverture sur le présent. Comprendre que dans cette optique, négliger certains éléments pourrait conduire à une perspective eurocentrique.

Dans un contexte postcolonial, l'auteur réécrit les faits historiques tout en maintenant une certaine distance vis-à-vis de l'engagement et des inspirations enthousiastes et militantes de ses prédécesseurs. Il place la négritude en dehors de l'esprit des revues *Légitime défense* et *L'étudiant noir*. Dans le contexte actuel, loin des conflits et des dualités revendicatives, il met en avant les points de convergence et les intersections avec l'Autre. Dans l'œuvre de Mabanckou, la négritude est un concept qui évolue. L'expression collective de la négritude, qui élève les sources culturelles et civilisationnelles noires au statut de revendications, est illustrée dans le roman *Black bazar* :

> Un Gabonais qui traînait devant le McDonald's de la gare de l'Est m'a laissé entendre qu'en réalité je n'étais qu'un individu médiocre, que mon défrisage capillaire traduisait mon refus d'assumer ma négritude, que j'avais un problème sérieux, que je faisais honte à la plus belle race du monde, celle qui est à l'origine de tout sur terre (Mabanckou, 2009, p. 244)

Cependant, cette perspective est abordée de manière distincte, plus individuelle et moins collective. L'auteur explique que la négritude constitue une charnière à réévaluée : comment vivre et embrasser sa négritude au niveau individuel, en tirant profit de sa singularité, sans qu'elle ne devienne synonyme d'obsession ou de destruction liée à un passé révolu, et sans qu'elle ne nous détourne de la compréhension du « Tout-monde ».

4.2. Constante évolution

La littérature d'Alain Mabanckou ne se développe pas en isolation, mais s'inspire d'autres littératures et s'inscrit dans une dynamique d'intertextualité. Le roman *Verre Cassé* est souvent considéré comme la bibliothèque personnelle de l'écrivain. La reprise et l'incorporation de citations d'autres œuvres semblent définir non seulement l'œuvre de Mabanckou, mais également l'une des stratégies qu'il utilise abondamment pour mettre en avant cette relation. Sans aucun doute, son œuvre s'inscrit dans un cycle de retour vers une même substance : l'Afrique. Cependant, celle-ci n'est pas présentée au lecteur comme un espace de mobilité pour

les antagonistes. Verre Cassé est un lieu de rencontre particulier non seulement entre des personnages d'origines africaines, mais aussi entre des œuvres et des thèmes divers, unis sous le voile de la dérision et de l'ironie. À travers son œuvre, l'auteur expose des éléments significatifs de cette société. Cette société est à la fois une parmi tant d'autres et une force qui nourrit les évolutions du monde, une ombre effacée dans les conclusions de l'histoire. L'œuvre qui se manifeste par une forme artistique de l'individuel reste circonspecte pour ne pas tomber dans le piège de l'engagement.

L'auteur de cette comédie humaine contemporaine semble éprouver le besoin d'exprimer sa négritude depuis la position d'un individu qui traverse les continents, donc en qualité d'un marginal. Son intention est exprimée à travers le choix des protagonistes : Verre Cassé, Petit piment, Black Bazar, Mama Fiat 500, L'imprimeur… etc. Ce sont des marginaux qui reflètent la position de l'auteur d'une part, et qui portent d'autre part un discours dépourvu de jugement. L'auteur adopte une langue populaire tropicalisée, située entre le français, les langues maternelles et le créole. C'est une langue sujette à des modifications syntaxiques, rhétoriques et stylistiques. Il fait recours à une langue française adaptée aux exigences de l'imaginaire africain, de son vécu et surtout de ses préoccupations. Il l'a d'ailleurs confirmé dans ses cours au Collège de France.

> Je ne renierai jamais l'influence de ces langues africaines et c'est sans doute pour cela que j'avais un accent, même dans mes livres ! J'ignorais d'ailleurs dans quelle langue je rêvais, encore moins dans laquelle je pensais. Je me contentais simplement de rêver, de penser […] et de mettre les mots par la suite. Je créais d'abord et donnais ensuite une langue, ma propre langue française qui prend vie grâce à mon souffle (Mabanckou, 2016, p. 127).

La langue utilisée par Mabanckou constitue une langue tierce, une langue intermédiaire située entre le français et les langues locales que l'auteur maîtrise. Elle est issue de cette fusion qu'il qualifie de « grande langue ». Cette démarche vise à mettre en avant ce qu'Achille Mbembe interprète comme une passion de « […] l'ignorance et de la méconnaissance : je l'ai largement démontré dans mon livre. L'Afrique des ténèbres, les assassinats politiques dans le continent noir sont une tradition sinistre depuis les indépendances au début des années 1960, oh je dirais même à la veille de ces mouvements de libération du joug des colonisateurs occidentaux » (Mabanckou, 2012, p. 132).

L'auteur met en avant comment la méconnaissance de l'histoire favorise la propagation de discours non informés concernant l'Afrique. Dans *Verre cassé*, l'auteur illustre cela à travers le discours du ministre de la Culture, inspiré de la célèbre lettre *J'accuse* d'Émile Zola, ainsi que les réactions des populations et du Premier ministre. Ceci démontre l'ère de confusion et

de signification vide, créée pour ne rien signifier. L'auteur explore comment ces temps utilisent l'histoire politique et littéraire pour simuler l'émotion de l'homme noir africain, alimentant ainsi la rancœur et la vengeance pour d'autres objectifs, comme exprimés auparavant dans l'ouvrage critique *Masque blanc, peau noire*. Ces preuves et convictions appuyées sur des expériences sincères, mais dépassées, ne sont plus utiles pour guider les hommes noirs à repenser et réécrire l'histoire de l'Afrique. Le choix de deux continents comme décors de ces romans met en évidence la relation complexe entre les deux espaces et met en avant les particularités de l'Afrique en exposant ses ressources culturelles. L'auteur écrit des romans parlants dans une version africaine, intégrant des récits oraux, intégrant ainsi les voix et valeurs africaines ancestrales ainsi que des éléments issus de la colonisation, comme la christianisation et le mode de vie des sapeurs congolais. La langue est un moyen de repenser la négritude, permettant un détour nécessaire pour répondre aux exigences du contexte actuel. Cette langue, avec sa structure fractale et sa syntaxe oscillante entre influences africaines et françaises, rompt avec les fondements de la francophonie et souligne que le français est également pluriel et changeant d'une région africaine à une autre.

L'homme noir ne doit plus être réduit à ses faiblesses et son passé de victime. La négritude doit être pensée dans le contexte des mutations actuelles, en abandonnant les notions de différence et de victimisation. L'homme noir est pluriel, créolisé, et doit être pensé dans une relation dynamique avec le reste du monde.

Finalement, à travers l'œuvre d'Alain Mabanckou, la négritude se transforme en une pluralité. L'homme noir est libre de ses handicaps identitaires, il doit se détacher de son attachement au passé colonial et se créer une identité en mouvement, en conjuguant les cultures et les imaginaires. L'homme s'affirme comme un citoyen du monde, capable de s'exprimer et de se reconstruire à travers une relation d'ouverture, de complémentarité et de tolérance envers les autres. À travers cette posture, il participe activement à la construction du Tout-monde, un espace où les cultures se rencontrent et s'enrichissent mutuellement, favorisant ainsi une coexistence harmonieuse et créative.

4.3. La trace des mémoires

Les histoires des habitués du bar *Le Crédit a voyagé* sont consignées dans un cahier, tandis que les mémoires du Moise Noir personnage principal du roman Petit *Piment* sont enregistrées dans un autre cahier. Le patron du *Crédit a Voyagé* découvre également, les mémoires du narrateur-écrivain Verre Cassé qui correspondent à l'ensemble des textes qui

forment le roman Mémoires de Porc-épic, un cahier abandonné. Dans *Black Bazar*, le personnage narrateur appelé par ces amis le Fessologue décide de devenir écrivain grâce aux conseils d'un ami écrivain, pour écrire sur cette Afrique noire qui transcende les frontières du continent et s'inscrire dans une dynamique transnationale. En l'absence du cahier, la voix du père ou du demi-père de Michel prend le relais pour transmettre l'histoire à travers sa propre mémoire à son fils. La nation du cahier fait analogiquement référence au *cahier d'un retour aux terres natales* recueil de poésie et manifeste de la Négritude pensée par l'antillais Aimé Césaire. Le lecteur se croie croiser les voix et les enjeux qui fédérait le champ intellectuel des temps des indépendances. Or, ces narrateurs représentent l'élite africaine, qui aménage son discours du côté du champ littéraire, une position, qui ne se rapproche plus de celles des agents détenteurs des positions bien établies ; à savoir les Occidentaux. Ces narrateurs, personnages et écrivains, ont un désir urgence de s'exprimer et de partager leurs vérités ainsi que celles de leur contexte.il ont parfois peur d'oublier certains détails comme l'avoue Verre Cassé :

> […] j'ai encore des choses « à écrire et dont j'ai peur qu'elles ne me reviennent plus à l'esprit ce matin », d'ailleurs ce personnage devient écrivain suite à la demande du patron du bar, à qui l'idée d'écrire un livre devient une obsession ; écrire : « un livre qui parlerait de nous ici, un livre qui parlerait de cet endroit unique au monde si on ne tient pas compte de La Cathédrale de New-Bell, au Cameroun (Mabanckou, 2006, p. 66).

Ces scripteurs évasifs restent fidèles à leur lieu de rassemblement, l'espace où ils expriment leur parole à travers l'écriture dans des cahiers. Ils racontent des récits fragmentés, chacun avec ses propres dénouements imaginés en fonction des personnages et de leurs situations. Cependant, malgré ces différentes circonstances, toutes les histoires convergent vers un même avenir, donnant ainsi l'impression que l'œuvre ne se contente pas de réutiliser les mêmes éléments à chaque fois, mais qu'elle les enferme dans un destin commun.

L'univers narratif d'Alain Mabanckou se caractérise par la mise en scène de personnages confrontés à la déchéance comme dénominateur collectif, elle présente aussi une absence de hiérarchie parmi les narrateurs, ce qui se reflète dans la façon dont elle est perçue. Ces derniers se distinguent par leur mémoire visuelle attentive à toutes les exceptions socioculturelles africaines. Dans *Verre Cassé*, le narrateur s'amuse à raconter des histoires, en commençant par celle de « l'homme aux Pampers », un individu, qui clame son innocence après avoir été accusé par sa femme du viol de sa fille, il relate des abus physiques qu'il a subis en prison, tant de la part des détenus que des gardiens. Une autre histoire est celle de « l'imprimeur », qui met en lumière un homme, qui souffre de déficience mentale après avoir été trahi par sa femme et son fils. Verre Cassé raconte également son propre récit, celui d'un instituteur autrefois brillant,

maintenant réduit à l'alcoolisme. Toute l'œuvre fonctionne dans cette perspective. Ces contes horrifiques sont fractalisés de telle manière que seul le narrateur détient la véritable histoire. Cela devient particulièrement évident lors d'un moment de la narration où l'imprimeur, qui racontait son histoire, s'arrête brusquement pour demander à Verre Cassé s'il est réellement en train d'écrire ce qu'il lui rapporte : « […] j'espère que tu notes bien ce que je te raconte depuis un moment, hein […] » (Mabanckou, 2006, p. 27).

Le cahier qui est à l'origine une métaphore du retour une idée née dans les sillages du mouvement panafricaniste, annoncé par les intellectuels afro-américains et antillais, autour de la figure de Ghanéen Kwame Nkrumah, père fondateur de l'Organisation de l'Unité africaine (OUA). Émergé dans un contexte de lutte contre l'apartheid, son enjeu est l'unification du continent africain, le partage des valeurs africaines et sur le retour des descendants africains hors la terre natale. Une attitude énonciative que la grande majorité des écrivains africains adoptent. L'ensemble de la revue *Présence africaine* fondée par Alioun Diop, en 1947, en témoigne. Elle provoque beaucoup de débats surs notamment sur le caractère national que doit vêtir la poésie nationale.

En revanche, le cahier chez Mabanckou est associé à l'idée du voyage. D'une part l'attitude du narrateur-écrivain pressé de finir pour quitter les lieux, et d'une autre par le nom du bistro : le crédit a voyagé rappelle le roman de Louis Ferdinand de Céline *Crédit à voyager*. La métaphore du voyage évoque l'idée de l'ouverture sur le monde et surtout de l'éclatement. Il est en revanche difficile de percevoir cette caractéristique au premier abord, car les récits racontés par Verre Cassé semblent revêtir une structure temporelle plus complexe. Il est le seul à rédiger cette histoire, en alternant entre des récits rétrospectifs, dont lui seul a une vue d'ensemble. Il détient un contrôle exclusif sur le récit, par sa maîtrise à la fois le présent et le futur des personnages. Il se projette lui-même dans l'avenir en tant que détenteur de la parole, décidant ainsi du devenir de son cahier une fois qu'il sera achevé :

> Voyons, en tout cas, je dois me reposer, ne plus écrire une seule ligne, ne rien relire, je continuerai alors plus tard, je ne sais pas quand, mais je continuerai, je ne tiens pas à consacrer toute mon énergie à ça, et quand j'aurai terminé la deuxième partie, je m'en irai, je m'en irai loin, je ne sais pas où, mais je m'en irai, je m'en fous de ce que pensera L'Escargot Entêté, mais je serai loin, loin du Crédit à voyager (Mabanckou, 2006, p. 37).

Le lecteur est investi dans le projet du narrateur. Une fois la rédaction du cahier terminée, le narrateur quitte le bar, soulignant ainsi que l'écriture seule ne suffit pas pour persévérer sur la « trace ». L'auteur soulève la problématique de l'oralité, un trait important de la culture africaine. C'est pourquoi, dans *Demain j'aurai vingt ans* et *Les Cigognes sont*

immortelles, le narrateur continue de transmettre l'histoire de vive voix, par le biais du bouche-à-oreille.

Alain Mabanckou aspire à une reconstruction artificielle d'une unité faite à partir de fragments. Cette approche rappelle l'aspect archipélique de l'histoire. Les narrateurs de ses œuvres, avides de paroles, impliquent les lecteurs dans une écoute attentive, tout en étant eux-mêmes à l'écoute de la trace du bouche-à-oreille. Dans son travail, l'auditeur reste à une certaine distance, étant donné que la transmission des signes est principalement destinée à un public spécifique, initialement africain et ultérieurement étranger. Son objectif est de préserver l'unité du récit et d'éviter sa fragmentation, pour cela, il cherche à créer une communauté ou une confrérie. L'objectif ultime est de construire un lieu de mémoire, un espace de circulation favorisant la connectivité, qui servirait également de lieu de préservation de la culture. L'idée est discutée par Édouard Glissant, lorsqu'il écrit en effet : « [l] a pensée de la trace s'oppose, par opposition à la pensée du système, comme une errance qui oriente. Nous connaissons que la trace est ce qui nous met, nous tous, d'où que venus en relation […] La trace fut vécue […] sur la surface cachée de la terre, comme l'un des lieux de survie » (Glissant E. , 1997, p. 18).

L'œuvre de Mabanckou incite son lecteur à rechercher les fragments qui composent l'histoire du continent à travers le monde. Cette histoire, initialement morcelée et écrite par des non-Africains, a engendré un sentiment de désarroi identitaire et un passé dépourvu d'identité. Ainsi, nous pouvons constater que les lieux ne sont rien d'autre que des espaces qui emprisonnent leurs habitants. Ce sont des fragments de lieux (comme la cité de l'indépendance ou le quartier 300), un lieu qui représente une Afrique en état de chaos.

Les récits partagés par Verre Cassé dans son cahier conservent leur caractère paradoxal, maintenant ainsi, la complexité de la temporalité, mêlant entre (présent, passé composé et futur). En réalité, l'œuvre elle-même refuse l'unité, car elle repose lourdement sur l'Autre ; elle ne peut exister que pour l'Autre. Cette perspective s'approche davantage d'une reterritorialisation. La parole joue un rôle fondamental dans la transmission. Elle reconstruit d'abord l'Histoire à travers les mots, en l'ancrant dans l'esprit de chaque lecteur est immédiatement attiré par cette démarche. Il est donc complice et chargé de la reconstruire et de la transmettre ultérieurement. L'investissement de ces personnages et du téléspectateur-lecteur, dans le jeu de la recherche de la trace des récits précédemment évoqués et des faits consiste à rassembler ces fragments de récits d'abord, puis l'ensemble de l'œuvre, dans le but de créer une première ébauche de la pratique de la relation les éléments dissociés, qui sont substituts d'incomplétude. Grâce à cela, l'homme africain participe à une réécriture de son Histoire se

redéfinit ainsi que le continent par le biais de la parole. L'homme africain se manifeste également à travers l'écrit. Cependant, l'écrit est aussi synonyme de la mort pour toute une tradition. L'idée est exprimée par Verre Cassé, lorsqu'il annonce son départ dès que le cahier sera terminé : « [M] ais quand il lira tout ça, je ne serai plus un habitué de son bar. J'irai ailleurs, traînant mon corps squelettique, et je lui remettrai le document en cachette en lui disant mission accomplie » (Mabanckou, 2006, p. 7). L'acte d'écrire éloigne cette population de son héritage culturel, de sa véritable essence, la réduisant à un squelette, la privant de son existence dans ce monde comme elle devrait existait libre et détachée de toutes les contraintes relatives à la normalisation imposée par les fondateurs de l'histoire. Le cahier est donc, une métaphore de restriction et de frontières.

Tout comme les autres voix qui racontent l'histoire de cette œuvre, elles partagent presque toutes le même destin une fois que leur voix est emprisonnée dans l'écrit. Elles se mettent en scène principalement par la voix qui leur offre la possibilité de contrôler les évènements, voire de décider de leur propre fin : « [m] a place est dans l'autre monde » dit le porc-épic, le petit piment, etc. Les frontières entre la réalité et la fiction deviennent incertaines à partir de ce moment. Cette histoire, composée de fragments, participe en somme à la création d'un lieu d'unité. Chaque récit illustre la manière dont la population se retrouve enfermée dans un lieu qui se referme sur lui-même, une clôture d'abord imposée par le colonisateur, puis par l'État, et qui est devenue viscérale. Les narrations portées par toutes ces voix attirent notre attention sur cette forme d'emprisonnement qui parasite le continent. Elles se moquent de l'arrogance de l'État et de l'Histoire écrite sans les Africains dictée par l'autre, qui pense pouvoir contrôler et manipuler la parole, mais qui en réalité ne contrôlent que l'écrit. Dès que la parole de la mémoire individuelle s'élève, ils perdent le contrôle.

Le recours à la mémoire démontre que la population africaine est capable d'intervenir dans l'Histoire, et à travers cette brèche, elle peut renverser l'ordre établi. L'Histoire imposée par l'Occident est ainsi contournée par la mémoire individuelle. L'homme en sanglot, autrefois victime de la nature et des circonstances, n'est plus qu'un récit raconté ; tandis que l'homme noir prend le contrôle sur son passé tant que sur son destin. Il cesse d'être un simple objet pour devenir un sujet, remettant en question tout le système de référence de cet Autre qui n'était qu'une imposture, dont les fondements étaient obsolètes.

Le cahier et la mémoire fragmentée se réassemblent alors, s'éloignant de la merveille du texte oral, se transformant d'une simple sonorité en une forme écrite, une tentative de reconstitution de l'histoire cette fois-ci par les Africains. L'écrit devient un garant qui représente

la une manière de rassembler les fragments. Essentiel pour établir une connexion et réorganiser une nouvelle configuration de la Relation qui est en mesure de trouver une trace. Dans cette perspective la Négritude et l'afropolitanisme établissent les Relations avec le contexte de la postcoloniale et de « la mondialité », qui impliquent la problématique de base relative au « patrimoine Nègre ». Le changement se situe dans les questions identitaires, l'homme noir assume son appartenance ainsi sa couleur. Le panafricaniste refuse le discours identitaire de la différenciation, il s'inscrit dans le mouvement et la reconnaissance de l'autre, il se focalise sur l'enjeu universalisant, qui tente de sauvegarder la mémoire et constitue son devenir. Il crée les jonctions utopiques entre la réalité et la fiction :

> […] la valeur essentielle des utopies. À une époque où tout est bloqué par des systèmes qui ont échoué, mais qui ne peuvent être vaincus — telle est l'appréciation pessimiste que je porte sur notre temps —, l'utopie est notre ressource. Elle peut être une échappatoire, mais elle est aussi l'arme de la critique (Ricœur, 1997, p. 394).

Une redistribution des intérêts ainsi que des Relations demeure importante. Notamment la Relation entre l'utopie et la Praxis, pour arriver, enfin à voir d'autre possibilité d'un discours longtemps enfermé sur lui-même. Ricœur invite à repenser les relations avec une vision utopique. Ainsi les approches ethnographiques sont à reconsidérer lorsqu'il s'agit de repenser l'Afrique de l'intérieur comme à l'extérieur. L'auteur prend en considération la diversité pour le tous et le tous pour la diversité. Il penser la culture, l'esthétique, l'histoire la société, le politique… etc. Réécrire l'histoire de l'Afrique est à repenser dans le mouvement et la pratique. Il prend en mesure la trace de la culture, d'une histoire et d'un contient Fractalisée et par la suite reconsidéré sa part dans la constitution du monde.

En somme, si Alain Mabanckou use de ses personnages pour raconter une Afrique considérée dans le monde comme un monde à part, un monde décalé historiquement, culturellement et socialement. Il traduit le désire de la libération en une pression vécu par ces populations marquées par la marginalisation. Qui se transforme au fil des temps en un penchant remarquable de la violence, l'indifférence et paradoxalement le désir de vivre. Ce désir s'identifie auparavant comme le moteur philosophique clé d'une communauté décolonisée. Dans cette œuvre nous vivons les mutations de ces populations, nous constatons trajectoires par lesquelles elles passent, comment elles sont interrompues, bloquées, changées. Un résultat légitime, puisque l'homme africain subit à son tour les mutations du monde. Il entre dans le mouvement spirale et imprévisible du monde. Ce processus complexe se plie à la circulation et le mouvement du monde créant ainsi des espaces intermédiaires et de nouveaux assemblages de la vie. L'autre trouve la passerelle entre le passé et le présent à travers la reprise de l'héritage

culturel contemporain. Il redéfinit ces présupposés et repense le discours historique. Il ajuste la conception des démarches créatives et interprétatives en fonction des problématiques du XXIe siècle. L'accent est mis sur le contexte actuel, notamment l'enjeu la notion du décoloniale. En effet, sa portée programmatique plus pointilleuse par rapport à celle du postcolonial, qui désigne une reconnaissance historique sans nécessairement exiger un réexamen des dynamiques de pouvoir. Mabanckou confronte dans son œuvre les perspectives décoloniales dans un contexte postcolonial particulièrement complexe. Il démontre les résultats de la colonisation prennent des mesures totalement différentes d'un pays à un autre, mais aussi d'un individu à autre. Cette aventure de la réécriture trouve sa suite pragmatique non seulement dans les perspectives théoriques, elle se traduit en une réalité appliquée à travers l'esthétique de l'œuvre, elle-même dérivée de la réalité complexe de l'homme noir du monde.

Finalement, cette trame narrative ne se contente pas de raconter l'Afrique postcoloniale ; elle en propose une véritable recomposition épistémologique. En substituant à la figure du : témoin passif ; celle du scripteur évasif, l'agencement narratif transforme le récit en un espace de résistance contre les simplifications historiques. Le recours métaphorique du cahier ; omniprésent dans sa production marque ce passage crucial de l'oralité à la trace écrite, dans le but de transformer figement du dogme. Le cahier ne représente plus, comme chez Césaire, le lieu d'un retour aux racines, mais celui d'un départ vers le « Tout-monde ». Cette étude des espaces intermédiaires révèle que la décolonialité, dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou, ne réside pas dans l'opposition frontale avec l'Occident, mais dans l'aptitude à habiter la frontière et à revendiquer une identité-rhizome.

Par voie de conséquence, l'Afrique n'apparaît plus comme une périphérie en attente de reconnaissance, mais comme le centre névralgique d'une modernité plurielle. À travers ses personnages marginaux et sa langue hybride, Mabanckou achève la promesse de la Négritude, qui libère le sujet noir de sa condition de victime pour en faire un citoyen du monde. Sa parole, bien que fragmentée, s'impose désormais comme une composante essentielle et indissociable de l'aventure humaine de l'universalité.

PARTIE II : Écrire l'Afrique autrement, la langue, les détours et la destruction

Penser l'Afrique dans le sillage la littérature contemporaine exige pour Alain Mabanckou de s'affranchir des cadres romanesques hégémoniques et des figures héroïques monolithiques héritées de la tradition classique ou des récits épiques de temps des indépendances. Dès lors, Cette deuxième partie se propose d'analyser les stratégies discursives par lesquelles l'auteur réinvestit le champ historique et social à travers une refonte totale du contexte actantiel. Au cœur de cette esthétique s'inscrit la figure du marginal, qui s'impose non pas comme une simple déviation, mais comme le pivot d'une « poétique du rhizome ». En remplaçant le « héros moyen » ou l'antihéros aux figures de proue conventionnelles ; Mabanckou opère une décentralisation du regard permettant ainsi, de saisir les mutations et les paradoxes d'une Afrique en constante mutation. Nous explorerons comment ces personnages qu'ils soient errants, marginaux, ou même non-humains deviennent les prismes à travers lesquels se déconstruit le discours officiel pour laisser place à une représentation complexe de l'Afrique-monde.

CHAPITRE I : LES STRATEGIES DISCURSIVES POUR PENSER L'AFRIQUE

Parmi les diverses stratégies discursives qu'Alain Mabanckou engage dans la réécriture de l'histoire dans son œuvre, nous retenons la figure du personnage comme la plus remarquable. Il met en scène des protagonistes de toutes les franges mentales et sociales, cependant il se laisse le plus souvent séduire par la figure du marginal en rupture avec le système narratif classique. Cette préférence non conventionnelle et moins « […] représentatif des traditions littéraires » (Masson-Perrin, 2006, p. 94) est le cadre dans lequel, il inscrit l'esthétique de la trame narrative.

Ces protagonistes marginaux ne sont pas superficiels. Ils partagent le même contexte temporel que les personnages secondaires, par conséquent, ils se conforment aux mêmes codes sociaux. Ils se distinguent par la nonchalance, la passivité et la diversité des formes. Ils sont tantôt téléspectateurs, tantôt acteurs polymorphes agissants à leurs rythmes, ils s'en servent pour s'exprimer. Cette conception se rapproche du « héros médiocre et mosaïque », autrement connu comme « héros moyen » (LUKÁCS , 1965, p. 35). Or, chez Mabanckou les personnages quittent le statut dont nous avons pris l'habitude. Dans un souci esthétique et idéologique les personnages secondaires requièrent davantage de l'espace, ainsi ils évoluent en liberté. Ils circulent d'une œuvre à une autre, dans un rappel au nomadisme humain responsable de sa créolisation. Les bêtes y trouvent aussi une vie à part entière, le Porc-épic animal, qui ne figure pas dans les fables, ni dans les contes de la tradition africaine ; il retrouve la vie. Placés au carrefour de la forces historiques les figures du premier, tout comme celles du deuxième rang servent de prisme pour révéler les mutations et les paradoxes de leur époque les parties les plus sensibles de cette construction archipélique très complexe. La réécriture chez cet écrivain de l'exception prend une dimension esthétique rhizomatique qui s'élève vers la réécriture d'une Afrique-monde.

En somme, la marginalité dans cette œuvre ne constitue pas seulement un statut social de « bas-fond », mais un véritable levier esthétique qui permet de subvertir le récit national. Or, cette subversion ne s'arrête pas à la figure de l'antihéros humain ; elle s'étend à des constructions narratives qui défient les cadres mêmes du réalisme. C'est ce glissement vers une esthétique du personnage « hors norme » qu'il convient d'analyser pour comprendre comment l'agencement narratif déconstruit les modèles littéraires classiques.

1. Un personnage marginal

Verre Cassé et ses compagnons d'infortune au bar « Le crédit a voyagé », comme l'ensemble des autres personnages à l'exception du Porc-épic représentent le héros médiocre ou l'antihéros, un héros en rupture avec le héros classique. Ils sont ainsi dépourvus de tous les pouvoirs qui caractérisent celui de la littérature classique. Les personnages de cette œuvre se caractérisent par un profil humain : ivrognes, peureux, menteurs, égoïstes, racistes, lâches, corrompus, etc. Cette célébration de la marginalité constitue plus qu'une complaisance dans le vice, elle est surtout conçue comme une esthétique de la subversion. Car, en plaçant l'antihéros au centre de la diégèse, l'agencement narratif pratique moins qu'une théâtralisation traditionnelle, qu' une carnavalisation de la trame narrative, dans cette perspective ; le bar devient le lieu où les hiérarchies sociales s'effondrent. Subséquemment, la déchéance physique et morale de Verre Cassé fonctionne comme une métaphore de la décrépitude des institutions étatiques. Par le refus du héros archétype du bâtisseur, l'agencement narratif met en exergue l'impossibilité d'une épopée nationale dans un contexte de désillusion postcoloniale.

Toutefois, ces structures énonciatives se caractérisent aussi par la ténacité. Ils n'abandonnent pas leurs défis personnels, encore moins à leurs exploits extraordinaires, c'est précisément ce que l'on observe à l'instar d'Hortense Iloki, personnage principal du roman intitulé *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*. Cette dernière continue à griffonner dans son cahier jusqu'à la dernière minute de sa vie. Cette tendance les rapproche de la réalité du lecteur ainsi que du contexte dans lequel l'auteur situe les faits. Ces personnages-type représentent un milieu sociopolitique instable marqué par les problèmes politiques, historiques, économiques, sociaux, culturels, par conséquent, leur médiocrité reflète le dysfonctionnement du contexte où ils évoluent.

Prenons l'exemple du personnage principal du roman de *Petit piment,* un personnage aux noms longs en lingala au sens de : « rendant grâce à Dieu » et affublé de surnom de Petit piment, connu après par le Moïse noir. Ce jeune homme qui décide de raconter l'histoire de sa vie, celle d'un adolescent qui fuit l'orphelinat puis la famille d'accueil, pour rejoindre les troupes des vagabonds de la brousse. Il trouvera ensuite, refuge chez Mama Fiat 500 la proxénète de la ville. Mama Fiat 500 décide, alors de lui trouver un poste au port, or, le nouveau maire de la ville est déterminé à nettoyer la ville des prostituées zaïroises, qui selon ses dits salissent la municipalité. Petit piment persuadé alors de jouer les Moïse et se débarrasse du maire, afin de venger la femme qui a cru en lui. A travers ce parcours, ce personnage au départ

jeune adolescent aimant qui passe de la politesse juvénile à l'exploration avide des vices, se Fait le témoin d'une population congolaise engloutie dans une société souffrant de la corruption, la pauvreté, les conflits ethniques, la désillusion postcoloniale, mais aussi la situation dramatique dans laquelle vivent les femmes dans ce pays.

Verre Cassé, le personnage éponyme du roman *Verre Cassé*, qui fait parler les adhérents du bar. Ces derniers racontent les histoires de leurs combats de la vie pour atteindre leurs droits. Ils dépeignent avec leurs forces, mais aussi avec leurs défauts et leurs faiblesses, la difficulté de la vie à l'intérieur comme à l'extérieur du pays. Verre Cassé représente un personnage complexe qui change de postures. À travers les récits qu'il colporte, il soulève la réalité brutale des populations africaines. Il raconte sa bataille avec le système oppressif, qui l'a réduit au néant.

En outre, Hortense et Christiane des personnages féminins qui relatent les faits de la guerre civile dont souffre le Vitingo, leur pays, et les changements idéologiques qui entrainent la nation à un affrontement centré sur la chasse à l'homme. Hortense retrace minutieusement dans son cahier les souffrances vécues par les ethnies du Sud et celle du Nord. Elle expose ses révoltés contre le séparatisme ethnique imposé par les troupes des Romains et celles de Vercingétorix. Ces femmes racontent leurs doutes, leurs déceptions, et soulèvent la complexité des choix personnels dans milieu sociopolitique agité et oppressif.

Parallèlement à cette galerie de marginaux humains ; les personnages non-humains des « bêtes » mettent en valeur le caractère ambigu de ce type d'actants. Le Porc-épic est le héros du roman *Mémoire de porc-épic*, un personnage qui marque une transition dans les choix des personnages, puisqu'il est doté d'un pouvoir magique, il a la capacité de manger les gens : les tuer. Il se trouve coincé dans le statut du marginal parmi les siens, en effet, il explique : « […] puisque l'animal qui devient le double nuisible d'un être humain doit quitter son milieu naturel, sa famille, c'est donc là-bas à Mossaka que ma scission avec les membres de notre groupe fut consommée » (Mabanckou, Mémoires de Porc-épic, 2006, p. 35). Nous remarquons ensuite qu'il oscille entre le mal et bien :

> […] en fait, mon cher Baobab, à cette époque-là je n'étais pas parti de notre territoire avec l'idée de ne plus revenir, je te jure que je tenais à la vie en communauté, j'étais convaincu que je pouvais mener une double vie, vivre une vie la nuit, une autre le jour, que je pouvais à la fois être près de mon maître et continuer à côtoyer mes compères, ce qui était hélas incompatible avec la nature de double (Mabanckou, 2006, p. 59).

Ce personnage mi-bête, mi-démon, consciencieux est capable de tuer les êtres humains avec ses pics. Il réalise sous l'effet du liquide initiatique les ordres de son maitre Kibandé « […] l'absorption du mayamvumbi, » (Mabanckou, 2006, p. 62) le transforme en un « […] double nuisible » (Mabanckou, 2006, p. 62). Cette initiation du jeune homme donne naissance à un autre lui-même. Ce personnage non humain se démarque par le regret. Il crée une opacité chez le lecteur et soulève la problématique de l'éternel dilemme entre les oppositions ethniques auxquelles les populations sont confrontées dans la société africaine. Les personnages dans cette œuvre restent « […] des individus totaux qui concentrent brillamment en eux-mêmes ce qui est autrement dispersé dans le caractère national. Et en ceci, ils restent des caractères grands, libres et noblement humains […] ces figures principales acquièrent le droit d'être placées en tête se de voir l'évènement principal en liaison avec leur individualité » (LUKÁCS , 1965, p. 35). Le personnage du Porc-épic représente le clivage identitaire inhérent à la condition de l'être hybride. Cette séquence, consommée à Mossaka transcende le dispositif narratif traditionnels, afin de rejoindre une problématique psychanalytique ; celle de l'aliénation. Dans cette option le « double nuisible » constitue la projection d'une part d'ombre que le sujet ne peut intégrer. Chez Mabanckou, ce clivage animal/humain reflète la tension constante du sujet africain ; tiraillé entre des compositions ancestrales tels que : le totem et l'initiation, et une modernité violente. L'opacité est ici créée chez le lecteur affirme l'irréductibilité de cette identité qui refuse toute synthèse simpliste.

Ces marginaux constituent les repères symboliques d'une jeunesse africaine en quête de sens au sein d'une société en crise. Ils ne se reconnaissent pas dans les personnages comme Tonton René, ou comme celui de Vercingétorix le chef les Rebels sudistes dans le roman nommé ; *les petits-fils nègres Vercingétorix, qui* se positionnent comme des nationaux qui appartiennent à une supériorité globale. Cette attitude est particulièrement évidente lorsque Michel présente son oncle Tonton René : « Souvent je me dis que tonton René est plus fort que Dieu qu'on adore dans les prières le dimanche à l'église Saint-Jean-Bosco » (Mabanckou, 2010, p. 14) ou encore, dans le passage suivant , l'image traditionnelle du chef, associée à des caractéristiques physiques stéréotypées comme la calvitie et un gros ventre, est remise en question à travers la description de l'oncle, dont le statut de dirigeant est plutôt lié à une fonction administrative moderne. Cette représentation souligne comment les figures d'autorité évoluent et s'adaptent aux réalités contemporaines, ainsi, il reflète une tension entre les modèles culturels traditionnels et les nouvelles formes de pouvoir :

> […] dans notre pays un chef doit être chauve et avoir un gros ventre. Comme mon oncle n'est pas chauve et n'a pas de gros ventre, quand tu le vois ce n'est pas tout de suite que tu peux savoir que lui c'est un vrai chef avec un grand bureau au centre-ville. Il est "directeur administratif et financier". D'après maman Pauline, un directeur administratif et financier c'est quelqu'un qui garde tout l'argent de la compagnie et c'est lui aussi qui dit : Toi je t'embauche, toi je t'embauche pas, toi je vais te renvoyer dans ton village natal (Mabanckou, 2010, p. 13).

Par ailleurs, les personnalités historiques image nationale typique sont présentées également en dehors du cadre du « héros moyen » ce qui invite à repenser les archétypes identitaires en introduisant des figures plus diversifiées et nuancées. Elles conservent, sans doute, un sens de prépondérance vertueuse et distinguée et totale, l'exemple le plus fréquant est celui du : le camarade président Marien Ngouabi dit l'immortel :

> En principe un immortel c'est quelqu'un qui est comme Spiderman, Blek le Roc, Tintin ou Superman qui ne meurent pas. Je ne comprends pas pourquoi nous on doit dire que le camarade président Marien Ngouabi est immortel alors qu'on est au courant qu'il est bien mort, qu'il est enterré au cimetière Etatolo, au nord du pays, un cimetière qui est gardé sept jours sur sept, vingt-quatre heures sur vingt-quatre, tout ça à cause des gens qui veulent aller faire leurs gris-gris sur sa tombe pour devenir eux aussi des immortels (Mabanckou, 2010, p. 17/18).

Ces personnages reflètent également les aspects clés sociopolitiques, sociohistoriques et civilisationnels de la société africaine prise en charge par l'œuvre. Cette thématique met en avant un personnage élevé à un rang surnaturel, puisqu'il intervient dans des situations où le personnage normal se trouve incapable d'agir. Les personnalités mythiques ou politiques reconnues comme des divinités nationales par l'imaginaire collectif, tel que le président le camarade président Marien Ngouabi dit l'immortel se substitue à des demi-dieux voire à des Dieux *immortels :* « […] gloire immortelle au président Marie Ngouabi » (Bikindou, 2019), Président du Congo de 1968 jusqu'au 18 mars 1977. Il tentait de construire un état socialiste au sein de l'Afrique centrale, un rêve pris en charge par le PTC : partie d'avant-garde et de classe ouvrière. Guidé par les principes marxistes et léninistes et fondé sur le principe de l'auto-jeunesse. Sur le plan littéraire, le terme immortel représente un retour constant dans toute l'œuvre de Mabanckou. Le président divinisé constitue un clivage très important dans le roman africain contemporain. Il incarne les contradictions intrinsèques de son époque. Cette image constitue la représentation des aspirations de liberté, de justices comme c'est le cas pour « l'immortel », mais également les bourreaux de la société tel que le chef des rebelles Sudistes Vercingétorix, au même degré que l'Ayatollah Khomeiny que Michel le présente comme un homme ingrat :

> Le Chah est un homme bon, un homme important, mais c'est un autre Iranien, l'ayatollah Khomeyni, qui est devenu le guide supérieur d'Iran C'est de l'ingratitude ! Dans quel

> monde nous sommes, hein ? Vous vous rendez compte qu'il a été très honnête avec l'ayatollah Khomeyni, il l'a même gracié alors que ce Khomeyni a passé son temps à saper la Révolution qui allait permettre aux femmes de voter ! Maintenant qu'est-ce qui va se passer dans ce pays frère, hein ? Voilà que Khomeyni cherche à mettre la main sur ce grand homme et à le foutre en prison. Dans quel monde nous sommes ? (Mabanckou, 2010, p. 116).

Le personnage divinisé dans la littérature africaine constitue l'aspect mythique et parfois syncrétique, une conséquence immédiate du métissage entre la nature et le plurielles des traditions. Ils reflètent les convergences et les divergences entre les différentes pratiques religieuses. Dans cette optique Mabanckou place Liwa Ekimakingaï personnage principal du roman intitulé le Commerce *des allongés*. Ce commis de cuisine au Victory Palace de Pointe-Noir qui quitte son cercueil déambule péniblement sa silhouette dans les allées du cimetière les frères Lachaise. Il découvre une nouvelle vie aux morts, sa place ainsi que celle des autres défunts. Il découvre leurs récits, notamment de sacrifices cyniques, de sorcelleries où s'entrecroisent avidité du pouvoir et croyances, par conséquent illustre la relation entre le quotidien et le mystique.

Le personnage marginal représente une figure polyvalente qui procure à l'auteur la possibilité de créer une passerelle entre le profane et le sacré, le moment vécu et le passé ciblé, par conséquent entre le politique dominant et le point de vue personnel. En tant que personnage Polymorphe, il assure la profondeur culturelle souhaitée par l'auteur. Ils enrichissent par leurs indifférences, leur nonchalance et leur décalage la trame narrative, qui impose la réflexion sur les traditions, les valeurs et l'identité africaine et l'Histoire dans un monde dans une constante mutation. En conclusion, la marginalité chez Mabanckou ne représente pas le synonyme de l'effacement, mais constitue en opposition un point d'observation privilégié. En tenant compte des antihéros dépourvus de pouvoirs classiques ; l'auteur transforme le « bas-fond » social en un véritable laboratoire, où se révèlent les dysfonctionnements d'un système politique et historique en fin de cours. Par voie de conséquence, Si cette marginalité sociale détermine le cadre d'évolution de ces figures ; elle s'accompagne d'un détour esthétique plus profonde. Le personnage ne se contente plus d'être en marge de la société : il devient une entité « hors norme » ; dont la construction narrative elle-même défie les conventions du réalisme traditionnel.

1.1. Personnages hors normes

L'incipit, les titres des chapitres de certains romans d'Alain Mabanckou laissent croire que les personnages, en étant que des personnalités historiques constituent un calque direct sur la conception du protagoniste illustrée par Walter Scott. Dans la mesure où, ils sont calqués sur

le modèle social et psychologique présent dans l'espace et temps visé : des personnages historiques réels africains comme le camarade Marien Ngouabi, ou européens : « Giscard d'Estaing a reçu les diamants du dictateur Bokassa moi j'étais encore tout petit, et lui Giscard d'Estaing il n'était pas encore chef d'État, mais ministre d'un autre président français qui s'appelle Georges Pompidou » (Mabanckou, 2010, p. 262). Ces personnages sont conçus pour illustrer des thèmes universels et pour représenter des archétypes sociaux d'une fidélité historique. Opter pour un héros marginal représente une stratégie poétique qui rapproche le personnage de la réalité du lecteur. Or, dans cette œuvre la notion du héros embrasse d'autres dimensions peu conventionnelles. En effet, les deux statuts habituels de ce dernier se confondent de sorte qu'ils recouvrent tous les mêmes fonctions. Dans l'économie narrative de l'œuvre, les personnages secondaires s'octroient un espace diégétique assez important que celui que des protagonistes qui s'épanouissent dans une dynamique de complémentarité qui assure la longévité de la figure centrale. Ce jeu de position que l'auteur établit entre les personnages de premier et ceux de second plan, reflète les stratégies idéologiques adoptées par les gouverneurs africains. Ces derniers se placent dans des positions de supériorité particulières, se substituent aux personnalités historiques Vercingétorix, ou littéraires françaises notamment Émile Zola. Ce dernier tente de s'inscrire de fore dans la prospérité. L'efficacité de ces simulacres conduit les populations à la vénération, ce qui permet d'entériner le mythe d'une éminente supériorité. Il s'agit d'une dilatation du personnage, l'auteur leur attribue une importance remarquable ; dans le but de battre en brèche les hiérarchies du récit. Mais aussi il revient sur ces mêmes figures secondaires, d'un rang social élevé :tel que les ministres voire le président de la république, où les généraux qui imitent les figures littéraires française comme Émile Zola, ou les figues historiques occidentales comme Vercingétorix. Cette scénographie du pouvoir ; dévoile l'aliénation des dirigeants qui recourent aux symboles occidentaux, afin de paraître puissants. Cette redistribution de la parole permet, donc de tomber les masques d'une supériorité qui n'est en réalité qu'une illusion, pourtant entérinée par les populations.

L'apport de Mabanckou se situe dans le choix d'un personnage taillé sur les données du contexte africain, où chaque individu constitue une vie voire une réflexion. Ces êtres polymorphes qui reviennent dans tous les romans de l'œuvre cumulent les traits de leur époque. Certains représentent la stagnation du continent sur des conclusions inventé pièce par pièces par les autres. D'autres affichent les attributs particuliers de l'ennui, de la nonchalance comme Verre Cassé et ses compagnons du bar. Malgré leurs divergences ces personnages partagent

plusieurs points de convergences : loyal à leur tempérament, leurs habitudes, leurs modes de vie, leurs croyances, leurs luttes, leurs souffrances… etc.

Dans cet espace où les personnages requièrent une présence quasi similaire, les personnalités publiques fictives ou historiques sont présentées à travers leurs actes cruels : « Idi Amin Dada qui a tué plus de trois cent mille personnes » (Mabanckou, 2010, p. 135) et des dictateurs par définition :

> Ce président de la République centrafricaine qui vient d'être chassé de son pays a un joli nom. C'est moins compliqué que les noms des Français : il s'appelle Jean Bédel Bokassa. Mais si tu ne veux pas qu'il te coupe la tête, il faut l'appeler l'empereur Jean Bédel Bokassa Ier. C'est lui-même qui avait décidé qu'il allait être empereur, et il avait fait une grande fête pour ça avec beaucoup de chefs des pays étrangers qui étaient venus l'applaudir chez lui et reconnaître qu'il était devenu empereur (Mabanckou, Demain j'aurai vingt ans, 2010, p. 263).

Par sa conception authentique, il affirme en réalité que : « […] l'esprit populaire […] la qualité de la vie intérieure, de la morale […] la particularité à une époque donnée » (LUKÁCS , 1965, p. 52). Le choix d'un personnage d'un rang inférieur constitue un intérêt esthétique et symbolique. Ce personnage ivrogne, criminel, vagabond, enfant ou animal diabolique, unique maitre de sa destinée accomplit son rôle d'éveilleur au cours des évènements. Ils font aussi office de médiateurs historiques, en effet, sa position intermédiaire lui permet de circuler entre les strates de la société et d'en révéler les fissures. Ce type de protagonistes avantage parallèlement le « chronotope » (Bakhtine M. , 1978) des évènements, ils renforcent l'analogie souhaitée et sollicite les mémoires. Cette démarche projette le lecteur dans la réalité de son passé historique. En effet, Bakhtine explique que : « […] toute image de l'art littéraire est chronotopique, comme l'est aussi, essentiellement, le langage, trésor des images » (Bakhtine M. , 1978, p. 291). La force de ces choix constituent des images truculentes et permettent aux lecteurs de réfléchir à son alter ego, de réfléchir sur la manière dont le discours historique est conçu, rendant ainsi la philosophie de l'écrivain et celui de l'Histoire compréhensible.

Ces personnages permettent d'expanser le chronotope, son errance entre les différentes strates de la société aide le romancier à uniformiser l'espace/temps de l'œuvre, en une seule représentation de la réalité historique. Cela, projettent également le lecteur dans un cycle enfermé d'éléments, d'informations et d'un vécu familier, ce qui les plonge davantage dans la réflexion, sur leur passé et leur présent. Les personnages de Mabanckou expriment une identité et une culture, par la voie de leur double. L'auteur à travers ce choix discute la situation figée du citoyen africain. Il rapproche le lecteur d'un imaginaire qui ne change pas, ni dans l'espace

ni dans le temps d'une population qui sombre dans la manipulation politique, l'échec collectif et les vices. Ces marginaux symbolisent des analogies des linéarités discursives, qui racontent la déshumanisation des sociétés postmodernes. Ils entrainent leurs populations dans une tornade sans fin de conflit, d'ignorance et de manipulation politique aliénante, par ces choix erratiques politiques et économiques. Ce procédé permet au lecteur de s'investir mentalement et vivre de près l'impact de l'évènement historique et l'évènement social, par conséquent la prise de conscience est intensifiée, les réflexions sont provoquées. En agissant comme des points de contact analogique. Il facilite la circulation et transition temporelle, il créée entre le passé et le présent, ce qui provoque la réflexion ce qui relie les enjeux du pressent au passé. Il ressort de cette analyse que le personnage hors norme ; qu'il soit animal, un enfant ou une figure historique divinisé permet de court-circuiter les hiérarchies du récit national. En hybridant l'histoire officielle et le mythe. Mabanckou parvient à désacraliser les figures d'autorité, et à redonner une dignité narrative aux sujet jadis relégués à l'oubli ontologique. Cependant, cette redistribution de la parole ne repose pas seulement sur le statut exceptionnel de ces actants. Elle s'inscrit également dans une stratégie de dépersonnalisation où l'individu s'efface derrière sa fonction symbolique. C'est précisément là qu'émerge la notion de personnage analogique, où les protagonistes deviennent le support d'une vérité collective. Nous remarquons donc que le personnage mabanckouien, qui se frotte aux grandes figures de l'Histoire finit par diluer sa propre individualité dans une scénographie du simulacre. Cette perte de repères identitaires conduit alors à une nouvelle forme de caractérisation : le personnage ne se définit plus par son état-civil, mais par sa valeur symbolique ou allégorique. Dès lors, il devient un « personnage analogique », dont le nom lui-même disparaît au profit d'une fonction signifiante dans le récit.

1.2. Personnages analogiques

À priori, les personnages de cette œuvre semblent bien spécifiés, l'auteur les dote de la double facette, d'une part ils sont « personnages » et d'une autre ils sont « non-personnages ». Ils oscillent entre le personnage à caractères au sens moderne et l'analogie. Cet engagement esthétique fait exception. En effet, bien que la totalité des personnages de cette œuvre ne tombe pas dans cette distinction. L'auteur nous livre des quantités de données à chaque fois variées. Des indications et de détails abondants lorsqu'il est question de la vie de ces personnages, de leurs professions, voire de leur vie sentimentale, leurs présentations sont brossées à la balzacienne. Cependant, l'auteur n'hésite pas à installer une pénurie d'informations sur les noms, un détail nécessaire pour compléter le portrait de certains personnages. Ces derniers restent des figures en l'occurrence des allégories : comme Hippocrate, Verre Cassé,

l'imprimeur, le mec aux Pampers, Mama Fiat cinq-cents… etc. L'onomastique chez Mabanckou découle d'une désacralisation du nom propre, le fait substituer l'identité civile par des sobriquets fonctionnels ou triviaux permet de dénoncer l'échec de l'état-civil et par extension de la reconnaissance de l'individu par cette dernière. Ces appellations ; généralement nées d'une anecdote, une rumeur et/ou d'un traumatisme corporel ; comme "Robinette, Le mec aux Pampers…etc. Cela, bloque le personnage dans une essence immuable. C'est une stratégie de résistance par l'humour, puisque le nom officiel a été effacé par le contexte ; le marginal se réinvente une généalogie par le surnom.il transforme son stigmate en une marque de distinction au sein de la communauté des exclus. L'auteur ne satisfait pas complètement la curiosité de son lecteur, en donnant les origines de ces nominations, or ces personnages gardent ces étiquettes pour exister dans leurs contextes ainsi que dans l'imaginaire du lecteur. Ce procédé narratif engage la contradiction pour souligner le blocage historique dans laquelle vit le continent et sa population coincée dans le passé, incapable de se projeter dans l'avenir. Ils incarnent aussi l'allégorie de leur contexte. Ces personnages se laissent parfois guider par une force extérieure qui contrôle leur libre arbitre, comme nous l'avons remarqué chez le Porc-épic :

> En réalité, et j'ai honte de l'avouer, je ne veux pas disparaitre, je ne suis pas sûr qu'il y a une vie autre vie après la mort, et s'il en existe une autre je ne veux rien savoir, je ne veux pas rêver d'une vie meilleure, le vieux porc-épic qui nous gouvernait avait raison, lorsqu'ils nous lâchait une de ses pensées dont il appréciait aussi l'effet causé dans le groupe « à force d'espérer une condition préférable, le crapaud s'est retrouvé sans queue pour l'éternité », disons que le crapaud ne s'est pas seulement retrouvé sans queue, on l'a en outre affecté d'une telle laideur que même le prendre en pitié serait une offense (Mabanckou, 2006, p. 39).

La folie, comme la mort font partie des éléments qui guident ces personnages. Ces deux notions les perturbent et les enferment dans une sensation infinie de peur et manque de temps. Ils sont pressés de dire et d'écrire leurs histoires avant de partir et toujours de manière inconnue, mais évidente, cette question que l'Imprimeur pose à Verre Cassé : « Est-ce que toi aussi, dans ton for intérieur, tu crois que je suis fou, un demeuré, est-ce que quand je te parle là c'est comme un fou qui parle avec des hommes, dis-moi la vérité, hein » (Mabanckou, 2006, p. 73). Cela démontre dans quelle impasse ces orateurs-scripteurs se trouvent. Le doute, le manque de confiance et surtout la peur du jugement de l'autre les effacent dans leurs propres consciences. Ce trait particulièrement narratologique et sémiologique accompagne le lecteur dans le décodage des messages parfois complexes dissimulés dans ces figues par l'auteur.

Vincent Jouve rapproche le personnage analogique aux acteurs (Jouve, 1989, p. 49) une entité dynamique dans la construction de l'intrigue, puisqu'ils détiennent une profondeur

psychologique et une évolution personnelle. Ils se parlent en monologues, réfléchissent et possèdent une vie, un passé, un présent, s'engagent dans un avenir en exposant une description minutieuse comme dans une focalisation zéro, ce qui leur offre la crédibilité et la familiarité avec le lecteur. Par conséquent, ils projettent le lecteur dans leurs vécus, sollicitent son empathie, l'engagent émotionnellement et influencent sa lecture et sa compréhension de l'œuvre.

Ce personnage-acteur ressemble un support qui nécessite une lecture différente, de procéder par déchiffrement sans pour autant bloquer sur le sens véhiculé par le texte soit la morale leur parole est entièrement figurative autrement dit ils demeurent dans le vraisemblable. Pour Motte :

> […] le choix de l'image sous laquelle on veut cacher la vérité exige plusieurs conditions. Elle doit être juste, c'est à dire, signifier sans équivoque c qu'on a dessein de faire entendre. Elle doit être une, c'est-à-dire, que tout doit convenir à une fin principale, dont on sente que tout le reste n'est qu'accessoire… ces conditions sont prises de la nature même de notre esprit, qui ne saurait souffrir qu'on l'embrasse, qu'on l'égare, ni qu'on le trompe (Houdar de La Motte, 1991, p. 938).

L'auteur choisit alors une image pour dissimuler une vérité dans son personnage. La justesse et l'unicité constituent les facteurs clés qui permettent d'évoquer l'idée cachée de manière directe, à laquelle s'ajoute la cohérence, qui justifie de focaliser la curiosité du lecteur, pour éviter de perdre son attention. L'auteur répond aux attentes de l'esprit humain dans la construction du sens à savoir la perception et la compréhension, le refus de la confusion ; puis le désir de la transparence. Dissimuler une vérité dans un personnage exige d'être soigneusement choisie pour sa clarté et sa cohérence, afin de guider l'esprit sans l'égarer ni le tromper. Dès lors des particularités attribuées aux personnages acteurs ou non-personnages, participent à représenter les traits de la société, les brèches et les trous de l'Histoire.

En se faisant, l'auteur ne cherche pas à rajouter d'avantage d'épaisseur à ses personnages. Ils se démarquent déjà par leurs statuts mouvants et complémentaires, changer leurs existences narratives en acteurs ne répond pas à leur statut dans la trame narrative, Vincent Jouve précise qu'ils se caractérisent par leur contenu court achevé, or, le discours dans lequel Mabanckou ancre ses personnages est long et fait perdre ainsi aux personnages le statut de « acteurs ». Ils interprètent donc, à la fois des analogies et des non-personnages : réfractaire qui refuse de se figer dans une identité ou une fonction sociale précise.

L'approche consiste à orienter le lecteur sur le statut figurable de ces non-personnages synonymes de voix omniprésentes et de leurs exégèses. D'autre part, il se focalise sur cette identité à la fois constante (Michel parce que jeune) et mouvante (Le fessologue), dont souffrent les populations du continent. Ce type de choix donne à la structure narrative et aux thématiques de l'œuvre plus de valeur. Ce personnage incarne les idées, les vérités plus que les individus. Son rôle d'orienter l'intérêt du lecteur sur la signifiance, et la profondeur symbolique du récit. Nous le constatons d'ailleurs, à partir de certains prénoms composés qui produisent un effet dissonance, parfois provocateur de charme ou de rire chez nous les lecteurs, Fessologue espère en « Face B » (Mabanckou, 2009, p. 42), à l'aune de ces observation, Hippocrate rappelle son voisin que ; Kos le médecin grec traditionnellement connu comme le père de la médecine. Ils proposent la reconstitution et la modification de cette identité imposée de bout en but dans le passé comme dans le présent.

De fait, il se trouve que ces *non-personnages* coincés entre le statut de la figure et celle du non-personnage, par conséquent dans une situation historique, qui oscille entre un passé lointain et un passé proche (colonisation, indépendance) se démarque par une « surdétermination » (Masson-Perrin, 2006, p. 95), qui les faisait vivre leur liberté comme l'explique petit piment : « Je vivais ma liberté de chien errant dans une ville qui semblait toute broyée » (Mabanckou , 2010, p. 168). Ils sont donc, des marqueurs de transition entres les époques, en fonctionnant comme une surface de réflexion, où le présent et le passé s'entrecroisent.

Le personnage ainsi, encombré par des éléments qui peu ou de prou participent à l'alléger de son épaisseur. Verre Cassé s'occupe à attribuer des appellations aux clients du bar qui constituent les narrateurs et héros de son cahier. Le personnage de Porc-épic qui se désigne lui-même comme « le double nuisible », Tokimisa Nzambe po Mose yamiyindo abotami namaboka ya Bakoko, qui signifie « moïse noire » passe à « petit piment ». Ces choix brossent un tableau de ces personnages, qui ne ressemblent pas seulement à leurs dénominations, ils les incarnent. Le mec aux Pampers à travers son appellation et son récit présente un système juridique en défaillance, manifesté par la corruption, ou encore Robinette. En même temps, chacun défend son identité et veut se démarquer. Cette ambiguïté n'est pas sans raison, dans un premier temps ce procédé sert à garder le caractère scatologique du texte. Or, dans un second temps, ces prénoms décrivent une situation historique du continent, à savoir le choix des désignations par les colons. L'auteur dresse une représentation conceptuelle du passer, qui aide le lecteur de dresser encore l'image mentale de la reconstitution de l'avenir.

Toutefois, cette stratégie ne s'arrête pas au niveau des prénoms, elle se prolonge et touche également les fonctions octroyées aux personnages. Dans sa toile narrative Mabanckou accorde des rôles fluctuants à ses personnages, cela leur donne vie et démarque leurs pluralités. Ces personnages s'interchangent les rôles, ils jouent le rôle tantôt personnages principaux, tantôt personnages secondaires. Retenant ce détail, lorsque Verre Cassé refuse d'être considéré comme doyen, « […] la sagesse ne se mesure pas à la longueur de la barbe, sinon les boucs seraient des philosophes » (Mabanckou, 2006, p. 53). Le Porc-épic également altère son rôle à maintes reprises, il est tueur, conteur. Les personnages humanisés d'Alain Mabanckou s'interchangent également entre eux et avec les éléments de la nature :

> Je fréquentais mon arbre sous lequel je pissais en lui racontant ma légende de l'errance, et l'arbre pleurait en m'écoutant parce que, quoi on disent, les arbres aussi versent des larmes, et il m'arrive maintenant d'insulter Diabolique devant cet arbre, d'insulter aussi sa mère qui a un œil plus petit que l'autre, d'insulter aussi son père qui a un pied bot et une hernie entre les jambes, et dans ces moments difficiles seuls cet arbre me comprenait, il remuait alors ses branches en signe d'acquiescement et me disait tout bas que j'étais un pauvre type gentil, que c'était la société qui ne me comprenait pas, et alors, entre cet arbre et moi s'établissaient de longs causer comme dirait un nègre à son animal à qui il apporte de l'eau de café, je promettais à mon ami feuillu de me réincarner en arbre quand Dieu me rappellerait (Mabanckou, 2006, p. 80).

La nature s'impose en Afrique comme première source d'exotisme autrefois, et en particulier la brousse. Ce lieu mystique, une vérité difficile à déchiffrer impossible à enfouir. Elle constitue un élément omniprésent dans l'œuvre de Mabanckou. Ce lieu partiellement personnifié passe un message sur la complexité de l'imaginaire des populations africaines. La brousse est un lieu polysémique, il est à la fois ce cadre dangereux pour les enfants, le lieu d'où maman Pauline achète les régimes de bananes pour son commerce. Il est le lieu de l'anarchie et de la laideur selon les dits de Tonton René , qui à ce sujet use d'un registre lexical très péjoratif , pour qualifier ces groupes: « […] il les traite de bâtards, de crapauds de la brousse » (Mabanckou, 2010, p. 175), ce qui illustre une stigmatisation sociale et culturelle dans le discours, allant jusqu'à les qualifié de la non-civilisation : « […] de lui rappeler que la place des gorilles de son espèce était dans la brousse et non au quartier Trois-cents […] » (Mabanckou, 2010, p. 195). En outre, il requiert une signification mystique souvent dépréciative : « En plus ton cadavre ne retrouvera pas le chemin de ton village et tu seras enterré dans la brousse comme un animal sauvage ! » (Mabanckou, 2010, p. 153).

Ce lieu, à l'instar de ces occupants notamment les bêtes vont dans le contresens des convictions des populations africaines. Ils constituent leur héritage ancestral qui forme leur mémoire active. Ces éléments représentent un passé historique originel, qui incarne leur existence de tous les temps. L'environnement prend le dessus parfois sur les personnages. Il

trace les traits de la société et la culture africaines. Le lecteur est ainsi appelé à s'engager dans sa lecture, et accepter ces personnages mouvants ; pourtant coincés dans une pensée dans un conformisme cyclique infini, mais ils demeurent également libres et peuvent « […] évoluer en dehors de la perception du lecteur » (Masson-Perrin, 2006, p. 121).

Dans son œuvre, Alain Mabanckou alterne les codes pour conduire le lecteur dans différents sens. Cette technique narrative permet de mettre en valeur la complexité de l'être humain. Elle aide à exposer la profondeur des cultures africaines. Elle permet de manipuler le lecteur, et l'emmener sur les traces d'une histoire écrite en partie manquante. L'enjeu de ce choix se révèle utile pour une réécriture qui se projette de l'intérieur, pour revenir dans une rotation rétroactive vers l'extérieur et non l'inverse.

Le personnage choisi par Mabanckou, quoique humanisé et rapproché de la réalité, reste un personnage anticonformiste. Ces marginaux refusent de rentrer dans le moulage des personnages classiques chargés de transmettre une culture, et une vision du monde. Les personnages de Mabanckou sont loin de répondre à une règle. Ils s'imposent contre les pensées système et se positionnent comme éveilleurs, qui reconstituent l'Histoire moderne du continent. Ces personnages incarnent une résistance créatrice qui remet en question les récits dominants et participe activement à la redéfinition des identités africaines contemporaines.

2. Une voie pour accéder au sens

Verre Cassé, Michel, Maman Pauline, petit piment sont tous des personnages humanisés d'Alain Mabanckou. Ce trait distinctif rapproche ces êtres verbaux du personnage de Walter Scott d'une part, mais leur donne le statut du non-personnage aussi. Cet oxymore permet à cette masse fictive de participer à la réécriture d'Histoire du continent à travers les réflexions du lecteur. Le personnage dans cette œuvre répond dans son évolution à ce que Lukács appelle :

> La grande personnalité historique est le représentant d'un mouvement important, significatif, qui embrasse de larges fractions du peuple. Il est grand parce que sa passion personnelle, son objectif personnel coïncide avec ce grand courant historique, parce qu'il résume en lui-même les aspects positifs et négatifs d'un tel mouvement, parce qu'il est l'expression la plus claire, le porte-drapeau de ces aspirations populaires, en bien comme en mal (LUKÁCS , 1965, pp. 38-39).

Nous notons la figure qui représente l'Histoire dans cette œuvre, d'emblée faite de fragments inspirés de la société. Le personnage qui ne possède pas une vie de militaire ni des exploits politiques, qui transmet les évènements dans leurs versions qu'il a vécu, un marginal qui apporte ainsi des éléments manquants à cette Histoire. La figure de Papa Roger dans *Les*

Cigognes sont immortelles répond parfaitement à cette conception. Un homme de petite taille, qui maîtrise la langue française, qui passe son temps libre à écouter la radio et à expliquer à son fils adoptif Michel comment la majorité de ces évènements racontés à travers ces ondes sont falsifiés ce qui le fait changer de chaines ou éteindre la radio en présence de Michel. Papa Roger évoque des évènements majeurs de l'histoire de son pays, des épisodes souvent obscurs qui persistent comme autant de sources de malentendus historiques, notamment la mort du président Marien Ngouabi survenue le vendredi 18 mars 1977 à 14 h 30. Ces périodes ont profondément marqué l'imaginaire et l'identité collective, à l'image de l'histoire du Chah, qui occupe une place importante, comme le rappelle le narrateur enfant, Michel : « Le Chah […] C'est l'ancien président de l'Iran que l'ayatollah Khomeyni veut juger et il est malade en Égypte. En plus les étudiants iraniens veulent qu'on le renvoie en Iran et ils ont pris les Américains en otage dans une cave de l'ambassade à Téhéran. C'est ça l'extradition. Or si on renvoie le Chah là-bas on risque de le tuer ! » (Mabanckou, 2010, p. 244).

Papa Roger et Michel retracent la trajectoire d'un contexte historique appréhender avec impartialité. Particulièrement avec : papa Roger, qui se charge de dire les oublis de l'Historien sans les juger ni évoquer des détails de sa vie. Les jugements et les réflexions se relèvent du rôle de son spectateur Michel l'enfant narrateur du récit.

Dans son œuvre Mabanckou n'investit pas ces personnages dans univers de vraisemblance. Ils sont investis dans un discours sur l'histoire. Ainsi, ils interprètent le rôle des porte-parole fictifs qui relatent une nouvelle perception, tout comme les personnalités historiques sont introduites dans le contexte de l'époque ou le moment de l'Histoire ciblé. Mabanckou focalise son récit sur les personnages porteurs de « la mémoire déclarative », une mémoire à long terme qui stocke, puis récupère consciemment les informations. Elle permet aux personnages porte-parole de narrer les évènements passés et d'exprimer des pensées et des sentiments. La mémoire de ces personnages est sémantique, car elle se canalise sur les connaissances générales sur le monde. Elle participe à la valorisation la psychologique des personnages qui construisent des mondes narratifs détaillés, afin de reformer l'Histoire dans le chonotope[9] (Bakhtine M. , 1978). Ainsi l'enjeu s'ouvre à des dimensions moins étroites comme celle du temps et de l'espace. La reconstitution de l'histoire dans cette œuvre se lance par le brassage que l'entité de l'espace et celle du temps représentent. Ils cessent d'être le cadre qui

[9] Concept introduit par Mikhail Bakhtine dans son ouvrage *Forme de temps et de chronotope dans le roman* 1937-1938. Il s'agit d'une méthode, qui permet l'analyse des formes narratives, puisque selon lui chaque genre littéraire est détenteur de son propre chronotope.

contient le déroulement des évènements, ils sont imbriqués dans la manière dont l'Histoire est interprétée puis assimilée.

L'ancrage des personnages se fait traditionnellement, l'auteur commence par aborder les moments où l'existence de ces personnages prend place, ainsi ; le chronotope est énoncé par des formules explicites comme : « […] avait débuté à cette époque « (Mabanckou , 2010, p. 11), de la longue durée leurs joies, leurs tristesses, leurs rêves, l'évolution sociale et politique. Par exemple lorsque le personnage du roman intitulé Petit piment raconte son adolescence suscitée par le nom donné par Papa Moupelo, prêtre de l'orphelinat de Loango « […] où, adolescent, je m'interrogeais sur le nom que m'avait attribué Papa Moupelo, le prêtre de l'orphelinat de Loango : Tokumisa Nzambe po Mose yamoyindo abotami namboka ya Bakoko » (Mabanckou , 2010, p. 11). Cette inscription temporelle est, ensuite contractualiser n reliant explicitement les évènements à des lieux tel que : Le Congo-Brazzaville, l'Algérie, la France, afin de créer une interconnexion dynamique entre le lieu et le temps, et ainsi hisser l'évènement à la dimension souhaitée à la fois locale et globale.

Ainsi, les personnalités historiques instituées en scène justement pour ouvrir la voie à ces personnages marginaux de s'exprimer, et donner un espace à la mémoire et le temps de la population qui sombre dans l'oubli. Cette approche leur permet de retracer la trajectoire d'un passé, qui ne bouge pas et qui reste vécu par ces populations. Ils tentent également de revenir sur les origines de cette conjoncture historique ciblées dans l'âme, puis dans le langage (Ricoeur, 2000, p. 33) pour expliquer la situation sociale, économique et politique dans laquelle s'étouffe le continent.

Les grandes personnalités historiques sont humanisées à leurs tours introduites dans les récits souvent avec une dynamique ironique, qui rapproche leur existence d'une petite saynète humoristique, que des grands faits historiques. Ils participent à la vie politique à leur manière, un peu trop détournée et fallacieuse. L'auteur met en exergue les préoccupations de ces personnalités politiques, qui ont marqué l'Histoire ainsi que l'imaginaire du pays. Prenons l'exemple de l'immortel ou le monstre qui se nourrit de la chair des gens qu'il tue, et comme homme qui gère les affaires du pays depuis la passerelle de Mama Fiat 500, une maquerelle généreuse du quartier 300. Dans un ordre conventionnel, le personnage historique rapproche les visions et les points de vue. Or, chez Mabanckou, il constitue le clivage immédiat entre la réalité et ces responsables. Cet exercice de caractérisation des données historiques se rapporte sur les voies dans le sarcasme infini, puisque les narrateurs qui détiennent la vérité attestent presque sans recul de ces temps de troubles, que l'Histoire ne peut pas prendre en charge. Dans

un exercice de narration, ils mettent en fonction la mémoire active de la société. Ils reconstituent les facettes cachées de l'Histoire. Ils apportent la lumière sur ces zones sombres que l'Histoire nationale et mondiale omet sur le continent. Ces témoins attestent du retour circulaire de génération en génération de cette version de l'Afrique en tant qu'élément culturel fondateur de l'imaginaire et la culture de ces populations. À travers ce choix l'auteur affirme que le roman historique ouvre au lecteur des voies inaccessibles pour l'historien et pour son Histoire. La narration crée une circulation rhizomatique entre les éléments du contexte historique que retrace le texte historique, et ce que véhicule encore ce même contexte et qui n'a pu être dit. En effet :

> Papa Roger a répondu qu'Haïlé Sélassié Ier était le Roi des rois sur cette terre. Donc il était au-dessus du camarade président Marien Ngouabi, mais notre radio ne pouvait pas raconter ça sinon le chef de la Révolution serait fâché à mort. Cet empereur-là était tellement fort et têtu que même quand les Blancs colonisaient son pays il continuait à crier que c'était lui le Roi des rois, qu'il ne reconnaissait pas le pouvoir des Blancs (Mabanckou, 2018, p. 62).

Pour prolonger cette réflexion, Michel ajoute une précision importante en expliquant que :

> Papa Roger m'avait dévoilé que le président zaïrois avait comploté avec les Américains et les Belges pour faire tuer le héros Patrice Lumumba. Un militaire belge l'a traîné jusqu'à un arbre, un autre militaire belge a donné l'ordre à quatre Africains du Congo belge de pointer leur fusil et de tirer sur Lumumba et ses deux amis, et tout ça en présence des soldats et des ministres noirs du Congo belge qui regardaient, comme si c'était un spectacle pour se divertir et applaudir les comédiens qui viennent saluer à la fin (Mabanckou, 2018, p. 86).

Papa Roger : le bon spectateur et l'excellent narrateur qui restent relativement au retrait par rapport à l'intrigue principale. Ce personnage qui aperçoit les évènements avec toute objectivité, mais qui exprime quand même son mécontentement à Michel à travers ses regards qui se rapproche de Nick Carraway dans *Gatsby le Magnifique* de F. Scott Fitzgerald reste une stratégie discursive efficace qui permet d'orienter le lecteur et lui offrir une opinion externe sur les faits. Il observe, raconte fournit des commentaires et guide le lecteur à la réfléchir sur le vécu.

Les personnages restent un élément important dans la constitution de toutes les toiles textuelles. Ils constituent les intermédiaires de ces populations et ces moments oubliés de l'Histoire du passé et du présent. Si les personnages d'Alain Mabanckou sont humanisés de manière visualisée, c'est pour franchir les limites imposées avec le temps entre ces populations et le reste du monde d'emblée. Ils guident le lecteur vers d'autres lectures possibles de la même Histoire, des versions plausibles et dialectiques du passé comme de l'avenir. Leurs rôles d'éveilleurs de prise de conscience permettent au lecteur de perturber le rythme chronique de leur Histoire. Ainsi, ces personnages ouvrent des fenêtres critiques sur le temps. Ils invitent

lecteur à revisiter le passé et à envisager l'avenir avec un regard renouvelé et questionnant. Si la spatialisation mabanckouienne parais prohiber les personnages à une circularité identitaire ; elle ne constitue pas pour autant une impasse narrative. Au contraire ; ce figement temporel des lieux convoque une stratégie d'écriture spécifique. Il convient alors d'analyser comment l'auteur investit la « géo-littérature » pour transformer ces décors statiques en véritables instances de réécriture de l'Histoire.

2.1. Des frontières cycliques

La reconstitution de l'Histoire du continent dans l'œuvre d'Alain Mabanckou ne se sépare pas des lieux et de leurs aspects intérieurs et extérieurs ; ces éléments participent forcément à forger la personnalité des occupants de ces univers, un espace clos. La diégèse se déploie selon une structure cyclique, le quartier Trois cent, les mêmes passerelles, la même école, la même brousse et particulièrement le même marché. Nous pensons que ces endroits renvoient aux croyances, les origines et leurs mythes fondateurs. En ce sens, ces lieux représentent l'enfermement de l'imaginaire de ces occupants, qui évoluent dans un conformisme monotone. Nous le remarquons dans l'univers fictionnel intitulé *Verre Cassé*, un roman dont l'intrigue se déploie en cachette. Les personnages s'attachent viscéralement au bar *Le crédit a voyagé.* Celui dans lequel Fessologue exprime son attachement au le jip's et l'imprimeur de la revue Paris Match son ancien lieu de travail, le coin où se trouvent le magasin de l'arabe dans *Black Bazar,* comme dans *Demain j'aurai vingt ans, Petit piment, Les cigognes sont immortelles*. Il est question de montrer comment ces lieux constituent « […] un lieu d'adoption » (Masson-Perrin, 2006), des lieux ou le retour représente la reproduction des mêmes schémas habituels de la vie, ainsi les personnages sont libérés de la réflexion.

Ces lieux de confort mental et de stabilité ne sont pas de simples composants décoratifs dans lequel se déroulent les évènements fictifs et historiques. Ces localités constituent la partie palpable du : chronotope, qui est en opposition avec leur état fixe. Ils incarnent la dynamique, qui s'expliquent par la circulation des clients, par l'arrivée de certains d'autres. Par conséquent, ils participent comme acteurs dans le développement de la toile textuelle. Ils représentent la partie extérieure de la pensée et de l'identité de cette population.

Les lieux sont figés dans le temps, dans leur décor dans tous les romans d'Alain Mabanckou. Ils représentent l'incarnation de la population, qui s'y habituaient au fur et à mesure d'évoluer dans ces localités. Leur impact sur l'identité des personnages demeure évident. Nous constatons qu'ils les transportent comme une marque de leur existence et la

formation de leur identité. Dans l'imaginaire africain, le lieu possède une place singulière dans les représentations culturelles et spirituelles du continent. Il constitue le socle même d'une culture profonde et d'une histoire richement incarnée. Il incarne les racines vivantes d'un patrimoine ancestral transmis de génération en génération. Comme le souligne Mabanckou, cette présence symbolique s'impose comme un vecteur essentiel pour transmettre le respect de la vie sous toutes ses formes — humaine, animale ou naturelle —, rappelant ainsi que le lien entre l'homme et la nature est fondamental et sacré : « C'est celle-là que j'ai envie de te raconter pour t'apprendre à respecter la vie, qu'elle vienne des hommes, des animaux ou des éléments de la nature » (Mabanckou, 2010, p. 313). Cette imbrication entre l'arbre et la vie traduit une poétique de l'enracinement, où l'arbre devient métaphore de la mémoire collective et du cycle vital, invitant à une écoute attentive et respectueuse des forces naturelles et humaines.

La spatialisation représente une symbolique qui renforce le récit pensif d'un continent bloqué dans son passé historique. Un discours crédo qui dès lors est transformé en une réalité unique d'une population qui se victimise. Le quartier trois cent, le Congo-Brazzaville, Le Zaïre, la brousse, ou même les arbres et les passerelles que les personnages occupent sont figés dans le temps, donc l'unique lecture possible de l'histoire du continent.

Dès lors, Le lieu, ainsi que tous les éléments périphériques figurent dans la trame du récit, pour participer comme tous les autres personnages à la fabrique du sens. Le fait de Projeter une lumière implacable sur les humanités postmodernes, inclut les espaces géographiques aussi. La brousse et la topographie du continent ultérieurement sauvage et sans histoire sont mises sous cette lumière. Ce cercle offre à ces populations la monotonie nécessaire pour leur l'équilibre, et à leur évolution dans le récit. Ainsi les mesures disciplinaires sont effectuées par l'exil à l'intérieur du pays : « […] pourquoi ces moralisateurs n'allaient pas eux-mêmes vivre en brousse, hein, j'ai donc refusé d'aller en exil là-bas, dans l'arrière-pays, parce que je ne voulais pas être un ivrogne dans la brousse » (Mabanckou, 2006, p. 74). Les personnages humains et non humains ne changent pas leurs trajectoires habituelles, même dans le retour initiatique d'Hortense Iloki personnage féminin clé du roman *Les petits-fils Nègres de Vercingétorix* vers le Nord de son pays, elle reprend les mêmes routes empruntées jadis, traversant les mêmes villages, comme si elle renouait avec une mémoire collective profonde. Ce retour aux chemins familiers, qui reflète un itinéraire géographique symbolise aussi une tentative de retrouver les racines et de comprendre l'histoire complexe et violente qui a marqué ce territoire, marquée par la guerre civile et la fracture identitaire.

Les narrateurs portent volontairement l'intérêt sur l'espace que sur celui qui le rapporte « […] davantage sur l'espace constaté que sur l'observateur saisi dans sa spécificité » (WESTPHAL, 2000, p. 32) avec le développement des faits, nous remarquons que les lieux où les personnages se rendent pour repenser le discours de l'Histoire apparaissent tels des personnages secondaires. Et dans la même suite logique comme le souligne Yamina Sehli (SEHLI, 2023) dans son article sur la poétique de l'espace : l'espace représente plus qu'un cadre, c'est un élément de l'écriture « réaliste-identitaire » où chaque être est lié à un environnement qui le conditionne et qu'il finit par adapter. Dans le cas du récit de Mabanckou, ce conditionnement devient la raison d'une quête où le sujet tente de s'extraire de sa propre finitude spatiale. Ils confèrent une densité supplémentaire à la trame narrative, mais aussi aident les personnages à se dire autrement. Ainsi, le Porc-épic ne parle que lorsqu'il se retrouve sous le baobab, auquel il s'adresse directement avec un pronom sujet fort le « tu » impliquant. En outre, Papa Roger a besoin d'écouter la radio sous le manguier figé et silencieux. Les humains et les éléments humanisés se croisent et procèdent en analogie. Les substances des lieux et les personnages n'opèrent donc en une seule entité. Ils abritent la symbolique de cette société postmoderne urbaine, témoignent de la rigidité de la pensée des populations et son enferment volontaire dans les retours cycliques des évènements et restent prisonnière d'une dynamique immuable, où le refus obstiné du changement devient à la fois un mécanisme de survie et un frein majeur à l'évolution sociale et politique, perpétuant ainsi les mêmes schémas de conflit et de division. L'errance des personnages de Mabanckou ne suit pas une trajectoire linéaire, elle circule dans un chronotope circulaire. Par les allés retours entre le cimetière dans *Le Commerce des allongés*, la brousse et la ville portuaire dans *Petit piment*, la ville et passerelle dans *Demain j'aurai vingt ans* ces marginaux révèlent que l'univers africain est saturé de temporalités concurrentes. Dans cet optique, le passé mythique et le présent corrompu s'y télescopent. Cette circularité narrative inspire qu'en dépit de la mobilité physique des personnages ; la société demeure dans une stase historique. Ainsi, L'errance devient le seul mode d'existence possible pour celui qui refuse de s'assimiler dans une chronologie officielle ordonnée par la pensée du système. En définitive, l'espace fermé chez Mabanckou cristallise une identité prisonnière de sa propre répétition. Pour briser ce cycle, l'écriture doit transformer ces lieux subis en objets de discours, faisant de la géographie le moteur même d'une réécriture historique.

2.2. Ecrire les lieux

La spatialisation occupe une place importante dans l'œuvre d'Alain Mabanckou, puisque le lieu est un élément important dans la réécriture de l'Histoire. Ce qu'on désigne par

la géo-littérature, désigne le recours des géographes à la littérature, qui apparaisse dans n'importe quel cadre théorique dans lequel s'inscrit cet usage, dans l'intention de le différencier des courants de la critique littéraire ou de l'histoire littéraire. Les lieux sont représentés dans une description minutieuse, ils accompagnent les personnages dans cette aventure cyclique, tels des personnages actifs dans cet exercice. A cet égard, la mise en relation des éléments de la côte sauvage, des lieux urbains les évènements et les personnages rentrent dans ce que Édouard Glissant appelle *relie relate* (Glissant E. , 1990, p. 187). La relation donc, permet aux espaces de cesser d'exister tel de simples lieux inactifs. Traversés par la trace, se transforment *à fortiori* en personnage actif et complet. Le retour de Petit Piment à la maison de Mama Fiat 500 Maya Lokito de son vrai nom ; témoigne de l'automatisme de ces populations et leur fonctionnement en cycle. Il explique également aux lieux, où forcément il existe un lien avec la nature interprétée par la présence forcée d'un manguier dans les cours des maisons. Ce personnage à première vue inactif constitue la figure vivante d'un témoin ancestral important dans le vécu historique et fictif individuel et collectif.

La toponymie, le paysage urbain ou végétal représentent un sujet très abordé chez les écrivains de la littérature-Monde. Il exprime la relation existante le sujet et son environnement. C'est ainsi que, la structure polyphonique investi les paysages pour fabriquer, un espace de localisation. Ainsi, Porc-épic choisit de raconter son histoire à un Baobab. Papa Roger écoute la radio et explique les faits à Michel désormais sous le manguier. La vie amoureuse les ambitions de Michel commencent sous cet arbre. De manière analogue, le bar reste omniprésent dans le récit où tous les évènements importants passent. L'agencement narratif fait parler ces lieux, ils sont alors des témoins de l'Histoire, d'Édouard Glissant pense que : « [h]istoriquement pour nous, le paysage apparaît comme un personnage clé de notre Histoire… nous avons appris de fréquenter le paysage comme un lieu immédiat de notre destin » (Glissant E. , 1990, p. 93). Dès lors, La structure polyphonique du corpus se construit sur la stratégie du détour, et oriente le lecteur-téléspectateur, à l'interaction dichotomique éternelle entre les êtres vivants et les lieux introduits comme des personnages à part entière, dès qu'un incident y passe. Ainsi, les petits fils de Vercingétorix décrivent le Nord du pays comme un lieu maudit, puisqu'occupé par les Nordistes qualifiés d'assassins et de traitres. La relation des êtres vivants et les lieux se caractérisent de rationalité, à doubles clivages ; d'objectivité et de subjectivité. Il apparaît plus qu'un cadrage superficiel le lieu/le paysage, comme le souligne Edouard Glissant : : « […] il est une série de rapports entre l'affectif et l'objectif, le Moi et la nature » (Glissant E. , 1996, p.

187) en outre Glissant définit le lieu/paysage en tant que : « […] la série délibérée d'un rapport toujours fugace » (Glissant E. , 1996, p. 25).

Les lieux dans l'œuvre d'Alain Mabanckou figurent comme des confins de stabilité et confort mental pour cette population. Ces espaces s'imposent comme des repères essentiels, qui témoignent d'un enracinement identitaire et émotionnel qui permet à cette population de trouver un équilibre face aux aléas sociaux et politiques. Le paysage devient ainsi un lieu d'ancrage psychique et collectif, où se jouent des mémoires individuelles et communautaires, offrant une sorte de refuge symbolique face aux turbulences du monde extérieur. Ils représentent comme Le *crédit a voyagé* une image mentale de l'Afrique composée par ses adhérents. Ces personnages manifestent clairement de la haine pour leur terre natale , ainsi *Verre Cassé* qui présente *Le crédit a voyagé* comme « […] un piège sans fin » (Mabanckou, 2006, p. 158) , et qualifié son pays de : « […] encore pays de merde » (Mabanckou, 2006, p. 50), et par Hortense: « […] quand s'abattait la nuit, ces constructions, proches de l'univers des favelas, s'empêtraient dans les ténèbres » (Mabanckou, 2000, p. 211).

Une autre portée se présente en parallèle avec cette haine, le mépris et l'envie fulgurante de quitter cette terre. À savoir la dimension historique, une terre que Hortons qualifiée de boa. Mabanckou crée dans son œuvre cette relation entre le continent et l'histoire. Il l'aborde avec une profondeur qui en fait une partie de la mémoire de cette Histoire mal racontée. Il en fait le mémoriel de ce discours. Les lieux représentent instantanément une mémoire collective active et non sélective qui recèle des moments de douleur et d'aliénation identitaire doublement imposée.

C'est un contexte « […] d'une géographie détournée » (Glissant E. , 1981, p. 21). Il l'ébranle avec la passivité, la monotonie et du non-dit, dans son œuvre Mabanckou joint le topos dans la toile du texte en tant que rythme. Il offre à cet espace l'occasion de se dire, de se révolter. Il est un éclatement franc et violent contre la situation du continent actuelle réduit à des favelas ou à des poubelles publiques : « Ici les gens jettent les poubelles où ils veulent, et c'est pour ça que les, chiens de Point-Noire sont contents et croient que c'est leur pays » (Mabanckou, 2010, p. 166). Un espace dépourvu de son identité, or ce cadre soacial se présente avec une grande histoire hybride qui s'impose malgré les aléas et les changements des temps. La polémique qui a suivi la destruction du bar Le *crédit a voyagé* dans le roman *Verre Cassé*, qui n'est qu'un clivage direct du continent africain témoigne de cette histoire qui nécessite Just d'être redite avec des plumes africaines libres de tous les engagements politiques dérivés de la pensée système. Le choix des narrateurs (enfant, décalés, etc.) incarne l'orientation du projet que

l'œuvre. Le topos dans cette œuvre équivaut une « […] irruption, de la ruade, de l'éruption aussi, peut-être beaucoup de réel et beaucoup d'irréels » (Glissant E. , 1983, p. 21). En effet, ici les encrages géographiques ne sont que rarement présentés dans une allure harmonieuse et si c'est le cas c'est un mirage pour le personnage :

> Je dois rappeler ici qu'au détour d'une immense clairière resserrée de rôniers, de limbas, de filaos, d'okoumés et de bambous, nous vîmes une rivière qui serpentait dans la pierraille, ravinait la terre avant de se muer en un tapis verdoyant d'algues, de fougères et de nymphéas. Une herbe clairsemée la bordait, l'accompagnait à perte de vue dans débit chaotique et haletant. J'allais bientôt proposer à Maribé une halte au bord de cette rivière. Encore fallait-il parvenir jusqu'à ce havre attrayant. J'avais le sentiment que nous progressions vers un mirage qui s'évanouissait au rythme de notre approche (Mabanckou, 2000, p. 28).

Ils se résument à la brousse, aux rivières polluées, aux quartiers anarchiques. L'environnement apparaît donc, un espace d'expérience souvent tourmentée et douloureuse. L'image que ces narrateurs dressent de ces topos est opaque, malgré les bonnes volontés de Michel et son esprit d'enfant positif de dresser un portrait mélioratif de sa ville et de son quartier. Ils affichent le cynisme et l'abandon. Parfois, ils figurent comme un espace mystique de méditation, tel le Baobab et le manguier ; en effet : « […] il ne saurait y avoir de la parole qu'accumulatrices, vacillante, indécises, balbutiantes et approximatives pour dire la complexité et la fugacité d'un espace historiquement symbolique et subjectivement significatif » (Glissant E. , Le paysage chez Édouard Glissant). En effet, Le paysage ne se limite pas à un simple décor ; il devient un véritable récit vivant, où chaque élément porte en lui l'histoire multiple et complexe des peuples. Il incarne une mémoire collective qui se déploie dans le temps et l'espace, fragile et en perpétuel mouvement

La conception de l'espace est donc à découvrir dans son état premier, pour reprendre le terme d'Édouard glissant retrouver le paysage-chaos, autrement dit le cosmique, qui mène à l'ouverture tout Monde. Pour ce faire, rencontrer son univers *ipso facto* son Histoire ; l'Histoire de sa terre matrice, son quartier ; son bar et sa chambre, avec ses relations diverse et rhizomatique, afin de pouvoir s'éveiller, expérimenter et intégrer le Monde. Le voyage initiatique commence par trouver la clé qui ouvrira le ventre de Maman Pauline fermé par Michel le jour de sa naissance. Et par le cahier avec Horsens, Verre cassé, Petit Piment et le Fessologue. L'enjeu dans l'œuvre de Mabanckou ne se réduit pas à la simple connaissance de l'Histoire du continent par le lecteur. Ce dernier doit approfondir la réflexion, et porter cette connaissance au niveau de l'Histoire globale du monde. La localisation intérieur ou extérieur dans cette œuvre ne se limite à l'appropriation d'un lieu, ou s'en enraciner par ce qu'il est la

terre de nos origines ou une terre d'adoption. Le lieu substitue le mouvement et la dynamique. Nous pourrions le substituer au processus. Les récits racontés dans un mouvement cyclique, où la même matière revient dans tous les romans, comme le voyage de Horsens du Sud vers le Nord, les traversées du Porc-épic, entre la côte sauvage et le village sont l'une des preuves qui expliquent la pensée de cette population qui s'enfonce dans le Un. Cet imaginaire tue tout l'excentrique. Les personnages se réduisent dans un espace unique, chacun d'eux à un seul circuit à suivre. Et lorsque l'un d'eux essaie d'évoluer son paysage, le conformisme des Autres l'empêche. Dans un passage de *Demain j'aurai vingt ans* Michel, nous raconte comment il refusait que sa mère parte au centre-ville. Il avait peur pour lui, pour son père. Changer de paysage signifier forcement une envie d'alimenter les espaces uniques, passer alors au divers, donc diverger dans la pensée ; et s'écarter dans la complémentarité du multiple. Ainsi, l'enracinement ne constitue pas la mission des topos. Ces ancrages géographiques ont pour vocation l'expansion dans la diversité et dans la pluralité qui forme le Tout-Monde. Or, pour ces population les localisations symbolisent généralement un ensemble de reliefs enfermé sur lui-même par des frontières physique ou morale imposées par les traditions et l'habitus social clairement exprimés dans cette œuvre. Ses espaces redondants marqués par le silence et le désarroi demeurent l'antonyme de l'esprit unique. *Le crédit a voyagé* le bistrot, pointe Noire, la capitale économique du Congo et le manguier représentent l'envole et l'ouverture sur l'horizon, sur d'autres ailleurs dans son emplacement. Cette œuvre se focalise sur le lieu pour solliciter les questionnements sur l'identité et sur la position de l'être africain par rapport à son monde et de se connaitre en tant qu'un être noir du Monde. Enfin, la scription spéciale chez Mabanckou transcende la simple topographie urbaine ou végétale. En effet, dresser des éléments naturels comme le manguier ou le baobab au rang d'interlocuteurs sature l'espace de mémoire. Le Topos n'est donc plus le cadre de l'action, mais le dépositaire d'un destin collectif qui attend d'être verbalisé. Ainsi, Écrire le lieu revient à lui donner une agentivité mémorielle. Toutefois, cette spatialisation révèle une tension brutale entre l'attachement viscéral des personnages et le dégoût pour une terre souvent perçue comme un espace de déchéance.

2.2.1. Le clivage des lieux

Les lieux dans la vie des personnages de cette œuvre dépassent la fonction décorative. Dès lors, la chaleur et le bruit qui les habitent se substituent aux vécus mal assumés. Il constitue la jonction dans leur geste réalisé dans la nonchalance et dégout. Ce personnage imposant, permet aux narrateurs de raconter l'Histoire du passé comme celle du présent. Ils se manipulent mutuellement, en effet, dans *Verre Cassé* les personnages et Le *crédit a voyagé* situé au centre

d'un quartier malfamé d'une ville du Congo « […] derrière Le Crédit a voyagé, à cet endroit crasseux qui puait la pisse de chat sauvage et la bouse de vache folle » (Mabanckou, 2006, p. 156). Un lieu Toujours ouvert est présenté comme un lieu accessible, sans limites où tout le monde peut s'y rendre à n'importe quelle heure de la journée. Verre Cassé explique avec enthousiasme que :

> Le Crédit a voyagé est ouvert en permanence, les gens sont heureux ainsi, ils ne surveillent pas l'heure, ils ne craignent pas l'ultimatum d'un serveur pressé de rentrer chez lui, un serveur qui viendrait beugler que l'établissement va fermer dans quelques minutes « videz vos verres, rentrez chez vous, bandes d'ivrognes indécrottables, allez rejoindre vos femmes et enfants et tâchez d'avaler un bon bouillon de poissons de mer afin d'éliminer l'alcool qui est en vous (Mabanckou, 2006, p. 16).

Cet état de résignation et d'accessibilité établit un lien profond avec le portrait que l'auteur dépeint du mode de vie des africains, ainsi que de leur « oui » affirmé à tous les textes approuvés par l'extérieur. La relation de complémentarité apparaît entre les protagonistes et les lieux, qui déplacent les frontières et s'échangent les rôles. Il décrit une relation maritale : « […] c'est pour cette raison qu'il dit souvent qu'il s'est marié à vie avec *Le Crédit a voyagé*, un mariage qui dure depuis des années » (Mabanckou, 2006, p. 41) , leur permet de prolonger les joies qu'ils provoquent depuis un vécu infesté. Pourtant, Verre Cassé présente le bar de l''avenue de l'indépendance comme un lieu qui rassemble tous les « condamnés de la terre » et qui sens le pipi des chats sauvages à l'extérieur, un lieu où les gens sont toujours heureux. Or, cette dernière confirmation explique comment cette population qui s'enfonce dans un conformisme aveugle ne cesse d'apparenter à la morphologie des lieux qu'elle fréquente. Chacun correspond à une image complète de l'autre. Les lieux évoluent dans le récit de la même manière que les personnages. Ils interprètent un processus qui influence visiblement les personnages autant sur l'Histoire du passé que sur celle du présent. Les quartiers ressemblent à ces personnages fidèles à leurs habitudes et leurs doctrines ; monotones et identique. Le porc-épic et le baobab ne changent pas, d'ailleurs la bête ne sait pas si elle est morte ou pas encore. Il attend la mort à l'instar de Verre Cassé, Petit Piment, et Hortense, qui, dès le début de son retour au point de départ, savait que revenir était maudit, mais n'avait d'autre choix que d'affronter son destin, tout en espérant pouvoir offrir une chance de vie meilleure à sa fille.

Ces personnages sont donc en mouvement, en dépit de leur décision fatidique, le Porc-épic retourne fréquemment auprès des siens, tandis que Michel suit le chemin vers l'école, celui du stade, de la ville ; il accompagne sa mère au marché. Papa Roger circule dans un espace carré bien déterminé traduisant par ces déplacements leurs liens étroits avec leurs espaces de vie et leurs trajectoires personnelles. Tous ces indices prouvent que ces personnages se

referment sur leur vécu comme vérité unique. Ils n'envisagent pas d'influencer l'Autre par leur culture, où par leur histoire. Le magasin de l'Arabe, du marocain, le sénégalais et le Libanais du coin dans tous les récits affirment cette hypothèse, d'ailleurs. Il se renferme et lui octroie des représentations dépréciatives, ils reproduisent par conséquent le même schéma qui les représente dans le monde. Avec un peu de réflexion, nous constatons que les passerelles reflètent ces personnages qui vivent dans l'attente de construire en dure, sans perturber leurs modes de pensée orientée dans le sens unique, afin de parvenir à la concrétisation de ce rêve. La brousse lieu de la diversité et de la complexité se voit substituer par des passerelles uniformes construites en taules, donc fragiles.D'ailleurs, l'agencement narratif met en avant les lieux sans leur donner une dimension exotique. Ils racontent une histoire qui ressemble à ce camion qui se dirigeait vers l'avenir inconnu de Maman Pauline : « Le camion dans lequel Maman Pauline emportée et qui va vers Mpita était comme ceux qui passent dans notre quartier : tout noir, avec un capot rouge vif comme le drapeau de notre Révolution » (Mabanckou, 2018, p. 235).

De son côté, Papa Roger revient sans cesse sur l'Histoire et les lieux, décidément c'est le seul capable à comprendre l'intimité profonde qui unit les lieux à la mémoire collective de l'Histoire. Cette relation intime entre personnages et lieux se retrouve également dans les romans *Demain j'aurai vingt ans, Les Cigognes sont immortelles*, tout comme dans *Verre Cassé, Petit Piment et Mémoires de porc-épic*. À l'image de ces œuvres, les lieux se dressent en témoins vivants d'un passé et d'un présent fragmentés. Ils reflètent les histoires individuelles et collectives, marquées par la mémoire, les ruptures et le poids de l'identité. Ces espaces deviennent ainsi des repères essentiels, oscillant entre stabilité et fissures. Ainsi, ils incarnent la complexité des expériences vécues et la quête d'un sens dans un monde en mutations. Or, ces personnages témoignent peu ou prou du poids de la mémoire collective des présents comme les absents. Pour Mabanckou, les lieux dépassent la simple fonction symbolique, puisqu'ils gardent la tracent dynamique des morts comme les vivants, ils nous représentent, cette conception spécifiée par Édouard Glissant : « La présence rigoureuse de l'ébat d'une forme d notre entour dans notre voix » (Glissant E. , 1981, p. 261).

Mabanckou construit un univers romanesque où les urbains fragiles et incapables de changer prennent le dessous. Le discours narratif et les protagonistes se traduisent dans une dynamique de relation et de miroir. Ces personnages sont à la fois attachés et détachés des lieux dans lesquels ils évoluent, notamment dans la localisation endogène. En conséquence, cette dualité d'attachement et de détachement révèle la complexité des liens que ces personnages

entretiennent avec leurs lieux d'origine, lesquels, tout en les enracinant, les confrontent et à la nécessité de naviguer entre tradition et changement. Enfin, l'écriture des lieux chez Mabanckou ne se limite pas à la simple topographie urbaine ou végétale. En effet, dresser des éléments naturels comme le manguier ou le baobab au rang d'interlocuteurs, l'auteur sature l'espace de mémoire. Le lieu n'est donc plus le cadre de l'action, mais le dépositaire d'un destin collectif qui attend d'être verbalisé. Nonobstant, ce clivage n'aboutit pas à une rupture totale ; en dépit du mépris porté et assumé pour un pays qualifié de « merde », il subsiste un lien ombilical, presque mystique qui unit le sujet à son espace. Cette « Relation » au sens glissantien institue le retour au lieu une nécessité ontologique, une quête initiatique au cœur même du chaos. Partant de là, ce clivage n'aboutit pourtant pas à une rupture, mais à une « Relation » complexe. L'individu et son milieu s'interpénètrent, et transforment le paysage traumatique en un espace de pèlerinage nécessaire à la reconstruction de soi.

2.2.2. La relation

Dans les textes littéraires intitulés *Black Bazar, Verre Cassé et Mémoire de Porc-épic les* protagonistes sont très attachés à leurs lieux externes, vers lesquels ils finissent par y retourner, un pèlerinage nécessaire pour la réécriture de cette Histoire autrefois outrepassée et établie précieusement dans les convictions les plus profondes des générations. Le retour en cycle au même lieu exerce un pouvoir sur les personnages, ils les manipule dans leur présent et décide de leurs avenirs. Inversement, en être coupé représente une béance sentimentale. Le porc-épic raconte son vécu après avoir été proscrit par les siens : « donné l'ordre de déguerpir, j'avais été déclaré mort par les miens, j'ai commencé à sangloter devant ce vide, chaque bruit dans les bosquets me redonnait l'espoir de revoir un de mes compères qui viendrait m'enlacer » (Mabanckou, 2006, p. 45). Cet attachement est dépeint par Verre Cassé comme un lien ombilical, qui unit la mort à la vie, il raconte ainsi comment la rivière a mangé sa mère, et comment il n'arrive pas à penser que sa disparition serait dans ou près du même lieu, où l'eau coule et emporte dans son voyage les histoires, frayant les chemins des croisements et des brassages :

> […] donc je disais que le décès de ma mère a été aussi un mystère, elle s'était levée la nuit sous l'emprise d'un cauchemar, elle avait marché jusqu'à la rivière Tchinouka, et là, elle avait rejoué au détail près une scène biblique, elle avait marché sur les eaux grises de la Tchinouka , pour aller rejoindre mon père dans l'autre monde, et puis les eaux grises de la Tchinouka l'avaient engloutie dans leur ventre avant de la rejeter comme une épave sur la rive, de lui dire qu'on ne voulait pas de son corps squelettique dans le ventre de ces ondes (Mabanckou, 2006, p. 132).

La symbolique de la rivière Tchinouka ne constitue plus ici, un simple dispositif hydrologique, mais, elle constitue le réceptacle d'une spatialité traumatique où les eaux grises métaphorisent une mémoire dévorante. Elle fixe le personnage de Verre Cassé dans une stase émotionnelle où le paysage devient le reflet d'une douleur originelle, toujours vive, qui entrave tout flux identitaire authentique. Il en résulte, que les personnages sont bloqués par les éléments qui constituent le panorama de leur existence -la brousse et la ville. Ces espaces les empêchent de percevoir une autre réalité que celle imposée par les autres : *la sauvagerie*, ils ne rentrent pas en luttant contre cette nature qui abrite les malfaiteurs. Il ne lutte ni contre cette nature qui abrite les malfaiteurs, ni contre la ville qui recèle déchets et décharges publiques. Ils se contentent d'accepter et s'habituer, par conséquent par s'y reconnaitre, Verre Cassé continu la description de cette essence : « ce corps défiguré, grignoté ici et là par les méchants fretins et autres poissons de mauvais aloi qui s'ennuyaient dans le courant de cette onde impure » (Mabanckou, 2006, p. 132). La force mystérieuse de ce paysage amoché par les humains dans le passé comme dans le présent triomphe, et les personnages ne se sont pas parvenus à faire un retour aux sources de leur Histoire. L'eau grise a gagné la rivière, dont les réactions ne sont plus automatisme naturel : « ces eaux grises où tout corps qu'on y plonge ne subit même pas la fameuse poussée verticale de bas en haut, c'est d'ailleurs pour cela que toute la merde de notre quartier Trois-cent est tapie au fond des eaux » (Mabanckou, 2006, p. 39). Toutefois, la relation entre ces éléments n'est pas toujours antagoniste. Ils entretiennent souvent une relation d'harmonie et de complicité, c'est pourquoi ils restent un élément ubiquitaire dans la narration, un des acteurs actifs dans la réécriture de l'Histoire. L'état de la ville se confond avec la mémoire non sélective de cet exercice. Il demeure, alors en harmonie avec les protagonistes malgré la haine et le dégoût qu'ils lui portent. Il se résigne, puisqu'ils se trouvent désormais confinés dans une triade délétère : l'ennui, la paresse et le silence. Pourtant cette inertie qu'apparente. Leurs émotions oscillent entre le départ et l'envie d'apporter le changement à ces lieux. L'individu résout son conflit intérieur en agissant sur son environnement, faisant de la modification du lieu le moteur de sa propre évolution psychique. Ces personnages de la première position, révèle alors leur caractère lunatique, en effet, leur indécision chronique ne s'efface que lorsqu'ils tentent de sculpter l'espace à l'image de leur métamorphose intérieure : « […] le lecteur dans le sentiment grandissant que l'homme et la terre sont un, la terre, en fait, devient un personnage […]la terre et l'Homme tous ensemble confondus donnent l'Histoire » (Callier, 1984, p. 54).

Cette myriade d'éléments urbains et naturels qui forment le paysage dans cette œuvre porte le sens d'un monde à part. Ce monde porte le sens du lieu de la mémoire, où se cache porc-épic et évolue, il reste à l'abri de son maitre et des autres villageois. C'est le lieu où il retrouve sa nature, ses meurs et celles des siens. Un lieu de vérité, parce que c'est sous le manguier de Papa Roger qu'il écoute le monde à partir de sa radio où il ne souffre pas de la manipulation et l'exploitation des humains.

La description de la rivière polluée et des ruelles de la capitale Pointe Noire transformée en décharge publique à ciel ouvert soulève la problématique de l'environnement dans le projet de la réécriture l'Histoire du continent dans l'œuvre de Mabanckou. Elle occupe une place centrale dans cette recherche des temps à venir. Le paysage joue un rôle initiatique, les personnages et les lieux doivent rêver les solutions en dehors de l'enfermement de leur Histoire, car les solutions existent dans le dedans comme dans l'extérieur, voire dans le « Tout-Monde ». Ils y arriveront s'ils arrivent à sentir la terre en eux et se sentir en elle, tout en se pensant dans le Monde.

Les protagonistes sont dès lors sont appelés à plus tomber dans la réaction machinale, que nous portons envers les lieux dès le premier mal être. Cesser de culpabiliser la terre, dès l'instant où elle est une partie à transporter en dehors de l'Histoire imposée. Elle est à réécrire dans le Monde tout comme eux. L'auteur oriente l'attention de son lecteur sur l'importance de s'approprier la terre et non s'en déconnecter. Une prise de conscience pour reconstituer une nouvelle identité. La tâche n'est pas facile à parvenir, certains luttent comme Michel, Petit Piment, quand certains subissent et sombrent dans l'ennui et le conformisme à l'image de Verre Cassé, Porc épic.

Le continent rentre dans cette œuvre en jeu de réflexivité avec les personnages, en tant que mouvement les lieux sont un maelström. Il incarne l'Histoire, la mémoire et l'oubli. Ils représentent le commencement de cette tribulation de toutes les générations depuis sa découverte. Il désigne l'analogie entre tous les antagonistes, l'ennui, le chaos, l'ordre, le désordre, l'amour, la haine, l'attachement et le détachement. Les arbres, la ville, la brousse et particulièrement la rivière accompagne les personnages dans leurs aventures. Le lecteur est averti à chaque roman que ces terres représentent une valeur culturelle avant qu'elle soit institutionnelle, imposées par les colonisateurs. Les lecteurs-téléspectateurs rentrent dans le jeu de la recherche du sens de cette relation à partir de ces ouvertures. L'auteur dispose des explications qui confirment que l'enjeu réside dans le refus des formations Historiques, qui leur interdisent de se dire ou de croire en ce qu'ils sont ou ce qu'ils peuvent être. La rhétorique

coloniale développe cette conception, dans le but de maintenir son projet d'exploitation des terres africaines, pour civiliser l'homme noir, sauvage et sans histoire. L'image du noir Banania du continent sans histoire reste vivante jusqu'à nos jours dans l'imaginaire mondial. Le discours du président français Nicolas Sarkozy à Dakar constitue une preuve d'autorité à l'égard de ce sujet. Les stéréotypes, qu'ils proviennent d'auteurs voyageurs, aventuriers ou d'homme politique, témoignent aussi de la naïveté de ces discours, cependant, ils continuent d'immobiliser l'homme noir dans ces perspectives. Ce dernier adopte ces conclusions hâtives pour son ultime vérité, enfermé dans une histoire écrite par des ressortissants, il devient la victime de son propre libre arbitre. L'homme noir s'enferme alors dans le non-être, et se développe dans la négativité par la force des circonstances. Il s'inscrit dans l'asservissement et subit et attend pour avoir le droit d'être, accepte alors que l'Histoire doit être écrite, pour avoir un écho.

2.3. Défaire les schémas

Le continent africain et son histoire se substituent dans l'œuvre d'Alain Mabanckou au crédit à voyager, à la ville. Ces lieux requièrent dans cette œuvre tous les attraits autrefois attribués à l'Afrique : sauvage et d'exotique. Néanmoins, le lieu de la culture africaine, la nature et l'être humain se complètent, ainsi ils accomplissent le même rôle.

Si le lieu possède une place mystique et symbolique dans l'imaginaire africain, c'est donc, le statut d'un être à part entière, qui nous rappel notre pouvoir infini sur sa faiblisse, donc nous insultons : « […] c'est pour cela que lorsque je passe devant cette rivière j'insulte les eaux, je crache par terre, je jette des pierres très loin, vers les profondeurs de ce cours d'eau maléfique, je crie à l'injustice » (Mabanckou, 2006, p. 63), celui qu'on agresse : « […] j'en ai profité pour chier au pied d'un manguier qui ne m'avait pourtant rien fait » (Mabanckou, 2006, p. 43). L'auteur accorde une place incontournable à ces lieux naturels. Il met en relation tous les éléments qui forment la toile de ce paysage ; la flore tout comme l'urbanité sont omniprésentes. Il ne s'agit guère d'un cadrage dans lequel se déroulent les évènements d'un récit fictif, où une vie se partage. Cette toile hybride raconte la mémoire collective et l'Histoire du continent, ainsi que ses mutations dans le temps.

Les figures d'ancrage du récit historique, de la mémoire, de l'imaginaire et l'identité africaine se résument parfois dans l'arbre, dans le l'eau et dans les noms des quartiers. Des éléments du paysage ne se relèguent pas aux secondes positions dans l'œuvre de Mabanckou. La figure de l'arbre symbolise les origines, le pays et l'enracinement. Il est également la sève

qui nourrit l'âme de l'homme et perpétue sa tradition. L'arbre agit et partage avec les habitants des sentiments et des souvenirs. Il vieillit, s'habitue et finit par ressembler à cette population. L'arbre est pour cette société une partie de sa culture : « Mama Soko erre certains jours dans son verger. Elle ramasse les fruits tombés la nuit. Des mangues, des papayes, des corossols u des figues. Elle les assemble, s'assoit sous un arbre et les mange. » (Mabanckou, 2000, p. 19). L'eau que la rivière transporte symbolise la vie et la mort, la recherche incessante du passé et de l'identité, aujourd'hui malheureusement trouble et grise. Les personnages de cette œuvre ne peuvent pas se détacher de ces éléments. Un personnage comme Verre Cassé porte le fleuve jusqu'à son imagination la plus profonde, ainsi il représente pour lui le voyage autour du monde « […] la géographie encore ça pouvait passer puisqu'elle aurait pu me permettre de voyager dans le monde, j'aurais étudié en long et en large les grands fleuves, fleuve Congo, le fleuve Amour, l'Yang-Tsé-Kiang ou l'Amazone, mais je n'ai jamais vu ces fleuves de mes propres yeux » (Mabanckou, 2006, p. 150). Ces éléments sont de ce fait incarné. Il commence la métaphore lorsqu'il dit que : « […] le seul fleuve que je connais est tout rouge et tient dans une bouteille, ce fleuve couleur pourpre est aussi intarissable que ceux que je viens de nommer, et quand je pense aux litres de vin ; que j'ai bu depuis ces vingt dernières années, si ce n'est pas un long fleuve tranquille, ça alors je sais plus où va l'onde » (Mabanckou, 2006, p. 150). Par ce procédé de personnification, il rapproche d'abord le fleuve à la perte, lorsqu'il raconte la mort de sa mère comme le fleuve l'a appelé au-delà, pour retrouver son mari, puis la mange. Le narrateur par la couleur de l'eau revient sur la situation sociale du pays, ainsi que sur son histoire qui endigue tous les questionnements. Verre Cassé précise que : « […] l'eau est un élément dangereux, et j'ai encore la rage quand je réalise que ma mère a dû gober des gorgé d'eau avant de rendre l'âme, sans avoir le temps de dire « nôtre qui êtes aux cieux » (Mabanckou, 2006, p. 150). Elle matérialise le blocage des personnages dans leur terre, interdit de traverser sur l'autre rive, une étendue de leur terre natale, séparée par la frontière naturelle ; le fleuve est donc une personne qui empêche cette circulation autrefois possible et légitime. La recherche dans le passé comme dans le présent pour conserver le pouvoir des origines, un représentatif d'étouffement des vérités.

Le fleuve est aussi une figure de la femme, un fragment naturel hybride, masculin, car c'est un fleuve et féminin puisqu'il contient l'eau. Cette substance féminine capable de transporter différents éléments et ramenée de nouveau de l'autre pays n'est en somme que la symbolique d'une force dévastatrice. La population dans cette œuvre s'installe dans les alentours du fleuve et de l'eau, cette eau, seuls aptes de traverser les frontières sans être jugés

ou punit. Une femme forgée d'oppositions ; à la fois charmeuse et séductrice, qui n'a pas de pitié. D'une autre part, l'arbre est la meilleure référence à la nature et à ce lien mémoriel. Cet être patient capable d'écoute, témoin dans le roman Mémoire *de porc épic* de l'histoire d'un animal diabolique qui veut préserver son histoire de l'oubli. Il se confie à cette mémoire millénaire qui témoigne du passé, le présent et de l'avenir incarnée par le Baobab. Mam'Soko dans *Les petits fils nègres de* V*ercingétorix* pense que l'arbre est là, un point c'est tout. Elle explique à Hortons et sa fille que l'arbre est son clivage. Il prend de l'âge et vieilli, cette métaphore végétale saisissante est traduite comme suit : « Des rides entremêlées se disputent son tronc. Ses racines quittent la terre et succombent au soleil. Une couche blanchâtre recouvre ces feuilles. Certainement des cheveux gris » (Mabanckou, 2000, p. 20), ou encore lorsqu'il exulte, fait bouger ses feuilles de la même manière que pour répondre aux caresses qu'il garde dans sa mémoire. Sa fusion avec l'homme dépasse les limites lexicales imposées par les conventions humaines. L'auteur par ce choix le place dans l'ordre des humains. Ainsi, la vielle femme le renifle à travers les pulsions les plus archaïque de l'homme ; une expression maternelle d'une mémoire sensorielle de son odeur de nouveau-né : « […] le renifle, comme pour se rappeler l'époque où elle l'avait planté » (Mabanckou, Les petits fils nègres de vercingitorix, 2000, p. 20). Manguier ou Baobab, l'arbre porte la mémoire individuelle de son géniteur, et la mémoire collective de la communauté, qui témoignent du temps et de son Histoire. Ses racines qui s'enlisent dans les entrailles de la Terre en rhizome, sont à l'image de la mémoire qui puisent tout comme lui sa nourriture de la terre, telle la mémoire s'absente du premier abord, elles s'élisent aussi et tirent sa prolificité de l'humus du temps et du souvenir. Il s'accroît comme les connaissances que Papa Roger apprend à Michel.

L'homme et l'arbre se rapprochent dans des constitutions physiques, des troncs qui enferment et véhiculent la vie. Ils conservent les traces des mains qui l'ont touché, les regards. Il porte les faits et le vécu sur ses rides entremêlées preuves d'existence et de partage. Il figure comme l'eau des antagonistes la vie face à la mort. La femme, la mère, et la terre natale inclut également dans l'arbre. Ces deux composants de la nature se rencontrent pour rappeler que la mémoire dans tous ces états garde en elle la vérité. Cette mise en relations raconte une Afrique qui perd ses valeurs dans la myriade de l'universalisation, et une erre qui sombre dans l'auto-oubli.

La côte sauvage, la brousse et les quartiers constituent des éléments qui accompagnent l'existence de l'homme africain, et ce depuis l'enfance. Il s'y cache comme petit piment, y va pour son premier rendez-vous d'amoureux comme Michel et Caroline. Écoute sans juger

comme le baobab l'arbre de la vie *;* planté à l'envers par les dieux. Il dépasse ses fonctions végétales qu'il fournit aux quotidiens aux habitons. Il est le témoin de leur cérémonie, il évoque, la communauté ; résilience et de spiritualité. Il incarne aussi la symbolique du lien entre les générations. Une continuité infinie de la paresse et l'enfermement qui étouffe le pays. L'arbre sous lequel où Papa Roger s'assois tous les dimanches pour transmettre son savoir à Michel, pour apporter les éléments manquants à l'Histoire. Le lieu ou Papa Roger témoigne et fait venir la mémoire sélective, individuelle et collective, du continent. Où il trace les voies d'une Afrique du « Tout-monde ».

La flore, la faune et la ville ubiquitaire dans l'œuvre d'Alain Mabanckou participent dans la réécriture de l'Histoire et du continent, en tant que personnages témoin des horreurs du passé et celle du présent. L'ensemble de cette toile incarne une voix violente, déchirant le silence et la monotonie dans sombre une population enfermée dans l'esprit du bouc émissaire et dans ses sanglots condamnés pour la pigmentation élevée de sa peau. Cette toile narrative, qui unit la nature à la ville est donc, un personnage principal dans cette œuvre au nom de Pointe-Noire et autour duquel se déroule la trame.

Tous les personnages lui ressemblent. La nature, et l'urbanité traduisent une dichotomie de force et de faiblesse, qui anime les autres personnages. La nature renvoie à ce lien qui assure la continuité et la relation entre le passé et le présent, la quintessence de la réécriture de l'Histoire du continent. Elle constitue le faible rappel des traditions, coutumes et culture ancestrale. Elle symbolise la vie et la mort. Tous les personnages en possèdent une partie ce qui voudrait dire que la nature correspond au ciment indispensable dans la construction de l'identité de cette population.

La réécriture de l'Histoire dans cette œuvre accomplit un franchissement. Elle repasse parallèlement par les conceptions spirituelles et culturelles, pour redire l'Afrique dans le monde. L'auteur soulève l'urgence de repenser tous les éléments qui composent cette entité dans le passé pour pouvoir façonner l'avenir. Cette entreprise projetée dans les temps à venir ne peut se réaliser sans léguer une place au discours écologiste. La nature et l'urbain déjà omniprésents dans l'imaginaire collectif des populations reste également une des questions de grande envergure à prendre en charge. Cette dernière crée la personnification directe de l'être humain dans son concret. Elles dressent le portrait de l'introspection écologique du continent. Rapprochée dans un passage de cette œuvre à la vielle prostituée que rencontre Verre Cassé dans la côte sauvage de sa ville, épuisée et vidée de ces potentiels, donnent à relier les problématiques au sujet de l'espace et de ces occupants, affaiblit par l'extermination des

ressources du continent. Cette rencontre symbolise ainsi la dégradation profonde de l'espace urbain et humain, reflet d'un continent appauvri et vidé de ses forces vives. Cette saturation mémorielle ne va pas sans heurts. L'étroite consubstantialité du personnage et de son milieu engendre une polarité contradictoire ; il s'agit d'un clivage entre l'attachement viscéral à la terre et le dégoût suscité par sa dégradation. C'est ce hiatus ontologique où se joue la psychologie de tous les condamnés de la terre mabanckouiens. En définitive, l'espace dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou distord les traits de l'identité africaine postmoderne pour mieux en souligner les paradoxes. Entre l'enfermement du quartier « Trois-cent » et l'ouverture potentielle vers le « Tout-Monde » ; la spécialité demeure donc ; un horizon d'une mémoire à conquérir. Ainsi, refuser l'exotisme pour peindre la brousse polluée ou le bistrot crasseux, l'auteur prescris une nouvelle poétique ; celle d'un enracinement qui loin de se replier sur lui-même, cherche sa place dans la dynamique globale du monde.

3. Le tiers espace de l'énonciation

Le projet de la réécriture de l'histoire du continent dans l'œuvre de Mabanckou se fait dans une optique relationnelle qui connecte le chronotope actuel et la narration concrète. Cette démarche apparaît dans la mise en valeur latente des problématiques les plus marquantes de notre présent. Ainsi, il témoigne de la réflexion de l'environnement, des abus infligés à la nature, la souffrance et l'extermination des espèces animales au point de l'extinction de plusieurs espèces. A l'opposé, la valorisation de certaines autres espèces animales, sous prétexte de leur faiblesse et de leur attachement à l'homme. Ainsi, elle tranche entre ce qu'on appelle une écologie de surface et l'écologie profonde. Cette littérature aujourd'hui donne à ces êtres vivants déclarés « exclus du logos » la possibilité d'exister. Elle puise des stratégies et met en œuvre d'autres, afin d'initier une conscience animale dans le texte littéraire.

Cette perspective s'inscrit en dehors des manigances autant institutionnelles que culturelles, qui ont pour but marchandise une littérature et tomber dans ce que Graham Huggan baptise « exotisme anthropologique » (Huggan, 2001). Alain Mabanckou s'occupe de la question de l'environnement et plus particulièrement de l'animal, de la nature et du paysage dans le sens large. D'ailleurs cette génération d'écrivains dits de la « *mégritude* » (Chevrier, 2007), et qui marquent un virage dans le discours l'histoire de la littérature africaine, puise dans ce réservoir culturel maternel. Faire parler l'animal, planter l'arbre comme témoin principal des changements politiques et historiques du pays. La bête constitue le prolongement certain d'une nouvelle vie.

Pour donner corps à cette vision, il opte pour un narrateur autodiégétique dans Mémoire de *Porc-épic*, une stratégie discursive nullement contemporaine, elle existe depuis l'antiquité et constitue l'un des piliers fondateurs de la tradition orale du continent, par conséquent de son histoire. L'original dans le recours à cette technique narrative consiste dans la création de l'interaction entre les éléments qui constituent la toile du fond de l'histoire de l'Afrique. Cette manière d'écrire l'Histoire revient sur les genres et les sous-genres de la littérature orale africaine.

En outre des arbres et de la rivière ; l'auteur choisit de faire parler un Porc-épic. Cet animal muet absent des grands rôles des contes africains et de la littérature universelle. Le chien, un personnage moins évoqué s'exprime à travers la voix de Michel dans le roman *Demain j'aurai vingt ans*. Le coq aussi se présente comme le clivage direct de l'humain, Petit Piment explique à Michel que : « Le double animal de mon grand-père ? C'était ce vieux coq solitaire à la crête en berne. Ce coq était aussi mon grand-père et mon grand-père était aussi ce coq. L'homme et la bête respiraient le même air, souffraient des mêmes douleurs, partageaient les mêmes joies » (Mabanckou, 2010, p. 314).

Une bête qui s'exprime dans une fiction n'a rien d'original. Toutefois, le remarquable quant à la littérature d'Alain Mabanckou réside dans le choix de l'animal. Dans son œuvre Mabanckou opte pour un porc-épic dans son aventure romanesque de la réécriture de l'Histoire ; dans les tierces -espaces sémantiques, hybrides qui échappent aux catégories fixes. En effet, la volonté d'africaniser le contexte existe, depuis ce choix qui vise également la revalorisation d'une des coutumes méprisées par la colonisation et substituées par d'autres traditions occidentales, jugées supérieures, à savoir le conte et l'oralité : « […] l'époque des histoires que racontait la grand-mère grabataire était finie, que l'heure était désormais à l'écrit parce que c'est ce qui reste, la parole c'est de la fumée noire, du pipi de chat sauvage » (Mabanckou, 2006, p. 6). L'auteur revient sur les fonctions de la mémoire manifeste dans le tiraillement entre la tradition communiquée de bouche à oreille, et la transmission écrite.

L'envie de retracer l'Afrique et décentrer l'Occidentalisation constitue l'un des objets de base de la littérature postcoloniale, qui se démarque d'après Yves Calvaron (Clavaron, 2011), dans le langage, et dans la composition du discours. Les littératures postcoloniales se focalisent sur le principe du langage, afin de démontrer comment cette faculté constitue le monde et ne se suffit pas à le présenter simplement. Mais, dans l'œuvre d'Alain Mabanckou l'animal s'exprime dans un code linguistique spécifique, rien dans ce roman ni dans un autre ni

dans un autre de l'auteur, ne semble entraver cette liberté de ton qui subvertit les règles classiques de la ponctuation pour mieux épouser le rythme de l'oralité. Tout, témoigne que l'animal est doté du langage humain. Il se confie dans ses : Mémoire *de porc-épic* à un Baobab. Toutefois, cet « […] animal de rien du tout » (Mabanckou, 2006, p. 11), un animal au comportement humain, qui s'arrête pour prendre un souffle. Il regrette, il comprend le langage humain, et peut lire la bible, se rappeler avec les siens des passages des fables de la Fontaine, voir les analyser. Cependant, son raisonnement ne se manifeste pas que par le langage humain. Et ne cherche pas à s'expliquer ni se dire dans le langage humain. En plus du processus mémoriel qui s'actualise à travers la confession, l'auteur s'inscrit dans la logique postcoloniale qui refuse la structuration des connaissances qui s'organisent par opposition ; sauvage, civilisation, animal, humain, colonisé, colonisateur, écrit et oral. Il procède dans une perspective philosophique de la critique de la pensée humaine traditionnellement. Il expose aussi cette imprévisibilité qui existe entre les deux univers animal-humain. En se détachant de ces contrastes, l'auteur tente de consigner le projet de son œuvre dans la continuité et non pas dans la désapprobation. Cependant le retour en arrière reste décisif dans cette aventure. La prise de conscience de tous les éléments du monde est d'urgence dans cette œuvre, raison pour laquelle le Porc-épic malgré le caractère pontifiant du gouverneur des porcs-épics, sa présence demeure de grande envergure dans la formation de l'identité de ce narrateur. Le gouverneur un vieux Porc-épic aveugle susceptible de préciser à ses compères leurs passés en détail figure dans le texte comme l'unique membre de la tribu capable de le renseigner sur son enfance. Il lui raconte son histoire et compose son passé par bout. Il lui explique que ce qui lui arrive est un état de fait, puisqu'il est le descendant d'une lignée de double. Ce personnage est également un porteur de la mémoire, tout comme le Féticheur Tembé-Essouka, à des niveaux différents. Le féticheur amoureux de la sagesse populaire, qui se nourrit l'esprit des faibles et des proverbes. L'association des mémoires temporelles et des mémoires textuelles permet dans cette œuvre une narration multidimensionnelle. Réécrire l'Histoire nécessite de mettre en relation les traces et les fragments de la mémoire du passé dans le présent, afin de permettre aux composants textuels de résonner à différents niveaux de lecture et de compréhension.

La faune et la flore font partie de la tradition orale ancestrale africaine. L'animal est mieux intégré dans cette imaginaire indigène, compte tenu de sa cosmologie culturelle. L'animal dans cette œuvre n'est pas hominisé du mensonge ni des divers vices humains. Il est inclus dans le texte avec la fonction d'un « héros moyen ». Il établit le relais entre les deux traditions africaine et occidentale, son discours se manifeste par la scission est omniprésent, et

par le séparatisme entre l'humain, la sauvagerie et l'animalité. C'est pourquoi le Porc-épic avait peur de finir en boulettes dans les marmites des humains, comme c'était le cas du coq solitaire le double pacifique du grand-père Mossingo dans *Demain j'aurai vingt ans*, qui finit comme repas du Nouvel An de l'oncle Loubaki.

Faire parler un animal, lui accorder une cohérence et une rationalité est une manière de redire les sentiers battus, imposés par l'esprit colonial et qui se perpétue dans certaines pensées postcoloniales. Rehausser la logique animale est le point d'orgue dans un projet à la fois philosophique et culturel, qui tente de réécrire le continent africain dans l'Histoire. Un projet émancipé de l'eurocentrisme qui étouffe jusqu'à nos jours l'imaginaire africain. Redéfinir le continent en valorisant ses traditions, toutefois, mettre en exergue comment l'eurocentrisme les influence et redéfinit le sujet et le modèle postcolonial en le croisant avec la problématique écologique et les *animal studies*. Cette stratégie qui déconstruit les modèles de domination pour proposer une nouvelle ontologie où l'humain et le non-humain cohabitent au sein d'un même espace de résistance culturelle. Représente cette hybridation des savoirs et des espèces qui nous mène à analyser le pivot central de cette étude.

In fine, le recours à l'analogie et à la notion du « non-personnage » souligne l'impasse historique dans laquelle semble piégé le continent. En substituant des désignations catégorielles, à savoir : surnoms, fonctions aux noms patronymiques, l'auteur illustre une identité en suspens, qui oscille entre une nuance derridienne accrue : entre une mémoire coloniale imposée et un devenir à différer. Tout compte fait, l'errance de ces personnages analogiques entre le profane et le sacré, entre la brousse et la ville, finit par tracer une autre cartographie du récit africain. Cette fluidité des rôles et des espaces nous amène à considérer comment ; par sa densité symbolique et mystique le milieu lui-même se lève comme actant scripturaire, qui incarne une agentivité propre. En hybridant l'oralité et la forme romanesque, Mabanckou transmue l'animal en un sujet capable de contester le monopole du récit colonial. L'animal ne représente plus un décor, mais le centre d'un tiers-espace sémantique où se refais l'identité. Cette déconstruction des catégories statiques au moyen de l'animalité sollicite néanmoins, un soubassement théorique plus précise, afin qu'elle soit appréhendée dans sa totalité, cette comédie humaine contemporaine recourt à une approche zoopoétique comme paradigme herméneutique privilégié.

4. Coller les fragments

La zoopoétique est un courant herméneutique. L'approche est manifestement une brèche tirée depuis les *animals studies*. Son projet consiste à :

> […] mettre en valeur la pluralité des moyens stylistiques, linguistiques, narratifs, rythmiques et thématiques que les écrivains initient pour restituer la diversité des comportements, des affects et des mondes animaux, des richesses des interdépendances entre bêtes et humains (Simon, Présentation de la zoopoétique, 2017).

Elle s'inscrit dans le domaine des politiques écologiques, et s'interroge autour des relations, des liens, et sur les partages existants entre les humains et les animaux, d'après Anne Simon :

> […] la notion montre comment les études littéraires participent aux redéfinitions contemporaines de vivant, et de cerner dans quelle mesure elle est ou non à même de rendre compte de fonctionnements cognitifs et sensoriels d'autres espèces, voire de communications et de transversales interspécifiques (Mairesse & Simon, 2011).

L'enjeu consiste à reconsidérer l'espèce animale. Cesser de la penser inférieure à l'espèce humaine. Le champ zoopoétique ne s'intéresse pas à l'animal dans une conception juste, il incarne l'allégorie des aspects moraux les plus spoliés de l'être humain, que nous croisons dans le domaine littéraire des Fables, l'animal rusé, naïf, cruel, hypocrite. Présenter des animaux qui parlent n'est donc pas uniquement l'invraisemblance qui annonce le sens figural car :

> Le statut ontologique linguistique des animaux dans la littérature […] non pas simples métaphores des concepts ou situations, non pas masque grossier pour les « hominiens » en mal de figurations d'eux-mêmes, mais des êtres vivants dont l'hétérogénéité existentielle […] tout comme l'irréductibilité des faits au langage articulé semble proposer un défi aux écrivains qui se soucient de suivre leur trace évanescente ou de creuser le mystère de leur rencontre (Simon, 2017, p. 9).

La zoopoétique signale la pluralité culturelle qui distingue son domaine. Elle s'occupe notamment du côté poétique du texte littéraire et des procédés esthétiques qu'il met en œuvre, pour aborder la question de l'animal vs l'homme, indépendamment des convictions de l'anthropocentrisme et du dualisme à bannir dans cet espace. La zoopoétique cherche dès lors, à faire entendre une culture et une conscience animale, à travers les stratégies discursives et romanesques. Dans le but de souligner : « […] la capacité de la littérature à se conjuguer aux connaissances existantes (histoire naturelle, éthologie, éthique, biologie, politiques de la nature […] voire à produire, par des histoires incarnées, un savoir proprement littéraire sur ces bêtes » (Simon, 2017, p. 9). Elle redistribue les positions, réexamine les conceptions et établit un certain rééquilibrage dans la philosophie de ces derniers, par l'introduction de la perspective animale dans la littérature. Elle propose de reconsidérer la pensée et la mise à l'écart de l'environnement.

Partant de ces prismes théoriques, nous constatons, chez Alain Mabanckou, un recours à l'humanimalité[10]. Il institue l'allégorie du personnage du porc-épic, et celle du chien, afin d'exposer l'approche que couve l'œuvre. Elle installe dans un premier abord l'introspection écologique, mais dans un deuxième lieu, elle retourne sur des élaborations historiques qui restent vivantes dans l'imaginaire collectif africain et mondial. Il partitionne le concept dans l'image déshumanisée de l'Africain l'animal sauvage, qu'on marchandise pour ses caractéristiques physiques et dont il faut observer minutieusement les organes. Les conceptions consensuelles représentent l'une des assises de la rhétorique coloniale et ses motifs d'expansion en Afrique, des arguments qui légitimaient la nécessité du projet colonial, qui tente de civiliser les sauvages qui occupent les nouvelles terres peuplées d'hommes robustes, encore sauvages. Ces bons sauvages qui apportent le contingent de leur force physiologique, la capacité de travailler et de supporter la rigidité des circonstances. Cet animal sauvage retardé intellectuellement reflète aussi le double nuisible porteur de la noirceur expliquée par le christianisme, couleur du mal et des ténèbres. Des conceptions du passé, mais qui ne passent pourtant pas. En effet, L'homme noir continue de s'autoqualifier d'animal sauvage, capable d'effectuer des travaux surnaturels, parce que fort physiquement. Le stéréotype de la bête accompagne ce dernier affecte son estime de soi, ainsi que celui de sa communauté. Une conviction que l'imprimeur dans Verre Cassé expose, en expliquant l'esprit des siens :

> […] ce n'est pas pour autant que j'écrirais une lettre à la France nègre afin de blâmer qui que ce soit. En fait les autres nègres qui te voient avec une Blanche pensent qu'ils peuvent aussi la culbuter parce que, se disent-ils, si une lance saine d'esprit s'est bien tapé un gorille du Congo, elle pourrait aussi bien se taper tout le parc zoologique, voire toute la réserve, tu comprends, ce que je veux dire (Mabanckou, 2006, p. 32).

Puis dans un second tour, il rapproche son choix, qui de facto pluridisciplinaire : éthique, philosophique et particulièrement politique, et qui a place importante dans le texte littéraire francophone contemporain fréquemment. Se basent dans sa construction sur une collaboration entre les éléments de la nature et l'homme, autrement dit ; l'humain et le non-humain. Permet à travers la narration, de réduire la distance supposée entre le monde, la langue et la culture humaine face au silence de celui du non-humain, la problématique trouve ainsi une des panacées dans le renversement des positions et de statut accordé au non-humain alors le développement de la zoosémiotique. Aaeron Moe explique que : « La zoopétique […] reconnaît que les

[10] Ici l'hybridation entre l'homme et l'animal dans : l'humanimalité représente une forme de créolisation. Mabanckou ne cherche pas à revenir à une identité africaine figée et/ou pure, mais à montrer une identité en mouvement, qui se construit au contact de la nature et de la ville moderne à savoir : Pointe-Noire.

animaux non humains (zoion) sont des créateurs (poiesis) et qu'ils ont un pouvoir d'agir dans cette fabrication. L'étymologie le suggère également » (Moe, 2013, p. 2)[11], il spécifie que l'écrivain conscient de la complicité et de l'harmonie que génère le fait de vocaliser les animaux non-humain, il s'agit donc d'une collaboration à un acte multi-spéciste.

La représentation de l'univers africain en Afrique en particulier et du monde africain dans le monde en général ; ne se fait pas chez Alain Mabanckou uniquement à travers la langue. Elle se fait à travers l'acte mémoriel et le texte littéraire, qui s'adresse à un lecteur, sollicite chez lui le sens de l'observation et sa capacité de mettre en relation les éléments qui fondent cet univers. L'auteur réduit cette corrélation entre les humains et les non-humains, en élaborant la figure animale de l'être humain. Dresse le portrait de l'humain et de l'animal en inversant les rôles. L'animal reste ainsi lucide perspicace, voire autonome. Il n'engage pas en scène les liens qui unit les deux espèces. L'auteur amène son lecteur à réfléchir par lui-même et redistribuer les notions de manière authentique, repenser le monde à travers les schémas d'abord naturels, ensuite culturels et traditionnels, dans une approche qui va de l'intérieur vers l'extérieur. En somme, la zoopoétique redéfinit l'animal non plus comme un symbole, mais comme un sujet doté d'une existence propre, elle offre ainsi de nouveaux outils pour lire la complexité du vivant. C'est précisément dans cette brèche ouverte par la théorie que l'agencement narratif de cet espace narratif s'engouffre pour réhabiliter les fragments d'une identité africaine souvent réduite à l'état de nature.

4.1. Valoriser les fragments locaux

L'œuvre de Mabanckou implique un rappel des sources spirituelles et culturelles, qui forment la littérature, la créativité africaine, et l'identité africaine qui a influencé le monde. Il relève cette poétique Africaine, qui dès lors et déjà engage son interaction avec son environnement biotique. Et souligne le détachement et l'aliénation qui accomplissent le recul de l'homme africain dans son idéologie au point de mal reconsidérer les constituants de son Histoire voire de son identité.

La zoopoétique permet de dresser ces lignes de limites qui rattachent l'être l'humain et le non-humain, de l'interdisciplinarité et de la relation en tant que valeur normative dans la composition des identités. La réécriture de l'Histoire de cette œuvre ne se restreigne pas aux grands évènements historiques. Elle s'ouvre à la reconstitution de tous les éléments qui doivent

[11] Version originale : « Zoopétics […] recognizes hat nonhuman animals (zoion) are makers (poiesis), and that they have agency in that making.The etymology also suggests that »

figurer dans cette Histoire qui raconte le continent. En effet, traiter l'homme africain de sauvagerie est une partie de l'histoire qui fondent son image jusqu'à nous jours pour lui, ainsi que pour le restant du monde. L'auteur se focalise sur ce qu'on garde à voix basse dans l'histoire, sous prétexte de sa non-importance historique. Dès 1916 la notion de « Banabia » a vu le jour, le cliché et stéréotype constitue un fragment fondateur de l'histoire de l'Afrique. Par ailleurs, il témoigne d'une société qui s'ignore dans une philosophe et une politique de vie, qui n'est pas la sienne et se trouve réduite au statut de la non-histoire que la pensée occidentale a décidé pour la transcrire dans le Monde.

Dans cette œuvre, Mabanckou n'effectue pas d'économie stylistique et rhétorique, il ne ménage pas ses mots ni ses remarques pour plaire. L'auteur déconstruit les codes d'une littérature postcoloniale encore trop souvent soumise aux canons eurocentriques ; pour laisser place à une véritable ontologie relationnelle d'une poétique du divers. Il maintient la relation entre les continents, les cultures et les espèces. La zoopoétique apparaît donc saillante et palpable. Elle se manifeste à travers les procédés discursifs et romanesques, tel que la comparaison, la métaphore, l'intertextualité, l'oralité.

Dès lors, l'originalité de l'œuvre réside dans le maniement nouveau de l'approche zoopoétique, où les figures de style deviennent le lieu d'une rencontre avec l'altérité. L'auteur y expose, en illustrant la complexité des cultures animales et leur herméneutique de la relation qui entre en interaction avec le monde humain. Il présente cet animal comme un sujet susceptible de transmettre et de mener dans la perpétuité sa culture, et ce de manière intelligible. Le porc-épic, le chien Mboua Mabé, le Baobab, le manguier et les autres animaux existent pour des sujets cognitifs par excellence : ils sont capables de mystifier, et ils peuvent réfléchir. Ils possèdent le sens moral et l'empathique, auprès des leurs et envers l'homme. Ainsi l'écrivain produit de ces animaux de véritables actants, qui participent dans le monde. Il convient de souligner, que la réécriture de l'histoire dans cette optique portée par une zoopoétique de la relation bouge le centre de gravité du récit de vers un anthropocentrisme colonial vers une ontologie du divers. En effet, le fait d'investir l'animal (la bête) d'une agentivité propre ; l'auteur ne se contente pas de subvertir le *logos* occidental ; mais, il exhume les strates d'une mémoire africaine dévalorisé et fractalisée sous les stéréotypes de la sauvagerie. La parole du porc-épic devient, par voie de conséquence le vecteur d'une vérité alternative ; un espace où le vivant témoigne des fractures du passé pour mieux recomposer un présent hybride.

Dans la même logique, l'auteur n'envisage pas dans quelle langue s'expriment les animaux présents dans son œuvre, cependant, il indique dans *Demain j'aurai vingt ans,* que

Mboua Mabé était maigre et malheureux, poli et sait faire les yeux doux aux chiennes du quartier. Ce dernier s'enfouit de la maison dès qu'il entend sur les ondes de la radio l'assassinat du président. Il énonce aussi que le langage des chiens demeure un langage très difficile à comprendre. Ailleurs, l'auteur ne précise pas que ces animaux parlent dans un langage humain, sans doute, afin d'éviter toutes tentatives spécistes. Le porc-épic s'adresse à un baobab qui reste silencieux. Les animaux dotés d'une subjectivité, de droit en les mettant au même pied d'égalité que le sujet humain, apte de bouder un plat de viande de porc, et d'interpréter le discours, analyser et réfléchir de manière autonome, comme le porc-épic capable de lire couramment la bible de manière animale. Aucun langage particulier ne témoigne dans cette œuvre d'une zoo-sémantique envisagée. Cependant, nous pouvons l'associer aux réactions et les signes présentés par ces animaux. Le langage animal ne compose pas principalement notre langage.

L'auteur se focalise sur la production des animaux du langage à partir d'eux-mêmes dans leur univers et en aucun cas dans l'égocentrisme de l'homme. Et d'aucune façon dans une figuration relative à son domaine et son spécisme, qui réserverait les écarts, la hiérarchisation, qu'il les relègue au même ordre conventionnel passéiste. Dans son œuvre l'écrivain ressort l'aspect animalier de notre genre. L'animalité correspond donc à une pierre angulaire qui participe à la réécriture de l'Histoire et de l'Afrique avec ces expansions dans le Monde. En somme, La zoopoétique permet de dépasser l'allégorie conventionnelle ; pour restituer à l'animal une hétérogénéité existentielle propre. Dans cette la trame narrative elle aide à coller les fragments d'une identité africaine perçue à travers le prisme déshumanisant de la sauvagerie. Néanmoins, au-delà de la théorie globale ; Mabanckou s'attache à réhabiliter des éléments culturels spécifiques pour ancrer son récit dans une réalité géographique et historique concrète.

4.2. Déplacer les modes d'accès au monde

La réécriture de l'Histoire dans cette œuvre, se lance dans une approche qui valorise tous les fragments identitaires des populations africaines respectivement introduites en scène. Elle annonce le continent dans le Monde et exige la table rase de ces potentiels, à commencer par les composants culturels et spirituels. L'auteur redit l'histoire de l'Afrique dans toutes les dimensions ; culturels, économique, scientifique, écologique et diplomatique. Alain Mabanckou dépasse ainsi les frontières de la fable africaine bien présente dans son œuvre. Il enregistre sa littérature dans la mouvance des mutations du monde. La fable africaine constitue une partie intégrante de l'histoire de l'homme, or elle reste exclue de l'héritage dit universel de l'art.

Si l'auteur écrit les animaux dans leur monde.il s'intéressent de près à la question de la relation homme, à son milieu naturel. Il s'inscrit en effet, sur deux niveaux d'analyses, dont le premier ne va pas trop quitter les sillages de la position de l'homme africain dans sa conjoncture et face à son l'histoire. Le deuxième passe par l'expérimentation de l'écriture et le langage, concrétiser certaines hypothèses et dire le non-humain. Traiter cette relation d'altérité une expérience de zoomorphisme. Aborder les liens existants entre l'humain et le non -humain, se remarque chez notre écrivain à première vue dans son roman *Porc-épic*, puis à travers l'œuvre entière, néanmoins le naturel et ses composants interprètent le contexte dans lequel évoluent les protagonistes et les évènements . L'auteur construit une réflexion d'ordre épistémologique. Il nous oriente vers nouvelle dimension qui ancre le récit sur une toile de fond pragmatique. Nous pouvons déduire que la littérature plus que les autres domaines, et parce qu'elle est de nature multidisciplinaire, elle permet de dire le réel en mettant en connections les moyens du langage.

Ainsi l'auteur pourrait mettre en valeur le relationnel qui existe dans les cultures africaines avec le monde animal. Son œuvre institue une construction d'un écrit oralisé elle est écoutée autant qu'elle est lue. Elle se base particulièrement sur l'expérience sensorielle de son lecteur-téléspectateur tout comme ses personnages. La vérité se discerne à partir de la trajectoire de ces personnages. Porc-épic nous raconte son vécu, en essayant de construire une relative compréhension, du comportement humain, d'un réel créolisé. Il souligne le divers et la relation comme une instance de la réalité telle quelle se produisent. Le Porc épic, qui décide de se confie à un Baobab se rend compte de son rapport et sa relation avec la poétique (son talent de conteur). Ils s'aperçoivent d'un concret composé et pluriel, qui se conjuguent, en dépit de toutes les disparités.

Dans sa version ce nouveau conteur, narre sa vie dans des récits fragmentés. Chaque aventure forme alors ; une vérité différente qui se déroule dans le moule de l'histoire générale de son histoire. Contés dans le passé, ces textes fractalisés fondent la ritournelle des petites Histoires des pays dans le coup de la grande Histoire qui contrôle l'ensemble de ces Histoires. L'existence reste de ce fait rhizomatique et imprévisible, d'où le changement d'attitude du porc-épic, il explique que : « […] je lui obéissais sans broncher même si durant les dernières missions je commençais à prendre du recul, à me dire que nous creusions notre propre tombe, je devais pourtant lui obéir, j'assumais ma condition de double comme une tortue qui coltinait sa carapace » (Mabanckou, 2006, p. 14). Ce narrateur rangé par le remord ; illustre parfaitement la complexité d'une existence à la fois déterminée et mouvante, où l'obéissance se mêle à la

conscience croissante d'une destinée incertaine, incarnant ainsi la condition humaine dans toute sa tension entre contrainte et révolte.

Par ailleurs, L'histoire fictive qui raconte le vivant se construit à partir de la réalité non seulement vécu par les personnages, mais aussi de leur perception des faits. Une tâche pénible à cerner dans sa totalité par une seule personne ou d'en tirer une expérience, elle nécessite, alors l'union. Réécrire l'histoire exige ainsi la présence de tous les vecteurs dans sa formation et l'homme sur la tête de la liste. Le Porc-épique, un animal à l'origine silencieux, se substitue au choix de l'arbre personnage muet mais omniprésent renforce la théorie de réunion communautaire. Cette tâche impose à L'homme africain de s'user de son être et de pensée. Remettre en relation rétroactives les composants de l'histoires omis, nécessite le retour sur la vocation des sens et de l'imaginaire. C'est pourquoi nous constatons que des capacités sensorielles l'auteur se focalise sur l'ouïe, car la mémoire se dit et s'entend.

C'est ainsi qu'au moment de jurer de dire la vérité à sa mère Kibandi laisse échapper le pète le plus sonore qu'il n'a jamais eu accompagné d'une puanteur de mort qui dura trente jours dans sa maison. La vérité existe d'abord par le dire, or elle est toujours dite du côté du plus fort, le supérieur. Les personnages ainsi focalisent une visière sur la réalité individuelle et fonctionnent en témoin, et élaborent l'inventaire du palpable dans le récit. Ainsi, à travers l'expérience sensorielle de l'ouïe et de l'oralité ; Mabanckou restitue une voix au vivant et au silence du non-humain. Le récit devient rhizomatique, il prouve que la vérité historique éclore dans l'union de tous les vecteurs du vivant. Ce décentrement de la perspective humaine vers la perception animale nous rapproche décidément à la multiplicité des strates qui composent notre réalité quotidienne. Ainsi, la figure animale chez Mabanckou agit comme un miroir déformant qui déconstruit les stigmates coloniaux pour laisser place à une ontologie de la relation. Toutefois, cette réhabilitation ne passe pas seulement par la déconstruction des discours, mais par un déplacement radical de nos modes de perception et d'accès au monde.

4.3. Diverses réalités

Établir une relation entre les diverses réalités qui composent le vécu dans le chronotope exige de franchir les limites partagées par l'humain et le non-humain ; la prise en compte des éléments sensoriels peut donc, nous permettre de rapprocher les interfaces avec le monde du vivant. Entrer dans la perception d'un non-humain, démontrer qu'il interagit avec le monde humain à l'inverse de ce dernier. Une allégorie qui place l'homme sauvage au centre de la

problématique de l'Histoire. L'homme africain anciennement enfermé dans les zoos est en effet, difficile à comprendre. Un avancement civilisationnel et culturel qui échappait aux théories occidentales, infirmer les limites de ces dernières est une déclaration d'insuffisance, bat en brèche le mythe de la supériorité de la race occidentale. Plus facile, alors est de réduire l'autre aux néants l'accuser de sauvagerie et de non-histoire.

L'auteur, insiste dans ses narrations, sur le contact humaine/non-humain. Il démontre que l'homme africain fonctionne en relation de complémentarité avec le monde l'animal en particulier et le vivant en général entre dans une liaison de partage. L'imaginaire africain n'exclut pas l'existence des sens de la nature, un arbre, un animal est détenteurs à l'instar des hommes d'une âme. Cette convergence devient tangible dans la relation fusionnelle entre l'homme et l'arbre, ce dernier étant reniflé et caressé à la manière d'un bébé. Cependant, elle renvoie en parallèle à un héritage impérial omniprésent , qui se remarque dès qu'un personnage humain décrit l'un de ces proches ; « […] ses traits du visage se sont durcis comme un gorille qui aperçoit un braconnier traverser son territoire » (Mabanckou, 2006, p. 27).il utilisent l'image du gorille pour exprimer à la fois la violence instinctive d'un proche et interpeller avec provocation les tabous raciaux et affectifs, révélant les tensions profondes au cœur des relations humaines ; notamment lorsque :« […] si une Blanche normale et saine d'esprit s'est bien tapé un gorille du Congo, elle pourrait aussi bien se taper tout le parc zoologique, voire toute la réserve, tu comprends ce que je veux dire » (Mabanckou, 2006, p. 88). À ce niveau nous mettons l'aspect ironique des stéréotypes manifeste dans les récits. Or, même si ces compromis s'accomplissent dans ces mesures, ils restent du moins un trait de l'identité des populations africaines, et un socle de leur culture. L'exemple suivant nous explique comment cette culture estime que chacun de nous du moins peut avoir un double animal. :

> […] donc je ne suis qu'un animal, un animal de rien du tout, les hommes diraient une bête sauvage comme si on ne comptait pas de plus de bête et de plus sauvages que nous dans leur espèce, pour eux je ne suis qu'un porc-épic, et puisqu'ils ne fient qu'à ce qu'ils voient, ils déduiraient que je n'ai rien de particulier, que j'appartiens au rang mammifère muni de longs piquants, ils ajouteraient que je suis incapable de courir aussi vite qu'un chien de chasse, que la paresse m'astreint à ne pas vivre loin de l'endroit où je me nourris (Mabanckou, 2006, p. 11).

Force est de constater qu'il y a un rapprochement entre les personnages et les animaux, sur des points de ressemblance physique ou morale. Cette présentation, nous rappellent l'auteur éponyme du crédit à voyager et ces compagnons. Décrit comme attachés à ce lieu, qu'ils ne renoncent jamais. Un comportement primitif pris par la majorité des de mammifères, dont l'homme fait partie. Ces derniers ne s'écartent pas de l'endroit où ils se nourrissent et boivent

du vin gouge. Toutefois, Verre Cassé ne quittait plus le comptoir, tout comme le porc-épic de son récit qui ne quitte plus son baobab :

> En vrai habitué, je ne quittais plus Le Crédit a voyagé, j'y veillais, qu'il pleuve ou qu'il vente, je ne quittais pas ce lieu d'adoption, je ne m'imaginais pas ailleurs que là, au milieu de la nuit, je somnolais sur le tabouret après avoir mangé des brochettes qu'une vielle béninoise vendait à l'entrée du bar bien avant le règne de notre Cantatrice chauve (Mabanckou, 2006, p. 65).

Verre Cassé et son personnage le Porc-épic se rapprochent dans la force du verbe. Les deux sont des conteurs. Verre Cassé dans son récit abandonné à côté de la rivière, lieu où il se donne la mort, choisit les piquants de l'animal comme métaphore implicite qui rapproche les mots et les lettres de Verre Cassé des piquants du porc-épic, car tous les deux s'en servent pour tuer, à relever la valeur tranchante du verbe. Ce rapprochement est flagrant, le Porc-épic soulève un trait en commun entre eux et l'auteur du *Crédit à voyager*, observateur des lieux, des gens et de son maitre, une mémoire libérée, tout comme Verre Cassé, observateur des clients, ils passent ses jours à regarder les gens des gens, du patron, dont le but se récapitule à prendre des notes dans un cahier.

Verre Cassé humanise le Porc-épic dans ses gestes ces pensées. Il utilise le langage humain pour relater l'inaccessibilité du changement tant souhaité. Il ne leur reste plus que transcrire la trace de la mémoire. L'auteur raconte l'appréhension de ces personnages bloqués dans un choix infligé par les forces du destin, qui devient vite une résignation. La subjectivité interne des vivants, dans cette œuvre s'affirme à travers la répulsion que le lecteur éprouve a l'espace où l'homme et la bête se recroisent. La sensation institue un réseau, et le moyen par lequel s'effectue le partage des codes et des connaissances nécessaires par les humains et les animaux. L'empathie fournie par la possibilité de ressentir le vivant, permet de penser plus que de voire. Il ne s'agit pas de symboliser, il de s'agit ressentir et comprendre les gestes de la nature.

Cette œuvre fictive est par nature évocatrice, elle puise l'essentielle de son contenu du réservoir inépuisable du passé, à tous ordres confondus raconte les origines bâtardises de ces populations. L'auteur cherche à faire entrer le lecteur dans l'univers de l'animal, pour signaler sa culture, son être et son attachement à l'homme. Il nous pénètre dans son cosmos au point d'en toucher la fragilité de l'animal, ouvrir l'accès sur l'espace de perception, son monde. Une stratégie discursive qui sensibilise le lecteur à déterminer et s'identifier à l'animal, en déduit, que certaines facultés telles que la douleur, la fatigue, la tristesse demeurent relatives à la nature, elles ne forment pas le propre de l'homme à propos du canal émotionnel. Il n'est pas question

dans cette œuvre d'un rappel à l'empathie ou de la compassion. L'auteur cible au plus noble dans l'être humain, aussi au plus proche de que les vivants approuvent face à les leurs et parfois envers nous : « […] les jours qui ont suivi cet évènement, l'image du nourrisson Youla me revenait, me hantait, j'ai commencé à craindre ma propre silhouette en plein jour » (Mabanckou, 2006, p. 180). Cette expérience partagée crée une corrélation affective. L'écrivain prête le logos humain aux animaux, néanmoins, il ne le déclare pas. Les animaux sont dotés de sens, d'empathie, ils peuvent ressentir et contribuer à ce que nous partageons. Rien dès lors ne peut exclure l'hypothèse de l'existence d'un logos chez animaux : « […] le langage silencieux des bêtes » (Derrida, 2002). Un concept philosophique insérée dans cette œuvre, qu'on doit lire à double sens, d'une part le statut de l'animal dans les conclusions scientifiques, ensuite, l'homme noir qualifié de la bête sauvage.

L'auteur oriente les détenteurs de l'histoire à réévaluer les aptitudes surtout cognitives et communicatives de ces bêtes. Il les invite à reconnaitre la diversité linguistique, à reconnaitre ses capacités. Il encourage aussi l'homme noir à repenser sa relation avec lui-même, puis avec la nature. Imposer le respect et l'identification de la subjectivité des uns comme des autres et de leur expérience dans le monde. De fait, l 'analogie constante entre la binarité : humain et animal souligne une ontologie relationnelle où chaque créature possède son double. Mabanckou recourt à l'ironie du stéréotype comme stratégie de décentrement, pour transformer la sauvagerie imposée en un socle de résistance et de sagesse créolisée. Dès lors, abolir la frontière entre l'homme et son double animal, la structure polyphonique du corpus force le lecteur à ressentir la fragilité du vivant par-delà les catégories d'espèces. Si cette proximité se manifeste par l'empathie, elle s'exprime de manière plus complexe encore à travers l'émergence d'un véritable logos non-humain, qui défie les limites de l'intelligence humaine

4.4. Un logos non-humain

Pour concevoir la vraisemblance interne du texte fictif et pour marquer le caractère conventionnel des langues humaines, les personnages non-humain font valoir un langage humain partiellement contenu, ou d'un langage imaginaire, et c'est le point nodal de la créativité du texte littéraire. Il a la possibilité de nous faire fraction à d'autres langages. Des systèmes linguistiques qu'il est parfois improbable de leur donner une forme acoustique ni de les traduire. Ils sont incompréhensibles et inaccessibles pour l'intelligence humaine. Une langue fragmentairement maitrisée par son sujet parlant (non-humain), une uglossie animale (Milcent-Lawson, 2020, p. 2). En outre, les lacunes langagières qui en résultent sont détournées sur le

compte du comique, ou sur celui de l'inventivité linguistique. En revanche, dans l'œuvre de Mabanckou cette écriture poétique de l'anomalie est réservée pour l'humain et le non -humain dans d'autres occasions. L'auteur ici, ne se base pas sur les recherches savantes du langage du zoo autrement dit sur l'ensemble des signes que les scientifiques ont décidés pour tel ou tel situation, afin d'entrer en communication avec les animaux et comprendre leur langage : « […] des chiens ont aboyé dans leur langue compliquée et se sont enfuis par les trous des planches des murs » (Mabanckou, 2010, p. 210). L'auteur ne réitère pas un séparatisme langagier, au contraire, il forme une relation et une rencontre. Il aborde ses personnages non -humains à partir des similitudes responsables de créer une acception *ipso facto* l'intercompréhension.

Les personnages non- humains de l'œuvre de Mabanckou ; ne se classent pas dans le cadre d'une langue fautive, car ils ne sont pas présentés en tant que sujets mal maitrisant leurs codes linguistiques. L'imaginaire de la langue que Mabanckou manipule fonctionnellement ne nous oblige pas à identifier le statut animalier sur la morphologie de la langue qu'il utilise. En revanche, ces non-humains dotés de la parole n'alternent pas les principes, les règles ni les exceptions de cette dernière. Ils affichent une maîtrise totale du code sur toutes ces facettes langagières ; lexique, la grammaire, la prosodie et même les niveaux du langage. Ils n'éprouvent aucune violence dans les structures de pensée véhiculées par le langage des humains, ils possèdent leur propre langage. Le défi comme déjà signalé se trouve dans la transcription les complexités culturelles, linguistiques et cognitives que ces animaux sauvages possèdent, par rapport à leurs ravisseurs, qui les accusent de la non-Histoire et de la non-civilisation. Ces personnages possèdent leur culture, leur code linguistique, dès lors, leur civilisation, qui demeure dans l'incohérence pour les humains.

Dans un double jeu, l'auteur met en garde son lecteur, lui raconte à mainte reprise l'histoire du coq solitaire, qui appréhendent notre langage : « […] le coq solitaire avait survécu, car il était si intelligent qu'il comprenait notre langage et écoutait aux portes pour savoir ce que complotaient les êtres humains » (Mabanckou, 2010, p. 317), ce que nous traduisons c'est l'expression de leurs pensées. Une telle réfraction synchronique inédite dans le monde des sciences rapproche les problématiques éthiques et cognitives relatives à notre contexte concomitant, qui vacille entre les limites des relations humaine et non humaine. Cette littérature est inspirée d'un imaginaire autrefois jugé incapable de rejoindre les civilisations, cependant de part en part de cette œuvre nous constatons que cet imaginaire se retrouve en avance sur notre espèce humaine contemporaine, reste alors de le redire à travers les voix africaines.

L'animal est adoubé bien que doté de performance langagière, ne s'engage dans aucune quête métaphasique[12] à travers le verbe humain. Le personnage de Porc-épic, les moustiques, le chien ou le coq ne se projettent dans aucune recherche identitaire à travers le langage humain, qu'ils ne maitrisent pas, ou peu. Ces personnages manifestent une compréhension totale d'où le mot « intelligent » pour traiter le coq. parallèlement, il qualifie implicitement les moustiques capables d'expliquer à leurs camarades comment se protéger contre les pesticides. Ils expriment alors une perception animalière. Ces personnages en contact direct avec l'homme, dont certains occupent leurs espaces naturels ne font preuve de nulle impression d'inadaptation.

Le lecteur de cette œuvre se décharge de se poser des questions sur les limites du langage humain qui change d'une ethnie à une autre. Par conséquent, il n'a pas l'occasion de se dissocier de ces derniers. Il est cependant appelé à penser le langage des différentes espèces et à en prendre une expérience fictionnelle immersive.

5. Esquisser le détour

L'un des procédés qui marque le lecteur depuis le premier abord de cette œuvre sont les figures du style, entre anatomies, hyperboles, comparaisons, métaphores et la personnification. Le lecteur-spéctateur de cette œuvre est dédié à voir au-delà de l'acception figurative. Il est appelé à suivre cette écriture du détour pour construire le sens. Parmi ces figures rhétoriques, nous sommes attirés par : l'anthropomorphisme, qui représente dans la littérature le fait de doter et d'attribuer des traits qui caractérisent les êtres humains à d'autres entités comme l'animal, les phénomènes naturels et figures divines tels que Dieu et les objets.

Dans la nouvelle conception des relations entre l'homme et l'animal ou les bêtes aux pluriels comme préfère Anne Simone les appelés, convient à adouber les « bêtes » d'une empathie, c'est-à-dire de sentiments, des émotions à la suite des comportements que les « bêtes » vont manifester. L'anthropomorphisation se dit en deux niveaux différents généralement. L'anthropomorphisme interprétatif et l'anthropomorphisme imaginatif. Ce dernier (créatif) relatif aux allégories des récits courts qui usent de l'anthropomorphisme pour

[12] Cette réflexion métaphysique rejoint en fait les grands enjeux du langage dans l'altérité. Ces questions ont déjà été évoquées chez des « minorités » qui ont dû évoluer avec la langue ou le langage des dominants. Il est donc intéressant de voir que là où les femmes, les jeunes, les non occidentaux et la communauté LGBTQ+, notamment, ont lutté pour s'approprier un langage qui serait le leur et qui serait apte à rendre compte de leur expérience du réel, on cherche également à produire un effet similaire chez la « minorité » non humaine. Bien entendu, la dynamique de l'entreprise est rendue complexe par son origine humaine. Pour autant, rappelons qu'il est moins question d'attribuer ou de construire une langue animale que de s'essayer à des formes de traduction des langages animaux. L'ambition qui demeure est bien celle de la reconnaissance et de la légitimation d'une certaine forme d'expérience vivante du réel.

transmettre un sens figurable et que nous trouvons généralement dans les fables d'Ésope ou celle de Jean de La fontaine. Cet anthropomorphisme se charge de représenter les défauts et les spécificités des êtres humains. Il appelle continument dans le même récit, le statut uniquement figurable du récit. Ces figures sont rattachées aux « riant » et au « grotesque », autrement dit la présence de ce genre de notion dans ces textes susceptible de charmer le lecteur ; « Cette discordance attire l'attention sur le style du fabuliste et la matière du texte, plutôt qu'il ne donne une « épaisseur » humaine au personnel animal » (Welfringer, 2012). Ainsi, le lecteur ne doit avoir qu'un mince intérêt envers le non-humain relatif aux personnages de la fable, cet intérêt est décrypté chez Lessing lorsqu'il précise les limites de la fable par rapport aux autres récits : « L'action de la fable n'a pas besoin de cette fin intrinsèque : elle est suffisamment parfaite quand le poète, grâce à elle, atteint son but […] il laisse souvent ces personnages à mi-chemin et ne pense pas le moins du monde à satisfaire notre curiosité à leur égard » (Lessing, 2008, p. 58). Or, dans son œuvre Alain Mabanckou, et malgré l'intention du fabuliste qu'il se procure ou qu'il attribue à ses narrateurs, c'est de l'anthropomorphisme interprétatif que nous côtoyons dans ces récits. L'auteur veille à mettre en avant un engagement politico-écologique, et culturel. Les personnages sont alors plus qu'une simple personnification, ils sont le sujet d'un « anthropomorphisme d'introspection » (Sueur, 2020, p. 710). C'est le comportement des « bêtes » qui représente la cible. Il cherche à comprendre leurs niveaux de conscience. Cet engagement rhétorique se fixe comme enjeu la scientificisation les cultures africaines orales. L'anthropomorphisme de cette œuvre : contextuels et catégoriels, en somme les deux branchent de l'anthropomorphisme interprétatif. Ainsi l'hypothèse du texte est liée au contexte, chaque lecteur apporte son interprétation : « […] avec le danger d'être localisé par les chiens batékés, heureusement que ces vigiles sans queue n'étaient pas à leur poste, j'ai eu le temps d'apercevoir ce qui se passe dans la cour de mon maitre » (Mabanckou, 2006, p. 34). Il touche platement à l'anthropomorphisme catégoriel, ou le sens provient de la catégorie du comportement de l'animal. Comme ces interprétations souvent fautives, qu'elles figurent bonnes ou mauvaises ne dépend que de l'anthropocentrisme de la part de l'homme.

Le zoomorphisme, qui est le principe de donner des caractéristiques animales à l'homme est également pèsent dans cette œuvre. En effet, le rapport humain, non-humain dans la société africaine, les « bêtes » sont des partenaires surtout mythiques, avec qui nous devons établir un contact d'empathie, car ils peuvent être le « double » d'une personne très proche : « Le double animal de mon grand-père ? C'était ce vieux coq solitaire à la crête en berne. Ce coq était aussi

mon grand-père et mon grand-père était aussi ce coq. L'homme et la bête respiraient le même air, souffraient des mêmes douleurs, partageaient les mêmes joies » (Mabanckou, 2010, p. 314).

Cette interaction tisse des liens relationnels entre ces deux êtres qui ne se manifestent pas par l'imitation. Ces rétroactions transparaissent par le partage de la même vie, les mêmes lieux et les mêmes engagements. L'homme n'est pas en disposition d'imiter l'animal ni l'animal n'est d'ailleurs en mesure d'imiter l'homme. Cette relation progresse dans la complémentarité.

L'anthropomorphisme et le zoomorphisme sont exprimés par la voie de l'incarnation, un procédé que nous avons déjà évoqué, et qui se rapproche strictement de la branche imaginative de l'anthropomorphisme. Ce procédé assure un sens figuratif, dont la retombée est prompte et restreinte. Dès lors la personnification incarne une zoomorphorphisation et une anthropomorphisation. La séquence que Michel consacre au moustique pour expliquer son endurance avec ces insectes, constitue une caractérisation assez parfaite ; il pense d'abord que : « […] les moustiques de notre quartiers ne sont pas idiots » (Mabanckou, 2010, p. 20), une capacité cognitive spécifique à l'homme tel que l'intelligence ou l'idiotie aussi des spécificités morales, « […] normalement un moustique qui se respecte dès qu'il entend qu'on prononce le nom de Flytox dans une maison, il s'enfuit au lieu de chercher à mourir bêtement » (Mabanckou, 2010, p. 20). Les caractérisations de Michel restent intéressantes parce qu'elles montrent que le fait de calquer sur le comportement humain pour représenter les « bêtes » ne traduit pas un obstacle en soi. Une caractérisation complète de ces derniers n'implique pas forcément une interaction. Michel n'aime pas les moustiques, cette analogie outrée des « bêtes » à l'humain est une manière de marquer les limites de cette relation que nous pouvons établir avec ces derniers : « Les moustiques ne gardent jamais un secret comme pour nous les êtres humains, ils font que bavarder toute la nuit » (Mabanckou, 2010, p. 21), il pousse cette distinction au niveau de la réflexion, car :

> Comme sont les mêmes qui tournent dans le quartier trois-cent et qu'ils t'ont aperçu pomper le Flytox chez toi, ils vont d'abord se promener chez les voisins qui n'ont pas ce produit (ajoute) […] il y a même des moustiques qui sont habitués à ce produit et expliquent à leurs camarades comment se protéger contre ça. Ils leur disent : « Faites très attention les gars, ça pue le Flytox dans cette maison, sauf si vous voulez mourir, pour l'instant cachez-vous dans les marmites, dans les chaussures, ou dans les habits ricanants (Mabanckou, 2010, p. 21)

Ce niveau de personnification donne des caractéristiques anthropomorphes aux « bêtes », démontre que l'effet de la vraisemblance ne renvoie pas à une étape radicale. La notion est

centrée sur la relation que nous pouvons avoir avec « les bêtes ». Dans son roman *Mémoires de Porc-épic* l'auteur insiste à partir de sa prose sur cette dominance qu'exerce l'homme sur ces « bêtes », et comment ces dernières n'ont aucune chance de fuir ce destin fatal que l'homme les lui préconise : « […] je raconterai à ma descendance la vie et les mœurs des hommes, je préviendrai cette descendance contre tout destin qui ressemblerait au mien » (Mabanckou, 2006, p. 220). Ces personnages sont la victime directe de l'homme. Ces « bêtes » endurent malgré les traditions africaines, qui rapproche l'animal de l'homme avoue cette relation et la binarité entre les deux espèces souffrent d'une soumission et d'une aliénation que leur inflige l'homme. Dans le passage des moustiques, ils parviennent à se rebeller et réagir, s'habituer et avertir leurs semblables, divers vivants n'ont pas cette chance, ils n'arrivent pas à décider de leurs destins. Ils sont écrasées par le double poids des coutumes humaines universelles, chasse, abattages et les coutumes tribales sorcellerie, à l'image de Porc-épic qui dégoûté par les ordres ne fait que perpétuer et garder des mœurs familiales, car ses parents étaient également ces esclaves serveurs, un maitre paranoïaque, anxieux et capricieux. Elle soulève une image d'une autre forme d'esclavage que l'homme désavoue. Le sentiment de regret et l'urgence de vider sa conscience interprètent également des traits anthropomorphes, l'angoisse due aux assassinats commandés par son « double lui-même » cumule en lui une angoisse et une culpabilité qui finit par provoquer une nostalgie et une envie de retrouver ses « compères », se marier en outre à quarante-deux ans et avoir des enfants justement pour leur expliquer la culture de l'homme. Elle l'introduit sur la voie de son patriarche, nous sommes en présence d'un personnage qui dénonce l'anthropocentrisme.

Depuis toujours, le vivant est mis dans une nomenclature qui vacille entre deux rives, on le reconnut dans un autre rang radicalement à l'opposé de l'homme, dénué de tout ce dont l'homme a de supérieur (le raisonnement, le langage, les perceptions, etc.) Toutefois, il ne constitue pas pour autant son antonyme direct ou une catégorie logique clairement définie. Nous constatons cette différenciation et cette barrière de simulation étanche entre l'homme et les « bêtes » à travers les distinctions biologique, et dans les mécanismes idéologiques et symboliques, elles sert particulièrement à justifier la domination raciale et culturelle instaurée par la colonisation, qui assimile l'être dans une catégorie inferieur et sauvage destiné à la soumission : « […] l'animal a souvent valu comme métaphore dépréciative pour désigner l'altérité et la sauvagerie de l'être colonisé, au point de former une catégorie qui traite les victimes de l'oppression et de la discrimination européennes » (Clavaron Klincksieck, 2011, p. 202). Cette déshumanisation par la métaphore animale requière pour effet de légitimer les

pratiques d'oppression. Elles placent les colonisés dans une catégorie inférieure niée de droits et de reconnaissance humaine. Ce processus permet de maintenir un rapport inégalitaire fondé sur la négation de l'altérité humaine et la naturalisation des hiérarchies sociales. En ce sens, la figure de « l'animal » devient une arme rhétorique et politique puissante au service du colonialisme, dont les traces se prolongent encore dans les représentations postcoloniales contemporaines : « […] un asservissement au nom de l'œuvre coloniale (et civilisatrice) » (Clavaron Klincksieck, 2011, p. 202). Dans le roman *Demain j'aurai vingt ans,* le narrateur enfant Michel prend la parole à leur place du chien, pour décrire leur habitude, et leurs coutumes. Cette prise de parole crée une image symbolique de l'assouvissement dont souffre les « bêtes » : elles ne sont pas ce qu'elles sont elles-mêmes, mais ce qu'on veut qu'elles soient, leur existence est définie par le regard extérieur, illustrant ainsi la manière dont la domination construit et impose une identité soumise et contrainte.

Faire parler un animal dépasse les barrières imposées par une vision anthropocentrique et ethnocentrique qui exclut les « bêtes » des cadres de la pensée établis par l'homme. Cette vision accorde non seulement à l'homme la prétendue supériorité, mais lui confère également le droit péjoratif d'exploiter l'autre. Donner une voix aux animaux permet au récit à remettre en question ces hiérarchies et invite à une remise en cause de cette domination fondée sur la négation de l'altérité. Ainsi, À travers l'image anthropomorphique de l'animal qu'Alain Mabanckou place au centre de son œuvre, nous pouvons percevoir un dépassement des frontières traditionnelles entre les espèces. La caractérisation humaine que l'auteur attribue à ces personnages humanisés relève d'un ordre identitaire qui brouille les distinctions classiques entre humain et non-humain, comme l'illustre l'exemple : « […] il y a même des moustiques qui sont habitués à ce produit et expliquent à leurs camarades comment se protéger contre ça » (Mabanckou, 2010, p. 21). Ces personnages évoquent des problématiques de dimension ontologique via un discours sur l'humain. Or, dans son œuvre l'auteur ne fait pas allusion à un sujet d'hybridité, les « bêtes » s'exprime dans leur langage, elles sont parfois supérieures à l'homme, car, elles appréhendent notre langage et l'expriment à d'autres espèces. Il inverse perpétuellement les hiérarchisations conventionnelles entre humains, non-humain. Cette relation se raconte dans cette prose en relation avec les origines de l'homme, le darwinisme est émis dans les réflexions de Porc-épic sur les origines homme/singe. Il remarque des points communs entre les deux espèces. Le personnage met en cause les rapports humain et non humain, il stigmatise les cousins germains du singe. Il pense que les hommes une figure des

animaux comme les autres. Une distinction entre les deux espèces ne représente qu'une barrière pour exprimer une prétendue et fausse supériorité :

> […] mes compères avaient toujours voulu savoir si les cousins germains du singe étaient convaincus que nous étions capables de réfléchir, de concevoir une idée, de la mener jusqu'au bout, ils avaient aussi toujours voulu savoir si les hommes étaient conscients du mal qu'ils infligeaient aux animaux, s'ils se rendaient compte de leur arrogance, de leur supériorité autoproclamée (Mabanckou, 2006, p. 68).

Il insiste également sur le fait que les humains comme leurs « cousins germains » jusqu'au petit détail de leurs gestes rappelaient ceux des humains, surtout lorsque ces anthropoïdes se distrayaient avec leurs crottes de nez, se grattaient les parties génitales, reniflaient par la suite leurs doigts avant d'exprimer aussitôt leur dégoût, et se demander si parmi eux certains n'étaient pas les doubles nuisibles d'êtres humains, je me ressaisissais, sachant qu'un double nuisible était obligé de s'éloigner de la vie en communauté.

Les hommes n'égalisent pas ou peu ces traits du partage, ils sont soumis à leurs habitudes, à leurs groupes, conformistes, grégaires. Ils s'enracinent dans leurs territoires, évitent comme le reste des « bêtes » tout ce qui est étranger « […] chez les cousins germains du singe », c'est bizarre, un vide, une ambiguïté sur le passé engendrent de la méfiance, voire le rejet » (Mabanckou, 2006, p. 127). Nous sommes en présence d'un personnage qui dénonce l'anthropomorphisme humain. Il illustre à travers ce rapprochement une critique implicite de l'anthropomorphisme humain, qui projette sur l'animal des qualités et des jugements dérivés de l'expérience humaine. Comme, Il souligne l'altérité irréductible et la complexité des rapports entre humanité et animalité. Cette représentation rejoint la figure historique de « l'homme sauvage », perçu comme non civilisé et proche de l'animalité, construite par les discours coloniaux pour justifier la marginalisation et la soumission des populations jugées « autres ». L'œuvre s'inscrit dans le prolongement de la littérature monde, elle conteste le séparatisme raciste que l'homme ancre entre lui-même et les autres espèces, remettant en cause les hiérarchies traditionnelle fondées sur la supériorité de l'homme blanc.

L'homme blanc et ou de couleur se trouvent ainsi invités à une profonde méditation sur les frontières constitutives qui séparent l'humain de leurs cousins germains, question dont l'enjeu réside dans la nature même de la relation entre ces vivants. Cette relation, fondée sur une complémentarité nécessaire, qui s'inscrit dans un processus de créolisation et d'ouverture, évoquant « un devenir pour l'homme » qui dépasse les dichotomies figées.

Les personnages que déploie l'œuvre constituent dès lors le socle réflexif sur lequel l'auteur bâtit sa méditation tant sur l'Afrique que sur l'humanité dans son acception la plus élargie, tout en s'érigeant en instrument d'une réécriture historique capable de déconstruire les narrations dominantes et d'ouvrir à des formes inédites de compréhension et d'identification. Dans une perspective de réécriture de l'histoire, les détours rhétoriques adoptés par Alain Mabanckou dans la construction de la trame narrative de son œuvre ne se limitent pas à une simple exploration formelle. Elles s'inscrivent, toutefois dans une entreprise critique qui vise à déconstruire les récits dominants qui ont forgé les identités et les divisions du monde. Leur enjeu consiste à remettre en question les frontières conventionnelles des hexarchies traditionnelles, cette démarche ouvre un espace de réflexion où s'entrelacent mémoire, altérité et possibles réappropriations identitaires. En conséquence, la parole portée par les personnages devient un levier essentiel pour reconstruire une narration plurielle, attentive aux voix marginalisées et aux réalités de l'Afrique oubliées par l'Histoire officielle.

Enfin, la stratégie discursive d'Alain Mabanckou repose sur une subversion méthodique de la hiérarchie des personnages. Force est de constater que ; en accordant la primauté aux voix des oubliés du bar « Le Crédit a voyagé », à l'innocence lucide de Petit Piment et celle de Michel ou à la conscience tourmentée du Porc-épic, l'auteur métamorphose la marginalité en un poste d'observation privilégié. Ces personnages oscillent entre le statut de personnage et celui d'allégorie. Il ne se contentent pas d'habiter le récit, ils le fatalisent pour y laisser filtrer les vérités occultées de l'Histoire auxquelles s'ajoutent les dysfonctionnements du pouvoir. Cette redistribution de la parole qui mêle le sacré au profane et l'humain à la bête ; achève de transcrire une identité africaine mouvante et rétive à toute fixation idéologique. Le fait de replacer l'individu ; dans toute sa médiocrité et sa splendeur au carrefour des forces historiques, Aalin Mabanckou parvient à faire du roman un espace de résistance esthétique, où la quête du (je) et la quête commune se rejoignent dans une même dynamique de réécriture du monde. En définitive, l'espace dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou distord les traits de l'identité africaine postmoderne pour mieux en souligner les paradoxes. Entre l'enfermement du quartier « Trois-cent » et l'ouverture potentielle vers le « Tout-Monde » ; la spécialité demeure donc ; un horizon d'une mémoire à conquérir. Ainsi, refuser l'exotisme pour peindre la brousse polluée ou le bistrot crasseux, l'auteur prescris une nouvelle poétique ; celle d'un enracinement qui loin de se replier sur lui-même, cherche sa place dans la dynamique globale du monde.

CHAPITRE II : DETOURS RHETORIQUE

L'analyse de l'univers romanesque d'Alain Mabanckou implique de rompre avec une perspective étanche des disciplines pour adhérer une configuration textuelle où la littérature demeure le carrefour des savoirs. Dans ce deuxième chapitre, intitulé : « Détours rhétoriques », nous nous proposons d'analyser les mécanismes par lesquels l'auteur déconstruit la linéarité du discours hégémonique, afin de lui substituer une esthétique du croisement et de la circularité. Ces stratégies discursives permettent de raconter l'Afrique, mais aussi, de réinvestir son passé à travers le prisme de l'intertextualité et de la transdisciplinarité. Sur la base des principes fondamentaux de la poétique de l'intertextualité tel que : de Bakhtine à Genette et Kristeva ; nous discernerons dans quelles mesures Alain Mabanckou parvient à « affaiblir les frontières » entre l'archive et la fiction, entre le propre et l'emprunt. Dans Cette partie nous explorerons la manière dont la narration mabanckouien s'organise pour fonctionner comme un système rhizomatique ; où l'autotextualité et le dialogue avec la « littérature-Monde » (Edouard Glissant et Achille Mbembe) permettent de panser les béances d'une Histoire continentale marginalisée et inhibée par les prismes dogmatiques.

1. Affaiblir les frontières

Le rapprochement entre le discours historique et la fiction dans les temps modernes apparaît dans le discours littéraire contemporain avec le structuralisme, qui repense les liens entre les deux univers à partir des rapprochements notamment intertextuels. Dans cette perspective Semujanga pense que le discours romanesque se développe dans une « […] macrosémiotique universelle » (Semujanga J. , 1999). Il s'occupe d'étudier les signes et les symboles dans le comportement communicatif du texte. Il explore la macrostructure dans ses dimensions les plus étendues, afin de comprendre le fonctionnement de ces derniers dans un contexte culturel et social universel. Cela s'inscrit dans une perspective interdisciplinaire, dans le but totalisant qui permet la compréhension de la sémantique des mots dans un contexte littéraire. Ainsi, il se focalise sur les contextes macrosémiotiques des cultures africaines, afin d'examiner la cohabitation des systèmes de signes dans les contextes postcoloniaux modernes et les contextes traditionnels. Cette approche diminue nettement l'écart épistémologique entre les deux discours.

Ipso facto, l'intertextualité notamment dans le domaine de la réécriture est pensée non seulement comme une manière de rapprochement, elle représente le moyen discursif qui permet au texte historique de se constituer sur le témoignage oral de la mémoire pour se moderniser

(Samoyault, 2005). *A priori,* le discours romanesque ne peut pas détourner le discours historique, puisque dans cette optique, il s'écrit à partir de ce dernier. Ces univers se croisent pour générer une nouvelle version du discours, Todorov démontre, par ailleurs, que : « […] du discours même qui, loin d'être une unité close, fût-ce sur son propre travail, est travaillé par les autres textes » (Ducrot & Todorov, 1972, p. 314). Ainsi, aucun discours n'est autonome, ils dialoguent avec d'autres discours. Dans les faits, nous devons-les considérer comme la reconstitution d'un nombre infini d'interactions entre les textes, une et/ou des reprises de celui-ci existent *à postériori* dans d'autres textes. Cette nouvelle constitution permet à la fiction de préserver son caractère libre et d'articuler son discours sans perdre de son identité dont les modalités, qui permettent d'unir les littératures et la discipline dans son univers. Il importe d'expliquer que chez Mabanckou ; l'intertextualité représente plus qu'une technique esthétique ; elle est une stratégie de survie mémorielle ; puisqu'elle en intègre l'histoire africaine dans les mutations du « Tout-monde ». La focalisation interne de l'œuvre refuse le ghetto de la « littérature de témoignage » pour l'élever au rang de littérature de l'universalité chère à Edouard Glissant. Par voie de conséquence, l'analyse montre que le mélange des genres : musique, cinéma, poésie et théâtre constitue une métaphore de la créolisation de l'identité africaine moderne.

L'écriture d'Alain Mabanckou constitue un champ, où les textes littéraires et non littéraires se créolisent et se multiplient : la musique, le cinéma, la poésie, la littérature, la peinture, le théâtre, l'écrit et l'oral. Ces champs trouvent leurs dimensions les plus étendues, dans la fiction, la mémoire, et l'Histoire, ils retracent les marques du discours. Ils reconsidèrent l'œuvre littéraire et historique dans une approche éclatée.

Le contexte, dans lequel évolue le discours romanesque de cette œuvre définit les relations entre ce dernier et l'histoire ; en tant que science loin des traditions normatives. Dès lors, redire l'histoire impose de reconsidérer tous les éléments, qui rentrent dans la constitution de la société en conséquence celle de son histoire. En effet, l'agencement narratif dénonce dans l'ensemble de cette fresque narrative les stratégies sélectives utilisées dans la constitution de l'histoire de l'Afrique, par les Occidentaux et leur incompétence dans l'aboutissement d'une image complète du continent. Pour soulever les omissions de cette version et mettre en valeur les éléments écartés de cette entreprise, l'auteur place sa fiction dans le prolongement de la littérature postmoderne comme un Univers susceptible de contenir de divers discours.

Cette littérature se compose du brassage entre les fragments de plusieurs textes. Elle transforme corollairement le texte en un espace créolisé, où l'écrivain place dans une relation

lexicale divers discours. Elle situe ces explications les plus appliquées dans les analyses de Mikhaïl Bakhtine, qui pense que le discours littéraire dépasse dans ses perspectives le simple espace où des textes se côtoient. Il est aussi un élément complexe où d'autres genres s'approchent et se complètent, voire un espace où les composants de la tradition et de la modernité se croisent également. Ces éléments représentent la particularité des textes et leurs originalités, par le placement d'autres aspects sémantique et surtout poétique et esthétique. D'après Bakhtine, le roman devient alors un espace qui permet d'introduire dans sa conception toutes espèces de genres tant littéraire (nouvelle, poésie, poème, saynètes) qu'extralittéraire (études des mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieuses, etc.). Il faut noter que ce n'est guère simples de découvrir un seul genre dilué par un autre, quoiqu'il conserve habituellement leurs élasticités, leur indépendance, leur originalité (Bakhtine M. , 1978, p. 174).

L'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou peut être pensée conséquemment comme un espace interactif et interdisciplinaire. Il agrémente la fiction de l'Histoire, il institue dans sa structure une multitude de genres littéraires. Il enferme un nombre important d'éléments compositionnels, créant ainsi un système romanesque original et harmonieux. Ce procédé oriente le texte et le lecteur à repenser le connu et *la doxa*. Dans la même suite logique, Foucault démontre que ce qu'on considère comme *connu* sont en réalité des informations reçues, composées dans un contexte donné par les discours institutionnels et les pratiques du pouvoir qui domine. Ces connaissances reçues forment ce qu'on appelle *la doxa*, c'est-à-dire l'ensemble des compétences assimilées pour vérité inchangeable et qui rentre dans la constitution du sens du monde que nous établissons.

À travers cette mise en relation des différents univers l'auteur conçoit un espace où les notions et les domaines les plus éloignés convergent, d'où le caractère pluriel de la production littéraire. Jean-Marie Schaeffer (Schaeifer, 1986) et Milan Kundera (Kundera , 1986) partagent la même la perception quant à la question du genre que le texte littéraire charrie. Ils conçoivent que cette extériorité générique[13], approche détachée des conventions de genres propose de nouvelles perspectives créatives et enrichissantes. Elle se traite uniquement comme les éléments périphériques qui collaborent à la fondation du texte littéraire. Elle forme l'aspect et la dynamique qu'impose l'extériorité générique au texte, qui fonctionne comme un système textuel fondamental dans la constitution du texte littéraire. Ainsi, chez Gilles Deleuze et Félix

[13] Le concept d'extériorité générique se réfère à la posture d'un critique littéraire qui examine une œuvre, sans se laisser influencer par les genres littéraires traditionnels ou les attentes spécifiques de ces genres. Afin d'aboutir à une analyse plus libre et créative des textes, qui évite les cadres restrictifs imposés par les conventions littéraires.

Guattari (Deleuze & Guattari, 1991) la notion est liée à la conception des formes de pensée et à celles de la création qui détourne les sentiers battus des structures rigides des genres et des catégories traditionnels. Ainsi, l'écrivain est dans l'obligation d'investir d'autres genres et d'autres textes dans sa production. Pour eux, la fiction persiste constamment en quête et en construction. Il agit en mouvement et en manœuvre pour se rattraper dans le temps et dans l'espace. Le roman tente à la fois de mettre en écho et de résorber les vides que les différents domaines et les sciences humaines ont laissés. Il cherche à s'ouvrir sur le mode tout en situant l'homme dans ses mutations. La fiction conformément à sa nature s'oppose à tous les discours dogmatiques totalisants. Elle symbolise l'autre discours totalitaire, qui adopte de diverses disciplines pour élargir l'horizon de ses objectifs.

Cette perspective intertextuelle de l'œuvre d'Alain Mabanckou le place dans la position de l'instigateur. Une œuvre confectionnée à partir de plusieurs fragments de mémoire individuelle et commune, une mémoire fractalisée, composite et parfois effacée qui se charge de retracer l'histoire jusqu'à ses traits les plus infimes. Elle se détache d'une histoire annoncée depuis le XVIe et XVIIe siècle. Elle représente l'apparition d'une myriade de clichés, de ségrégations, de souffrances, de dénis et de victimisations « […] ce qui ne passe toujours pas » (Mabanckou, 2016, p. 22). Elle perdure présente dans l'inconscient et érige la conception que l'homme africain se fait de lui-même, et de l'Autre, *car «* […] il habite notre inconscient, il gouverne parfois bien malgré nous nos jugements et vit encore en nous tous, car il écrit nos destins dans le présent. *»* (Mabanckou, 2016, p. 21/22)

Par ailleurs, le procédé adopté par l'auteur fonctionne comme un véritable processus de réécriture de l'histoire, puisqu'il prend dans sa dynamique tous les éléments constitutifs de l'esprit africain. Cette démarche offre ainsi, une lecture renouvelée du passé et du présent, en donnant voix à des perspectives longtemps marginalisées et en réinterrogeant les fondements mêmes de l'identité africaine. Ce procédé trouve sa définition dans la rhétorique de Gérard Genette : « […] la présence littéraire […] d'un texte dans un autre » (Genette G. , 1997, p. 87). Le critique exclut l'idée du texte originel. L'énoncé (littéraire ou historique) ne découle pas à partir du zéro, en effet, le texte représente toujours une suite, il n'est jamais ex-nihilo. Cette stratégie rappelle la constitution de la vie par conséquent d'une dynamique du réalisme spéculatif, qui incarne l'interaction d'un ensemble d'éléments qui exclut dans son fonctionnement l'intervention de l'homme. Par voie de conséquence, le texte littéraire en particulier et le discours en général fonctionnent de la même manière, autrement dit, les textes représentent une continuité ; à ce titre : tout texte contient au moins un autre texte. Il est ainsi

un intertexte *stricto sensu*, une suite de texte unie explicitement ou implicitement. L'intertextualité équivaut à une relation rhizomatique qui incarne la coprésence d'un nombre infini de textes ; justifiant ainsi, le fait que : « […] l'intertextualité est […] par lequel un texte réécrit un autre texte, l'intertexte reflète l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute » (Piégay-Gros , 1996, p. 35). Cette tactique fonctionne dans l'agencement narratif de l'œuvre, ; à l'instar du souvenir. Ces fragments textuels relevés de la culture ancestrale africaine correspondent à des rappels évidents de l'histoire dans sa littérature. En effet, la structure polyphonique du récit oriente l'attention du lecteur à l'importance de réévaluer ce patrimoine, mal pensé de l'histoire globale du continent. Cette stratégie s'explique chez Barthes de la même manière, pour qu'un auteur parler ou fait sortir des oublis d'un autre écrivain, il sollicite la mémoire individuelle dans le but de reconnaître la mémoire commune. Dès lors, le recours à la démarche de l'intertexte constitue le socle sur lequel repose l'intertexte de la trame textuelle de l'œuvre. La structure narrative devient alors un espace total où tout communique. Dans la littérature-monde, au moyen de la rotation qui unit ces fragments qui forment un ensemble indissociable, le texte réconcilie son passé comme son avenir.

À propos de ce sujet, nous sommes orientés vers *Verre Cassé*, un roman polyphonique, où l'écrivain rend hommage à des auteurs, des chanteurs, des peintres ou des musiciens. L'œuvre intercepte la définition de l'intertextualité. Toutefois, il n'établit aucun ordre chronologique entre les textes existants au sein de son récit et le contexte historique dans lequel s'inscrit celui-ci. En effet, l'intertextualité chez Mabanckou recouvre d'autres intentions. Elle génère la relation didactique à l'intérieur de cette ligne, et ce, dès qu'elle est appréhendée comme une méthode critique. Il est donc loisible de dire qu'elle « […] établit entre les textes des réseaux qui ne simulent rien de linéaire et font des œuvres littéraires le bien commun de plusieurs écrivains » (Rabau , 2002).

Dans son mouvement spiral, et par son aspect rhizomatique, elle touche l'unité sur le pan diachronique, et synchronique et donne un résultat imprévu. L'œuvre d'Alain Mabanckou s'inscrit dans la littérature du Tout-monde, par conséquent, elle s'élargit dans une rotation spirale sur tous les composants de ce dernier, et sur elle-même, car dans sa conception « […] c'est l'aporie de toute entreprise référentielle à caractère littéraire : l'hétérogénéité fondamentale des langages, la différence de texture entre le mode et le texte permettent légitimement de distinguer entre monde et fiction de monde et de ne pas sombrer dans l'illusion d'identité » (Samoyault, 2005, p. 87).

L'auteur construit une œuvre de sa propre mémoire. Elle retrouve son originalité dans la reprise de la même matière. Ses évènements se passent au Congo-Brazzaville, et avec le retour des mêmes personnages parfois, elle est une œuvre en processus ou le discours fonctionne en permanence avec le discours référentiel. Elle ne se détache de ce dernier que rarement et pour des durées très restreintes, ainsi le lecteur se trouve rapidement reconnecté avec la réalité sociale, politique et historique de cette population, ancrée dans sa circonstance régionale et mondiale. L'auteur n'a pas besoin de séparer ces textes de leurs contextes et de leurs historicités pour les unir à sa fiction.

Il faudrait dire que le recours à cette dichotomie chronique entre le texte romanesque et le texte historique dans cette œuvre, par-delà le caractère fictif et imaginaire de la fiction, et le caractère scientifique et épistémologique de l'Histoire, ce recours présente un postulat non conventionnel renfermé sur des informations dites informatives, mais non signalées mouvantes. Elle entame une quête de la vérité. Néanmoins, il s'élabore dans son originalité et sa différence. Les narrateurs de cette comédie humaine contemporaine intègrent les faits historiques, avec le respect de leurs ordres chronologiques, cependant, il préfère aussi déjouer dans leurs narrations la chronologie. Ils décontextualisent les évènements, afin de leur donner un sens nouveau, et oriente le lecteur à identifier les omissions et les inadéquations de l'Histoire. Ainsi, l'agencement narratif remet en cause le caractère rigide et la linéarité irréfutable que la discipline porte avec fierté. Il ramène alors le lecteur à repenser les deux discours, en tant que discours qui considèrent le monde comme sujet sémiotique, qui traitent et interroger le réel en empruntant des voies différentes qui aboutissent à l'exploration du monde depuis leurs poétiques.

2. Une modération textuelle

L'intertextualité est un concept littéraire qui fait référence à la manière dont les textes se rapportent les uns aux autres. Ce terme a été introduit par Julia Kristeva dans les années 1960 et repose sur l'idée que tout texte est construit à partir d'autres textes. En d'autres termes, les œuvres littéraires ne sont jamais totalement autonomes, mais elles sont plutôt un tissage de citations, de références, de motifs et de structures empruntés à d'autres textes.

La « modération textuelle » n'est pas un terme couramment utilisé en littérature, mais il pourrait être interprété comme la manière dont un texte peut modérer ou ajuster son contenu en fonction de ces influences intertextuelles. Autrement dit, un texte pourrait modérer son propre discours en intégrant, en transformant ou en dialoguant avec des éléments d'autres œuvres

littéraires. Pour approfondir, on pourrait explorer des exemples concrets d'intertextualité dans des œuvres littéraires, comme la façon dont James Joyce utilise des éléments d'Homère dans *Ulysse* ou comment les romans de Jean Rhys répondent aux classiques de la littérature anglaise.

> La réécriture dans un ordre général représente un texte (hypertexte) écrit à partir d'un autre texte (hypotexte). Le mot est traduit par Gérard Genette sous la nomination de la « transposition », et par la critique génétique pour désigner un avant-texte. Or, dans l'usage les critiques optent pour la notion de la réécriture. Le rapport de l'intertextualité se définit par le renvoi et le croisement. Il constitue la preuve de la circulation, ainsi dans celui de la référence. La réécriture se fait dans la répétition puisqu'elle réinvestit l'idée ou le contenu d'un autre texte. Elle compte ainsi dans sa dynamique sur la mémoire du lecteur, ainsi elle se détache de l'intertextualité qui représente à l'origine son essence, or elle se distingue, par son caractère massif et intentionnel. L'auteur dévoile sa volonté d'écrire un autre texte. A l'aune de ces observations, analysez comment Mabanckou modère l'influence des classiques français. Est-ce par l'ironie ou par la parodie ? Par exemple ; dans *Verre Cassé,* l'usage de titres de livres célèbres intégrés dans les phrases ne sert pas à valider ces classiques ; mais à les africaniser par le contexte du bar « Le Crédit a voyagé ». L'analyse démontrer que cette modération reflète une réappropriation subversive. En somme, la réécriture chez Mabanckou ne se contente pas de répéter l'hypotexte, elle le soumet à une tension créatrice qui transforme l'acte de lire en un acte de reconnaissance mémorielle. Cette modération loin de constituer une entrave à ce processus, elle en assure le filtrage poétique qui permet de passer de l'héritage universel à la singularité d'une voix africaine contemporaine.

2.1. Des textes au texte

L'exploration du monde et la réécriture de l'Histoire dans cette œuvre se trouvent ouvertes sur plusieurs perspectives soit d'ordre culturel, ou politique. Au final, nous nous retrouvons devant une œuvre littéraire qui débute à chaque fois à partir d'un cahier. Elle se compose particulièrement de souvenir et d'histoires. Chez Mabanckou l'intertextualité représente un soubassement fondamental, elle s'y expose sous différentes typologies.

Dans un premier temps, l'étude de l'intertextualité se résume aux nombres de références auxquels l'écrivain a fait recours et qu'un lecteur pourrait constater, un jeu prend place parmi les plus complexes dans cette œuvre. L'auteur tisse son œuvre depuis les bibliothèques du

monde. Ainsi, les rapprochements chez lui ne sont pas qu'étrangers, ils peuvent être également transportés de l'œuvre de l'auteur lui-même, car :

> Le rapport de l'intertextualité est de construire un univers relationnel, d'alliances et de connexions, favorisant la libre circulation entre les œuvres ; elle désigne le lieu de leur confrontation et de leur cohabitation dans le langage. En revanche lorsqu'un auteur se cite lui-même, il parait préférable de parler d'intertextualité ou bien à la limite d'autotextualité (Eigeldinger, 1987, p. 12)

Ce phénomène se manifeste notamment par le retour récurrent de personnages et de lieux, qui participe à la cohérence et à la richesse de l'œuvre. L'intertextualité restreinte s'exprime à travers des fragments ou des passages entiers repris par l'auteur de sa propre œuvre ; ainsi, la réapparition de Petit Piment dans le roman *Demain j'aurai vingt ans*, ainsi que celle de l'histoire du vieux coq solitaire, illustrent une poétique possible fondée sur la reprise, la continuité et la recomposition narrative. Cette stratégie renforce le tissu symbolique du roman et offre une profondeur supplémentaire à la relecture des thèmes et des motifs chers à l'auteur. Ce type d'intertextualité se manifeste aussi dans l'œuvre à travers la rhétorique et l'esthétique, qui matérialisent la toile du texte ; dès lors l'intertextualité s'impose dans cette œuvre au moyen de la réécriture, la répétition et le ressassement. Chez Mabanckou, ce phénomène se manifeste notamment lorsque Michel fait le bilan de l'opinion qu'on a de lui : il apparaît parfois peu respectueux des conventions de politesse et a tendance à extrapoler sans en avoir pleinement conscience. L'auteur reprend des phrases inventées dans le même roman, auxquelles il rajoute d'autres éléments qui relève des précédents, voire futures productions. Ainsi, nous retrouvons la figure du jeune apprenti couturier Longombé, qui apparaît vers la fin du roman *Demain j'aurai vingt ans,* roman édité en 2010 : « C'est fini, c'est l'apprenti Longombé qui est mort. Et je commence à penser à comment il aimait rire lorsque j'arrivais dans l'atelier … J'apprends que Longombé a été heurté par une voiture dans le quartier Bloc 55. » (Mabanckou, 2010, p. 371/372) . Ce personnage figure comme un le personnage principal dans *Le commerce des allongés* publié en 2022, puis, le personnage de petit piment le jeune Moïse noir, revient vieux et fou dans *Demain j'aurai vingt ans* : « Dans ce quartier on m'appelle Petit-Piment, sans doute à cause de mes yeux rouges. Comment tu t'appel- les, toi ? » (Mabanckou, 2010, p. 313). Cette autocitation témoigne de la volonté de l'auteur d'inscrire son œuvre dans une dynamique intertextuelle, créant ainsi une continuité narrative et thématique. L'utilisation de ces deux procédés à savoir ; l'autocitation et l'intertextualité constitue des fondements essentiels du style littéraire de Mabanckou, soulignant sa capacité de jouer avec ses propres textes et à marquer un détour stylistique et narratif riche de sens.

Cette dernière se construit dans une relation interdisciplinaire et rhizomatique avec les textes auquel il fait recours, que dans le prolongement de ces propres productions ou ailleurs. L'intratextualité est un mécanisme injecté dans le texte, particulièrement par la répétition, et l'autoréférence. Elle régénère ainsi une progression rhizomatique de l'œuvre. L'auteur s'intéresse dans son raisonnement à la mise en reliefs, de tous les composants qui rentre dans la constitution de l'histoire du continent. En parallèle, il rappelle comment cette dernière est conçue dans la coupure totale entre les éléments, que ce soit les écrivains (voyageurs et/ou aventurier) qui l'ont rapporté sans y mettre les pieds, ou les historiens qui l'ont transcrit sans relier l'Afrique au monde, comme 'un monde à part.

L'auteur place son récit dans l'optique même de l'objet les méthodes de l'histoire. L'œuvre se réalise dans un mouvement cyclique, dont l'analepse et la prolepse se trouvent au centre de la trame du texte. Ainsi, il nous raconte comment l'histoire de son pays sera transcrite à la fin de la révolution :

> Mais voilà, il faut appeler notre ancien président « L'Immortel » même s'il n'est plus vivant. Celui qui n'est pas d'accord, le gouvernement s'occupera de lui, il sera jeté en prison et sera jugé quand notre Révolution aura fini de chasser les capitalistes et que les moyens de production vont appartenir enfin aux condamnés de la Terre, aux forcés de la faim qui luttent nuit et jour à cause de cette histoire des classes de Karl Marx et d'Engels (Mabanckou, 2010, p. 18).

L'auteur suit l'histoire sociale de Michel et de sa famille, du porc-épic, de verre Cassé et de ces personnages, de Hortense et de son voyage de sud vers le nord et du retour de Liwak de la mort, des faits sociaux, politiques, culturels, historiques et économiques de leurs contextes interne et externe. Dans cette perspective, l'intratextualité existe à partir du moment où l'écrivain réutilise un motif, un fragment du texte qu'il libelle ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures.

Afin de réécrire l'histoire de l'Afrique, l'auteur procède avec substance par ailleurs, il agit dans le mouvement. Il peint une image d'une Afrique dans le monde, suivant les fragments de l'histoire le Cheh, la Révolution française, de la littérature, la culture, la musique et de par les éléments qui forme la civilisation africaine dans le passé : les rites, mœurs, contes, légendes, musiques. Il procède ainsi par citation que Marc Eigeldinger considère comme « […] le premier modèle de l'intertextualité » (Eigeldinger, 1987, p. 11) et il la définit en tant que : « […] réminiscence consciente, volontaire qui participe au déchiffrement de l'œuvre dans le corps de laquelle elle est insérée […] » (Eigeldinger, 1987, p. 12).

Cette technique d'addition intertextuelle et ses dérivés représentent la constitution textuelle sur laquelle l'œuvre se fonde. Par conséquent le lecteur d'aujourd'hui se retrouve confronté à l'intégralité des lieux, les personnages et les faits qui déclenchent le processus de l'œuvre. Le recours à ce procédé relève de la fonction poétique, ce choix technique illustre les points fondamentaux soit qui forme l'imaginaire africain, soit sur le projet initial de l'auteur. Rappeler un nombre important d'écrivains africains est une démarche de reconnaître le statut de cette littérature, qui représente un prolongement de toutes les littératures du monde. L'intertextualité restreinte constitue la preuve de ce prolongement. L'œuvre se forme dans un mouvement spiral, mais aussi rhizomatique qui prend et reprend du général au particulier, tout en puisant de l'extérieur. Une dynamique plus que duelle, qui unit l'intertextuelle/l'intratextualité endogène ou autotextuelle à l'intertextualité référentielle, mais rétroactive.

Nous constatons alors, une manière de marquer cette relation permanente qui unit les éléments du monde dans un rapport rhizomatique. L'intertextualité qui définit le texte comme : « un croisement de mots où on lit au moins un autre mot » (Kristeva, 1996, p. 145). Le procédé est repris dans une perspective active, qui renvoie à une intertextualité fondamentale, qui participe comme figure représentative de l'identité composite et de l'idéal africain. Mabanckou retrace les grandes lignes de l'histoire du continent. Il regroupe les fragments décousus, contenus sous forme de texte une autocitation, ou à travers une mise par résumé et une mise en abyme, afin de réécrire une version possible de ce passé autrefois placé en dehors de la civilisation. Le procédé de l'autotextualité pour Ursula JUNG : « […] résume toutes les relations possibles d'un texte avec lui-même. L'autotexte est une réduplication interne qui double l'ensemble textuel entièrement ou en partie soit dans sa dimension littérale, soit dans sa dimension référentielle » (Jung, 1994, p. 215), elle fonctionne d'après Dallenbach en tant que réflexion qui se manifeste dans la dynamique. D'une part comme un nouveau texte ajoute donc une signifiance et d'une autre, comme un discours sur le discours qui vient se mêler avec le projet de l'œuvre. Elle engendre des répétitions dans le contenu interne de l'énoncé, qui engagent ainsi une polyphonie entre les énoncés et leurs auto-interprétation.

L'intratextualité fonctionne dans cette œuvre par la mise en relation et la reconstitution. Mabanckou procède par la réécriture et la reprise de textes et de fragments de récits de ses propres productions, essaies, poème, ou romans, de personnages, d'expressions, afin de recréer la diversité de l'unité, et de mener le lecteur dans une exploitation de l'être dans un mouvement rétrospectif, de l'unité vers la diversité. Encore, l'auteur contribue à redessiner la créolisation

et sa mouvance, il les déplace alors d'un contexte à l'autre, établissant que des éléments similaires peuvent former un nombre infini et diverses réalités. De ce fait, le procédé dans sa portée générale ou particulière revêt la relation rétroactive rhizomatique qu'il entretient avec le contexte, avec d'autres textes, puis avec lui-même. Cette dynamique permet de générer de diverses interprétations voire d'autres énoncés. Cette visée qui s'assume ici par l'intertextualité cherche à imprégner le texte dans une signifiance éclatée. Le choix du procédé favorise la réduction de l'espace, dans lequel l'auteur intègre le lecteur. Dans son œuvre l'auteur tricontinental dessine les limites de son entreprise. Il repense le continent dans le prolongement du monde. Ainsi, il opte pour des narrateurs et des écrivains africains. Le texte se constitue à l'image du gouffre du continent qui contient tous les éléments capables de retracer son identité, affaiblir les frontières entre le passé et le présent. C'est pourquoi l'œuvre de Mabanckou se repose sur la relance, les ressassements et les répétitions qui donnent lieu à l'intratextualité et fait d'elle une œuvre qui installe un mouvement entre ses composants. Cette circulation interne, où l'œuvre s'auto-alimente de ses propres mythes. Elle désigne la première strate d'un processus plus vaste. Afin de comprendre comment ces fragments s'articulent à l'échelle de la littérature mondiale, il convient d'analyser la dynamique relationnelle, fondée sur le lien hypertextuel mabanckouien aux structures la catégorie formelle définit par la poétique classique. Si cette porosité des frontières discursives contribue à réhabiliter une mémoire fragmentée ; elle ne s'obéie pas à une logique chaotique. Elle repose sur une mécanique de régulation que nous pouvons désigner comme une modération textuelle. Ce processus ne correspond guère à une simple juxtaposition d'influences, mais un ajustement délibéré du verbe où l'emprunt constitue le principal vecteur d'une nouvelle éthique du récit.

2.2. Dynamique relationnelle

Nous trouvons le rétablissement du concept de l'intertextualité avec ses cinq typologies chez Gérard Genette, dans son livre *Palimpseste* (Genette G. , 1982). Le critique se sert de la notion du palimpseste pour expliquer l'idée de l'hypertextualité. Elle est exposée pour le rapport existant entre un texte et un autre texte qui représente le modèle sur lequel le scripteur se base. Pour créer un nouveau texte, Genette définit l'hypertextualité comme suit : « […] toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette G. , 1982, p. 187). Cette intertextualité orchestrée, par des hypertextes textes les uns dérivés des autres, dans une dynamique à chaque fois écartée, donne d'après Gerard Genette cinq types différents d'intertextualité. Il établit des

limites entres chaque variation et les classes selon leur manifestation dans le texte : en transtextuel, architextualité, métatextualité, paratextualité et l'hypertextualité.

L'analyse de l'œuvre d'Alain Mabanckou qui se compose dans une relation rhizome commence par des greffes de l'hypertextualité pour bifurquer sur la question intertextuelle. L'hypertextualité qui se définit par Gérard Genette comme : « […] toute relation unissant un texte B à un texte A sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette G. , 1982, p. 186). Le principe est par conséquent fondé sur la greffe, et l'appropriation. Les textes empruntés et introduits s'emboitent les uns dans les autres. Ils représentent le sujet de la transformation de leurs contacts que l'auteur mobilise pour dire sa poétique, et le contexte dans lequel il situe son œuvre. Or, l'œuvre d'Alain Mabanckou représente pour les critiques littéraires un lieu de foisonnement des textes par excellence. Un lieu où les textes recomposent jusqu'à la disparition totale dans l'imaginaire nouveau que l'œuvre propose. Le lecteur demeure pris dans le jeu et absorbé par les évènements du récit. La prise en conscience des emprunts ne vient qu'ultérieurement. Ainsi, la poétique de l'auteur prend le dessus et emmène le lecteur dans le mouvement spiral et rhizomatique de la relation.

L'auteur place les éléments dans des circonstances et des moments de la vie, proche du lecteur. Il l'enferme déjà dans une lecture visualisée par exemple le 19 mars 1977, ou par des faits internationaux, des termes qui se relèvent du quotidien des Congolais la SAPE. Le lecteur entrainé dans ce texte scriptible (Barthes, S/Z, 1970) entend, ainsi ses expressions et ses lectures comme partie intégrante non seulement du texte, mais aussi de lui-même. Le lecteur repasse d'un texte à un autre et rentre dans la construction du sens en tant que partenaire de l'auteur d'où la performance et érudition de l'auteur dans la manipulation de la poétique de l'intertextualité. Dans l'ensemble de l'œuvre, la créolisation des références s'illustre par des réflexions, des postulats qui passent en filigrane et par allusion à des proverbes, des noms de célébrités et d'extraits « greffés » directement à de nouveaux textes. Son œuvre est une construction sur le modèle des racines qui à chaque fois donnent une nouvelle génération de micro-racine chargée d'alimenter l'arbre et maintenir l'existence dedans. L'œuvre est ouverte sur tous les lieux, tous les domaines du quotidien et particulièrement sur toutes les littératures du monde. Une œuvre qui reste afropéaniste[14] située dans le mouvement même de la vie. Elle défend une vision du monde décidément orientée vers l'Altérité et la reconnaissance de l'autre

[14] Afropéanisme est un terme qui renvoie à l'expérience des personnes d'origine africaine vivant en Europe. Il s'intéresse aussi aux influences culturelles croisées entre l'Afrique et l'Europe. L'afropéaniste aborde les thèmes de l'identité, de l'appartenance, de la migration, du racisme, et des expériences diasporiques.

ni moins inférieur que soi, ni supérieur, elle le pense en tant qu'un « […] double de l'homme » (Mabanckou, 2006, p. 11) et « […] qui permet de se dédoubler, de libérer son autre lui-même » (Mabanckou, Mémoires de Porc-épic, 2006, p. 17).

L'œuvre de Mabanckou est ainsi inscrite dans le combat de l'ouverture et de la diversité. Dans un processus pluriculturel et pluridimensionnel qu'il résume sur la voix de Verre Cassé affirmant avoir : « […] voyagé à travers le monde » (Mabanckou, 2006, p. 84), l'œuvre présente l'inventaire des grands titres de la littérature française et d'expression française. L'auteur crée une circulation entre ces textes afin de créer une succession d'œuvres mises en relation. La force de Mabanckou réside donc dans sa capacité à s'approprier les outils de la transtextualité de Gerard Genette, non comme des contraintes rigides, mais comme des espaces d'expérimentation. L'appropriation des textes antérieurs ; par le jeu de la greffe et l'allusion, il tend à effacer l'origine du discours, afin d'instituer une œuvre totale libérée de toute hiérarchie entre centre et périphérie.

3. Un Babel livresque

L'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou s'articule autour de deux axes de la transtextualité de Genette. D'abord, elle repose sur une hypertextualité structurelle ; à savoir : le texte se greffe sur un modèle antérieur, autrement dit l'hypotexte pour en proposer une métamorphose générale, qui définit l'architecture du réseau. Ensuite, cette charpente est alimentée par une intertextualité constante. Par le jeu de la citation ou de l'allusion, des fragments de textes tiers s'invitent directement dans le récit. Si l'hypertextualité en trace les plans, l'intertextualité en constitue la résonance, qui transforme chaque page en un carrefour de voix littéraires. Cette mise en relation chaotique de savoir et de livre dans l'œuvre de Mabanckou s'associe à la maîtrise d'une nouvelle poétique que l'auteur maîtrise en injectant des segmentations, qui justifient la présence de plusieurs œuvres, de L'escargot entité, au *Voyage au bout de la nuit*, *Mort à crédit*, *Au pays des ténèbres* arrivons à *L'enfant noir* le célèbre roman de Camara Lay, lorsque Verre Cassé déclare : « Je me souviendrais toujours de ma première traversée d'un pays d'Afrique, c'était la Guinée, j'étais l'enfant noir j'étais fasciné par le labour des forgerons, j'étais intrigué par la reptation d'un serpent mystique qui avalait un roseau que je croyais tenir réellement entre les mains » (Mabanckou, 2006, p. 85).Il s'agit d' un roman classé comme un roman classique de la littérature francophone. La suite se déploie d'une manière très suggestive. L'auteur rapporte un passage descriptif où le narrateur enfant expose sa rencontre avec le serpent condescendant de sa famille, particulièrement le moment où l'enfant qui lui tend un roseau dans la cour de la maison de ses parents forgerons. Il décrit

comment sa main était tellement proche de la gueule de la bête en reptation, mais pour l'enfant c'était un jeu il pensait même que le serpent lui souriait. Mabanckou dans une de ces vidéos précise qu'il considère *L'enfant Noir* de Camara Laye comme : « […] 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 » (Ukize, 2013, p. 80). Dans *Black Bazar*, Mabanckou à travers une satire reprend la bête quand il l'entend dans la voix d'une des amies de Rachel « couleur d'origine », lorsqu'il lui dit : « […] est ce que tu t'es vu avec ton gros derrière qui bouge dans la pagaille comme un serpent noir de Camara laye couper en deux » (Mabanckou, 2009, p. 83), même si la bête est le double pacifique du père et protectrice du clan. Il est donc « coupé en deux », une technique qui prolonge le lecteur, dans la première réaction que ce dernier aurait imaginé en lisant le roman de Camara Lay, et qui va par la suite découvrir que tuer cette bête, dans le but de protéger l'enfant d'un danger éventuel, mais permanent, est impensable, car la bête est un double. Et d'une autre souligner cette relation de créolisation par dédoublement exprimé par la figure du « double » qui fait partie intégrante de l'imaginaire Africain. Dans la suite du passage de Verre Cassé nous allons trouver un nombre important d'œuvres citées :

> […] très vite je retournais au pays natal, je goutais 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 terre natale, sillonner le reste du continent pour écouter les élégies majeures, les chants d'ombres, il fallait traverser des 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, quitter donc le continent, découvrir, d'autres contrées chaudes, pénétrer dans le village de Macondo, y vivre cent ans de solitude. (Mabanckou, 2006, p. 40).

L'auteur joue sur les textes et sur la quantité des greffes dans la constitution de la trame du fond de son roman. Dans le passage précédent, le lecteur se situe face à un cumule de références. Ils y découvrent R. A. Salvatore et le monde imaginaire des Royaumes oubliés, Marcel Arlan, de Tchicaya U Tam'si, Emmanuel Dongala, Léopold Sédar Senghor, Mongo Betty, Etienne Goyémidé, Taher Ben Jelloun, Rachid Mimouni, Mohammed Dib, Gabriel García Márquez et le nombre reste arrêté à trois cent œuvres citées seulement dans *Verre Cassé*. L'auteur entraine son lecteur dans les rayons d'une grande bibliothèque, dans le but de lui fournir une toile sur comment l'histoire s'écrit par un ensemble de morceaux réunis dans un mouvement introspectif. Il rappelle à son lecteur la version de l'histoire de l'Afrique écrite dans un seul sens alors, que dans cette aventure, le tissage représente son indication de base. Tiphanie

Samoyaut pense au sujet des intertextualités fragmentée et non complétée, comme celle remarquée l'œuvre de Mabanckou que : « […] le texte est entièrement construit à partir d'autres textes l'intertexte semble sa donnée dominante » (Samoyault, 2005, p. 32).

L'hypertextualité dans cette œuvre prend la forme d'un étymon principal, qui met au monde des racines secondaires qui se transforment en entités autonomes capables de régénérer d'autres entités autonomes. Nous pouvons dire que la référence constitue racine parmi les autres, en effet, les rapprochements entre *L'enfant Noir* de Camara Laye et *Demain j'aurai vingt ans* reste éventuels, de par leur nature autobiographique, les proximités entre certains passages restent évidentes. Les différences s'incrustent par le renversement dans la nature de certains personnages, ainsi les scènes de la promenade de Michel avec Caroline et son frère Lounes, les discours de Papa Roger se rapprochent de celle de L'enfant Noire avec son oncle. En retour ces personnages prennent la place de l'oncle : « […] on a marché en silence. Je trouvais que Caroline n'avançait pas, alors je ralentissais mes pas, je l'attendais, elle me donnait sa main, je la prenais, et nous avons continué notre route, toujours sans parler, jusqu'à la rivière » (Mabanckou, 2010, p. 378). Si nous comparons ce passage à celui de Camara Lay nous constatons les mêmes éléments, constituants se trouvent dans l'autre : le silence, la jeunesse, les intentions (ralentir les pas) à la juste différence dans le personnage féminin de Caroline : « […] il me prenait la main, et je marchais à ces côtés, lui tenant compte de ma jeunesse, rapetissait ses pas » (Camara, 1953, p. 22). Michel, Lounes échange leurs rôles, avec celui de l'oncle dans L'enfant Noir, le jeune oncle : « Quand je me rendais à Tindican, c'était le plus jeune de mes oncles qui venait me chercher. Il était le cadet de ma mère et à peine sorti de l'adolescence ; aussi me semblait-il très proche encore de moi » (Camara, 1953, p. 22). Michel qui se montre affirmé et décide d'agir en mature, adopte alors en considération la nature féminine et fragile de Caroline en compte et ralenti ses pas, tous comme l'oncle, qui prend en compte la jeunesse de l'enfant et lui tiens la main. Lounes qui parle à Michel en responsable, il essaie de le convaincre à rendre à sa mère la clé de son ventre. Papa Roger un homme intellectuel, qui représente la voie de la vérité, qui guide le héros dans la construction de son apprentissage. Le renversement se réalise notamment sur le même plan que de la thématique grande/petite, femme/homme. L'hypertextualité se reflète au niveau de l'espace, le temps et des évènements. Toutefois, elle se trouve détournée pour raconter L'enfant Noir d'Alain Mabanckou. Un passage semblerait nécessaire pour dire et penser l'Afrique à partir d'un angle mort dans le discours de l'histoire transcrit par les Occidentaux. Aussi reconsidérer les richesses sous-estimées par la version actuelle de l'histoire du continent.

L'enfant Noir incarne une intertextualité partagée avec grand nombre des écrivains africain, dans leurs autobiographies respectives. *Demain j'aurai vingt ans* le testament où se c toutes les enfances africaines se croisent. Cette enfance, souvent mal considérée se familiarise pourtant depuis le jeune âge avec les littératures mondiales, la langue, branchée, elle s'investit dans le décryptage du discours politique du monde. Le procédé de l'intertextualité engagé dans la constitution de l'œuvre permet de présenter la force intellectuelle et démographique qui incarne l'Afrique de demain.

4. La voie atavique

Parmi les références obligatoires en littérature africaine, *Cahier d'un retour au pays natal*, hymne à la révolte, accompagne subtilement la tour de Babel livresque que l'auteur construit, recyclant évènements, lieux et personnages. Nous retrouvons cette référence, ou du moins son intitulé, dans *Verre Cassé*, mais avec un nouvel agencement détourné. Le cahier s'insère ici dans une dimension critique : l'auteur va directement au cœur du propos ciblé par le titre du recueil lui-même. Lorsqu'il affirme : « […] ils ne rendent plus à Césaire ce qui est à Césaire » (Mabanckou, 2006, p. 11). Il met en jeu une paronymie nominale entre César et Césaire, qui agit comme un dispositif pour rapprocher des intentions artistiques et politiques éloignées dans le temps et l'espace. Cette stratégie créée une nouvelle logique de lecture et renforce. Toutefois, la portée critique de l'œuvre, car, Il ne s'agit pas seulement de rendre à César ce qui est à César, mais aussi d'accomplir un devoir envers l'Afrique elle-même, à qui l'on refuse trop souvent la restitution de son histoire. Cette transformation stylistique, à la fois allusive et symbolique appelle à une réécriture tangible du récit historique et discursif. *Verre Cassé* éclaire cette nécessité lorsqu'il explique que : « […] c'est pour ça que les for mules qui entrent dans l'Histoire sont courtes, brèves et incisives, et comme ces formules traversent les légendes, les siècles et les millénaires » (Mabanckou, 2006, pp. 10-11). Par cette insistance sur la concision et la force des formules, l'auteur souligne l'importance de restituer à l'Afrique une parole intense et intemporelle, capable de réécrire son propre récit au-delà de la domination coloniale et des silences imposés.

De plus, dans le roman intitulé *Black Bazar,* nous constatons également une insertion explicite de ce thème, à travers la reprise directe d'éléments essentiels. Lorsque le protagoniste se remémore son enfance difficile et misérable, il évoque aussi son aspect positif, pour révéler une enfance unique et heureuse. Ce passage inclut une reprise du poème en prose, lorsque le narrateur récite : « […] on était comme ça, avec nos culottes trouées aux fesses et tout le bazar de la vie quotidienne de ceux qui n'avaient rien inventé, ni la poudre ni la boussole, de ceux qui

n'avaient pas su dompter la vapeur ni l'électricité de ceux qui n'avaient exploré ni les mers ni le ciel » (Mabanckou, 2009, p. 56). Chez Aimé Césaire l'amitié se traduit par, « la lumière amicale », une reprise thématique auquel l'auteur greffe le texte du poète et il reprend explicitement les vers avec un style modernisé de la langue. Par ce procédé, Mabanckou crée un pont entre tradition et modernité, mêlant mémoire collective et actualité langagière, pour renouveler la portée du message poétique. Le thème de la mémoire d'enfance, ainsi que celui du cahier et la réinterprétation des vers d'Aimé Césaire dans *Black Bazar* constituent une réécriture critique de l'histoire africaine. Par la fusion de souvenirs personnels à un héritage poétique, Mabanckou redonne voix à des mémoires marginalisées, déconstruit les silences historiques et renouvelle ainsi le récit collectif comme un acte de résistance identitaire.

Le narrateur de *Black Bazar* entraine cette partie dans la vie moderne et les séquelles de toutes les expériences vécues par cette société en évoquant « […] le bazar de la vie quotidienne » (Mabanckou, 2009, p. 56). Une existence factuelle qui se distribue dans tous les temps. Le point commun entre les deux textes, en dépit des contextes qui les séparent est cette figure anaphorique fonctionne comme le synonyme de révolte et un appel à la prise de conscience contre le colonialisme et les misères qu'il a infligées à ces populations, mais aussi comme un appel pour se détacher des ancrages ataviques tant rechercher après les indépendances d'une Afrique révolue qui : « […] soutient que l'Africain a été le premier homme sur la Terre, les autres races ne sont venues qu'après. Tous les hommes sont donc des immigrés, sauf les Africains qui sont chez eux ici-bas » (Mabanckou, 2009, p. 112). Ils croient même que les Africains sont à l'origine des Egyptiens, une vérité que l'Occident nie puisqu'elle met à l'épreuve les discours qu'il a formulés sur l'histoire du continent. En effet, le détournement dans la manière avec laquelle Mabanckou éloigne l'hypotexte greffé dans son récit constitue une stylistique d'exception qui se mesure dans la tonalité et la visée octroyées à ce passage. Dans son recueil Aimé Césaire est en révolte afin de mener un changement et une vraie révolte des peuples noirs longtemps dénigrés et exploités. Chez Alain Mabanckou le narrateur dresse l'avenir et le présent de cette prise de conscience qui soit elle n'a pas eu lieu, soit elle n'a pas eu d'écho par le choix de la langue tropicalisée et un style ironique analogique qui se relèvent des caractéristiques de la culture africaine marquée par la fabrique innée des analogies. Nous remarquons que dans ce jeu de la greffe le protagoniste *Black Bazar* ne s'approprie pas les vers d'Aimé Césaire, il répond aux demandes de son camarade qui veut comprendre l'origine de l'histoire de la boussole, la vapeur qu'il vient d'évoquer :

> […] ça venait d'un type en colère, un poète qui disait des paroles courageuses. Il avait écrit ça quand il était rentré dans son pays natal et avait trouvé son peuple qui avait faim, des rues sales, du rhum qui dynamitait son ile, des gens qui ne se révoltaient pas devant leur condition et cette main invisible qui les assujettissait. Ce type en colère, fallait pas blaguer avec lui, car il avait aussi écrit noir sur blanc : *parce que nous vous haïssons, vous votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce, de la folie flambante, du cannibalisme tenace* […] (Mabanckou, 2009, p. 56).

Le poète en colère est sans doute Aimé Césaire, car il cite son interlocuteur encore une phrase puisée de son recueil *Cahier d'un retour au pays natal,* en outre les propos sont marqués en italique. L'auteur introduit de manière indirecte dans ce passage le contexte sociohistorique et sociopolitique dans lequel cette œuvre a vu le jour. Il donne comme dans un rébus des éléments de la biographie du poète « son ile », « son pays natal », afin que le lecteur devine de quel poète « en colère » s'agit-il.

Invoquer des écrivains tels qu'Aimé Césaire, Frantz Fanon, ainsi que des personnages incarnant parfois les figures parentales de l'auteur constitue une manière immédiate d'ancrer le récit dans le réel. Ce recours à des références concrètes joue un rôle essentiel dans la construction et la fabrique de la trame narrative qui apporte une dimension tangible et crédible à l'ensemble de l'œuvre. Selon Roland Barthes, ce procédé romanesque est : « […] le fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité » (Barthes, 1968, p. 88). Autrement dit, la présence de ces éléments réels crée chez le lecteur une impression d'authenticité et renforcent l'impact émotionnel et intellectuel du récit. Cette stratégie contribue ainsi à une esthétique où le fictif et le réel s'entremêlent subtilement, ce qui permet à l'œuvre de dialoguer avec l'histoire, la mémoire et les enjeux sociopolitiques actuels.

Par ailleurs, *Cahier d'un retour au pays natal*, recueil de poèmes révolutionnaires du poète martiniquais et figure majeure du mouvement de la Négritude Aimé Césaire représente un élément redondant et omniprésent que le narrateur invoque constamment dans l'œuvre. Cette notion du cahier accompagne tous les narrateurs, à l'exception de Michel, et fonctionne comme un véritable testament littéraire. À ce corpus, l'auteur ajoute le *Discours sur le colonialisme*, également présent dès le début de *Verre Cassé* au travers du discours du chef des Nègres qui cite explicitement : « discours sur le colonialisme ». Par conséquent, le renversement se manifeste dans l'immédiat. Ce double héritage poétique et politique cristallise ainsi le renversement immédiat des récits dominants, il impose une remise en question radicale des systèmes coloniaux et mémoriels. A travers la mise en relation de ces deux textes fondateurs,

l'auteur établit un dialogue critique qui structure le roman et amplifie la portée de son engagement revendicatif.

Dans cet assemblage. L'auteur présente les deux discours toujours dans la forme ironique. Il soulève les comment les deux « discours », dont l'un renvoi à la négritude et l'autre au panafricanisme. Mouvements qui marquent les temps des indépendances modernes soumettent une réelle dichotomie. Il met en lumière le discours d'Aimé Césaire qui se concentre sur la revendication des prérogatives démocratique. Le présent établit l'éloge de ces pratiques presque, et trouve la consolation dans des faits qui restent sans importances politiques ni pour le colonisé ni pour le colonisateur. Le président général Drien Lokouta Eleki Mingi annonce aux populations avec assurance et fierté : « […] en Europe des avenues Mobut-seko, idi-Amin-Dada, Jean-Bedel-Bokassa et bien d'autres illustres hommes qu'il avait connus et appréciés pour leur loyauté, leur humanisme et leur respect de droits de l'homme » (Mabanckou, 2006, p. 13). Toutes ces personnalités sont historiquement classées comme des criminels. Nous constatons que c'est la dernière ligne de ce passage qui fait allusion à toute une nouvelle réalité, une litote, nous allons trouver son explication ailleurs dans *Black Bazar*, lorsque l'une des figures comme Hippocrate revient sur l'importance que les pays Africains donnent à leurs emblèmes, et rappel le lecteur l'angle à partir duquel les responsables pensent le totalitarisme. Ces présidents et responsables ont hérité du continent, il leur appartint. Le burlesque se localise dans la mise en relation des deux textes, car il est presque urgent de dire : « […] une république bananière qui promulguerait une loi reconnaissant les bienfaits de la dictature d'Idi Amin Dada, du parti unique de Mobutu, de la torture des camps de la mort de Sékou Touré » (Mabanckou, 2009, p. 225). L'interaction entre les deux passages réside dans le caractère ironique que l 'auteur accorde à cette relation. Un rapport consciemment inscrit dans la satire, une stratégie qui fonctionne comme une sonnette d'alarme au sujet du déni dont souffrent les « grands hommes », par rapport aux autoritarismes qu'ils imposent aux populations. Cette farce fonctionne comme une dénonciation de la situation de despotisme en Afrique.

La relation entre les deux citations s'assure par l'insertion des mêmes noms de responsables honorés et loués en Europe en dépit de leur passé glorieux de dictatures avéré par les historiens occidentaux. L'idée serait de mettre en exergue le nouveau colonialisme. Une approche pourtant connue chez les colonisés qui sont comme éblouies par les réverbérations des indépendances. Les stratégies idéologiques et politiques appliquées dans leurs pays restent calquées sur le modèle européen. Par conséquent, la démarche du retour et de la stratégie du recyclage des dans cette œuvre donnée s'orientent à décerner ces pratiques, il établit un pacte

de croyance avec son lecteur, à cet égard, Rochlitz explique que : « […] le romancier ne cherche pas à « faire croire » ou à « feindre » que ses personnages ont réellement fait et dit ce qu'il raconte ; il cherche à les « rendre crédibles », ce qui est presque le contraire de « feindre » ou de « faire croire » au sens d'accréditer quelque chose de faux ou d'illusoire » (Pavel, 2002, p. 13). L'auteur ne cherche pas à « faire croire » ou à « feindre » que ses personnages ont réellement tenu les propos ou accompli les actions qu'il relate ; il vise plutôt à les « rendre crédibles », ce qui s'oppose à l'idée d'accréditer quelque chose de faux ou d'illusoire. Ce souci de crédibilité se manifeste clairement dans le choix des expressions et des formules que nous trouvons dans les discours des responsables africains, et qui soulignent un attachement irrépressible au langage du pouvoir. Par ailleurs, l'auteur suscite la réflexion sur l'attachement viscérale de ces derniers à la pensée coloniale, qui se concrétise dans la symbolique de la référence injectée dans le texte à travers l'usage des formules emblématiques de la littérature française, telles que le fameux « j'accuse ». Ces expressions garantissent un effet placebo, telle une « poudre de perlimpinpin », elles garantissent donc, un effet de sécurité chez les hommes de politiques africains, et établissent un effet symbolique sur les populations. À travers cette imitation ironique et critique, le ministre de la Culture, ancien ministre de l'Agriculture, accède ainsi à une postérité symbolique, incarnant les contradictions et les enjeux du pouvoir politique africain contemporain :

> Albert Zou Loukia, a élevé la voix, il a fait une intervention mémorable, une intervention qui est restée ici comme un des plus beaux discours politiques de tous les temps, le ministre Zou Loukia répète à plusieurs reprises « j'accuse », et tout le monde était si médusé que dans la rue, pour un oui ou pour un non, pour une petite dispute ou une injustice mineure, on disait « j'accuse », et même le chef du gouvernement a dit à son porte-parole que ce ministre de l'Agriculture parlait bien, que sa formule très populaire de « j'accuse » resterait dans la postérité […] il récitait des pages entières des livres de ces grands auteurs qu'on cite volontiers à table, il suait comme chaque fois qu'il était fier d'avoir séduit son auditoire par son expérience (Mabanckou, 2006, p. 8).

L'auteur, revient ensuite sur les pratiques des responsables et celles des dirigeants africains qui calquent leurs discours sur les grandes œuvres de la littérature française, cette stratégie vise à inscrire leur propre figure dans l'histoire, par extension, dans l'imaginaire populaire. Les enjeux du développement, du changement ne figurent nulle part dans leurs ambitions. Cette démarche exercée par des Africains sur leurs compatriotes et glorifié par la France comme unique voie d'affirmation dans un monde dépourvu d'autonomie et dominé par le regard de l'Autre, révèle une dynamique complexe de pouvoir et de reconnaissance. En effet, cette même France donne leurs noms aux quartiers de sa république, afin de donner inscription un caractère mémorielle. Cette démarcation textuelle met en lumière des pratiques

politiquement soutenues et socialement acceptées, dès lors que ces responsables, souvent porteurs d'un passé de bourreaux plutôt que d'hommes loyaux et respectueux des droits humains sont valorisés en Europe. Pourtant, Ils incarnent toujours une figure caricaturale, autrefois marque identitaire imposée à l'homme africain, et qui continue à symboliser l'image de la politique africaine jusqu'à aujourd'hui. Par conséquent, ce dispositif constitue une stratégie textuelle doublement efficace : il interroge les héritages contradictoires de la société africaine, qui s'inscrit dans une dynamique de réécriture de son histoire. Dans ce jeu de mise en relation hybride, l'auteur souligne les limites, afin de proposer d'autres manières de réécrire l'histoire de l'Afrique dans le monde ouvrant alors, la voie à une nouvelle articulation entre mémoire, identité et émancipation.

4.1. Collage et transgression

L'auteur additionne plusieurs stratégies romanesques, son œuvre semble se rapprocher des activités du collage célébrées par les mouvements surréalistes. Il transgresse les frontières de la littérature classique et mets au jour sa propre vision d'abord du monde, puis du continent africain, au-delà de du sillage de la tradition littéraire francophone également. Cette œuvre se structure autour des métadiscours et par l'intertextualité. Comme nous l'avons signalé plus haut, dans son roman *Verre cassé* Mabanckou engage dans la dynamique de la relation rhizome un nombre important de documents. Ce qui transforme l'œuvre en une galaxie où toutes les typologies intertextuelles sont présentes à travers sa poétique rétroactive. Il transporte son lecteur dans son univers littéraire personnel antérieur. Marie-claire Guizou affirme que l'œuvre de Mabanckou est une œuvre éclatée, car elle ouvre un dialogue avec les grandes œuvres qui ont marqué la littérature dans diverses époques et lieux, et que : « […] sa toile intertextuelle accueille tous les genres, tous les courants, tous les auteurs, toutes les nationalités » (Soumaré, 2016). Ainsi, l'exégèse du texte constitue une immersion textuelle rhizomatique qui entre dans des mouvements relationnels infini et imprévisible. L'intertextualité chez Mabanckou est endogène, cette stratégie consiste à se rapporter aux liens internes de son œuvre. Son discours fait allusion et reprend des thèmes déjà cités dans ses romans. Ainsi, il enchâsse des personnages, tel que Petit piment dans *Demain j'aurai vingt ans*. Il reprend également des thèmes et des phrases dans le but de souligner des thèmes récurrents. Il invoque sur la voix du Congo, de l'Amérique ou de Papa Roger, ainsi que d'autres personnages des faits antérieurs de l'histoire régionale et mondiale. D'autre part, elle est exogène, cette stratégie tisse les liens du texte avec d'autres textes, qui lui sont extérieurs. Une pratique qui fonctionne par l'inclusion des références historiques et littéraires de manière implicitée ou implicite. À l'image de

Vercingétorix, qui regagne le nom ainsi que la partie glorieuse de l'histoire de ce chef gaulois, Le Porc-épic qui reprend des passages et des titres des fables de la Fontaine, les mythes fondateurs africains et mondiaux, aussi les discours entiers des personnalités politiques du Congo ou du monde. Ainsi, ce que ces retours permanent des personnages Chez Mabanckou, n'annoncent pas une linéarité chronologique du temps donc de la mémoire : (passé-présent-futur) ; mais un brassage cyclique et rhizomatique. Le fait que Petit Piment revienne « vieux et fou » dans un autre livre suggère que l'histoire de l'Afrique est un éternel recommencement ; un traumatisme qui ne se guérit pas mais qui se métamorphose.

L'auteur déploie sciemment une narration basée sur l'intertextualité et l'architextualité. Les interrelations et les inextricabilités sont par conséquent polymorphiques. Ce faisant, Mabanckou crée une relation rhizome entre les littératures d'expression française, littérature de l'Afrique noire, littérature française. Son récit institue une attestation hybride d'une suite de textes connexes, de théories et de courant littéraire qui renforce sa substance. L'auteur par ce fait élimine les frontières et minore les distances établies entre l'Afrique et le monde. Son œuvre se focalise sur les principes fondateurs d'une francophonie culturelle, elle s'oppose nettement à toutes les formes de la francophonie institutionnelle et politique. Il crée ainsi une œuvre qui raconte le monde à un lecteur appelé à penser le monde et l'humain dans leurs plénitudes.

L'intertextualité constitue alors plus qu'un concept et une stratégie poétique qui s'impose dans l'œuvre aux narrateurs griots. Elle agit pour moyen qui provient d'e la culture africaine, mais elle permet de mettre en relation visible les éléments du monde. En conséquence, composer une peinture qui redéfinit non seulement la notion des liens, mais aussi offre un portrait à l'identité de l'homme africain. L'auteur opte pour poétique hybride et dynamique, qui s'enrichit au fur et à mesure des substances, et oriente son lecteur vers la prise de conscience intellectuelle : la réflexion sur la formation du Monde, puis l'autoreflexion. Il met la créolisation et l'intertextualité dans un mouvement rétroactif qui se manifeste par la mise en relation d'une nomenclature de « prose transfrontalière » (Soumaré, 2016). Il s'agit d'une littérature qui se : « […] réclamant d'une tradition ingérée pour assoir son identité littéraire et rejeter les figures de l'autorité que l'héritage véhicule » (PANAÏTÉ , 2012, p. 311). L'auteur se projette dans une approche à la fois postmoderne et postcoloniale. Il situe sans œuvre non seulement dans une aire décoloniale, en libérant la littérature africaine de ses multiples sujétions, il écrit dans toutes les littératures du monde. Il crée à travers son œuvre une sorte de littérature qualifiée par Glissant de « *littérature communautaire »,* autrement dit une littérature du relai. Nous allons trouver ce relai dans Holden Caufield un personnage parmi les habitués du crédit à voyager et

à qui Verre Cassé confie son cahier. L'auteur affirme à travers ce geste qu'il soutient la vision du monde adhère par les Africains — Américains, une nation qui s'est vidée totalement de « […] ces citoyens de l'alternative » (Mabanckou, 2012, p. 49), où ces derniers n'oscillent pas entre deux rives.

Nous constatons que l'auteur fait allusion à une réflexion qui dédramatise l'utopie victimaire que les anciens colonisés couvent et qui à son tour les enferme dans un passé, qui ne leur appartient pas. Il met au gout de son lectorat une littérature désorientée dans ses jonctions au monde. Il soumet l'hypotexte nouveau à la dichotomie culturelle, dans un détournement naturellement exhibé de toutes antinomies conflictuelles. La dédramatisation des rapports colonisés/colonisateurs constitue le postulat de cette intertextualité dynamique et hybride. Elle permet de constater le détachement et la séparation de ce dernier de son colonisateur, qui le situe son dans la dépossession de la supériorité du : post/coloniale française et européenne. Il place son œuvre dans la continuité dans la mesure où le roman africain appartient au monde naguère à une particularité centrique qui l'enferme dans un passé issu d'assignations culturelles. Mabanckou décolonise son texte à travers l'intertextualité hybride et rétroactive. Le procédé joue le rôle d'un lieu où les textes gardent toutes leurs authenticités, les textes communiquent les uns avec les autres. D'après Édouard glissant « […] un énoncé parfait qui ne se prête pas au renouvellement du monde d'emblée fascise ; la beauté de sa potentialité s'actualiser au commerce du monde » (Mercier, 2012, p. 54). Cette position esthétique utilise le concept de l'intertextualité comme moyen pour repenser les frontières autrefois imposées par les régimes militaires des occupants. L'auteur dans son œuvre fractalise ces frontières, afin de permettre à son lecteur de participer à replacer les éléments du puzzle. Il l'invite à réfléchir sur le continent dans la dynamique du monde. Cette littérature de tolérance et de reconnaissance met fin à l'image de l'homme noir dans une Afrique parodiée et coupée du monde ; le passage au moment Verre Cassé dans la dernière partie exprime son refus de rédiger une autobiographie de la barre :

> […] tant pis pour les nostalgiques tirailleurs 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 (Mabanckou, 2006, p. 81).

Nous constatons que l'auteur utilise le concept, pour tenter de remettre en avant le rapprochement initial de l'intertextualité à la créolisation des mondes et cultures. Le texte reste

ce palimpseste dont l'auteur use pour marquer le mouvement et la relation qui existe entre les éléments du monde. Il revient sur la notion du texte en soi considéré par la communauté des critiques comme une matière étanche. Il provoque la circulation endogène et exogène de ses significations, en outre, ce dernier n'incarne pas seulement le reflet d'une réalité donné, d'abord une matière. Il incite son lecteur de porter un regard différent sur le discours anciennement fondé et imposé par l'occupant. L'enjeu de cette mise en relation s'effectue au service de la réécriture de l'histoire du continent, autrefois penser et écrit en tant qu'un monde à part dans l'isolation totale du monde.

4.2. Au service de la réécriture

Les connotations historiques et l'autobiographie constituent des notions principales sur lesquels l'œuvre d'Alain Mabanckou se constitue. Les temps des indépendances restent une période historiographique immortelle du Congo et de l'Afrique en général. La majorité des narrateurs à l'exception de Porc-épic placent le quotidien dans le contexte historique des années soixante-dix. Ces narrateurs jeunes comme Michel dans *Demain j'aurai vingt ans, les cigognes sont immortelles*, ou adolescent, Moise noir le personnage principal du roman dans *Petit piment*, témoignent du monde, qui change en changeant toutes les données qui les entoure. Malgré leur jeune âge, ils construisent une image réaliste et vibrante de leur quotidien. Ces observateurs faussement naïfs critiquent ouvertement la situation sociale et politique et le dysfonctionnement économique de leur pays.

Le contexte des années soixante-dix symbolise le temps du commandant Marien Ngouabi, une figure héroïque du Congo, qui s'empare du pouvoir en 1968 et gouverne pendant neuf ans. Il institue un régime inspiré de ces convictions marxiste - léniniste, un régime connu surtout par son fiasco économique. Rompu à la didactique, il rêvait de voir la gloire et le triomphe du socialisme scientifique. Son règne se fonde sur les principes de la révolution, une marque des temps des indépendances. Cette période voit naitre les personnages mythiques de l'Histoire, qui affirme à jamais l'imaginaire des populations. Ce personnage rompu à la didactique, incarné par l'oncle René dans *Demain j'aurai vingt ans* et dans *Les cigognes sont immortelles,* un communiste-léniniste croyant un peu trop à l'idéal communiste et à la révolution tente même de l'inculquer à son neveu, voilà comment il remémore à cet enfant que :

> L'histoire du monde n'est que l'histoire des gens qui sont dans des classes, par exemple les esclaves et les maîtres, les chefs de terres et les paysans qui n'ont pas de terres, etc. Donc dans ce monde certains sont en haut, d'autres sont en bas et souffrent parce que ceux qui sont en haut exploitent ceux qui sont en bas […] c'est ça qu'on appelle l'exploitation de l'homme par l'homme » (Mabanckou, 2010, p. 17).

Il ajoute plus loin au sujet de la révolution populaire que le monde est dans l'obligation de changer. Il faut donc penser ses modifications qui hisseront le monde africain dans l'agriculture, et le travail de la terre. Leurs stratégies consistent à responsabiliser les agriculteurs et les paysans. Ils sont contraints à posséder leurs moyens de productions, ainsi ils installeront la dictature du prolétariat, qui bloquera le capitalisme à jamais. En réalité, l'oncle ne fait que perpétuer un esprit embrassé par les Africains au lendemain des indépendances, et qui perdure jusqu'à nos jours. Dans *Demain j'aurai vingt ans*, Michel observe avec scepticisme le discours communiste porté par son oncle, sosie du commandant Marien Ngouabi, qui s'inspire ostensiblement de Marx et Engels, dont : « […] c'est grâce à eux que les gens savent maintenant c'est quoi le communisme » (Mabanckou, 2010, p. 16). Ce dernier exprime sa gratitude en affirmant que la philosophie communiste représente le seul avenir pour ces populations, Toutefois, Michel perçoit une forme de démagogie dans ce discours cars, il s'agit d'une réalité non scientifique : « […] de l'opium pour tremper les peuples » (Mabanckou, 2010, p. 17).

Pour le petit Michel comme pour Moise Noir, le sens de ce discours reste trouble, en effet : « Vous vous demandez : Mais qu'est-ce que la Révolution ? Oui, qu'est-ce que la Révolution, hein ? La Révolution se fait au quotidien en modifiant nos habitudes et en restant vigilants face à l'ingéniosité de l'impérialisme et ses valets locaux » (Mabanckou , 2010, p. 35/36). Cette définition l'école ne convainc pas Petit Piment. Les deux narrateurs constatent la spoliation du patrimoine familial et social, qu'ils observent à travers leurs expériences personnelles.

Michel souligne l'écart flagrant entre le discours et la réalité matérielle : « Sa diction ne se restreigne pas à déceler les contradictions du discours, mais ils soulèvent ses limites et déclare : « […] donc je sais maintenant qu'on peut aussi être communiste et riche » (Mabanckou, 2010, p. 14). Ainsi, il analyse la manière dont les gouverneurs africains, en particulier, et les communistes en général, détournent et adaptent les doctrines communistes à leur profit, révélant une hypocrisie profonde. Cette lecture critique dénonce un communisme officiellement exalté mais concrètement récupéré, où la révolution perd son sens authentique pour devenir un prétexte au maintien d'un pouvoir et d'un enrichissement personnel. Michel interprète la manière avec laquelle les gouverneurs africains en particulier et les communistes en général exercent leurs doctrines.

Il postule qu'ils créent et imposent leurs idées enfantées lors des diners galants, alors que les populations encaissent les répercutions à lent terme. Cette vision est éclairée lorsque Michel explicite comment son oncle riche a fait pour le devenir. Ce dernier s'approprie

l'héritage de ces frères et sœurs. Il explique que la charité des communistes reste verbale d'abord par l'exemple des cadeaux qu'il offrait à ses enfants (voiture télécommandée) en parallèle, il offrait à Michel un râteau et une pelle en plastique chaque année. Le narrateur rajoute aussi comment son oncle renvoie son frère et ses enfants pour s'accaparer de la maison. Il continue plus loin pour éclaircir qu'il n'est juste et loyal que lexicalement, car au sujet de l'héritage de ces grands-parents : « […] tonton René prétend qu'il doit tout prendre parce que c'est lui le grand frère et que ma mère attendra qu'il meure pour récupérer et les biens de ma grand-mère et les biens de tonton René » (Mabanckou, 2010, p. 141). À travers la métaphore de l'héritage, le lecteur peut analyser le régime politique depuis ses débuts.

Dans ce clivage, nous remarquons le rapprochement du passé au présent et nous déduisons le pourquoi de la situation actuelle du continent. Il souligne le trait dictatorial du système communiste. Il touche l'absence de la démocratie, le droit du chef de la tribu, et l'intimidation aux dispositifs de la tradition et de la norme imposée par des notions fortuites comme le discours de l'inauguration du parti congolais du travail, l'unique parti du pays des temps des indépendances, que les générations depuis le jeune âge doivent connaitre au même titre que leurs patronymes. Cette figure politique représente une fixation sur le concept de l'unique, ce parti incarne la métaphore de toutes les situations bloquées dans le pays, aussi l'unique vérité envisageable pour ce dernier. Les responsables n'hésitaient pas à passer celui qui le contredit aux coups du maitre. La constitution de l'histoire dans ces climats des indépendances continue dans l'enfermement et le refus de l'Autre, une reprise totale des philosophies coloniale, qui place l'Afrique en dehors de la circulation et le possible. Cette nouvelle colonisation des temps des libertés se manifeste à travers la métaphore de la dictature. Dans son œuvre l'auteur relate la trajectoire historique d'une société sous l'emprise d'une idéologie mensongère. Cette politique expose des principes, des lois à appliquer sur les populations, qu'on bloque dans les recherches des paradis perdus dans un passé mythique : « Révolution et socialisme scientifique ne doivent pas nous griser au point de trouver en eux une vertu magique. Ils doivent seulement stimuler et orienter notre action et non constituer des talismans bienfaisants » (Mabanckou , 2010, p. 36). L'auteur souligne ainsi l'impossibilité d'une libération immédiate, car la situation du pays et du continent reste empreinte d'une nonchalance interprétée par les consommateurs du Crédit à voyager et ceux de Lulubut comme une attente illusoire d'un changement que le mythe non avoué du communisme ne réalisera jamais. À ce propos, Dieudonné Ngoulmoumako, directeur de l'orphelinat, affirme avec lucidité : « Le développement de notre pays, la transformation de notre vie dans tous les

domaines ne dépendent nullement de la surenchère révolutionnaire, mais de notre action patiente, courageuse et raisonnée. Se transformer harmonieusement sans se transfigurer faussement, évoluer et progresser sans se dépersonnaliser » (Mabanckou , 2010, p. 36).

Par ailleurs, l'ouverture sur le monde et la créolisation reste l'un des éléments que l'auteur additionne à l'intertextualité, afin d'amener le lecteur à réécrire sa version de l'Histoire. Dans son roman *Demain j'aurai vingt ans*, comme dans *Les cigognes sont immortelles* le narrateur rapporteur étend le contexte et ouvre son témoignage sur le monde. Il passe de la mort du président annoncée le 19 mars 1977, au Chah d'Iran qu'il accompagne avec compassion dans son déplacement entre les États-Unis jusqu'au Caire. Le narrateur retrace ces évènements minutieusement, il reproduit le sentiment que la majorité des Africains ont éprouvé. Cette ouverture fonctionne comme critique des nouvelles formes de colonisations et de clôtures imposées par les régimes des indépendances. L'auteur démontre que le colonialisme dans ces régions passe par les révolutions. Les faits historiques sont présentés dans un ordre chaotique, tels que les négociations effectuées pour libérer de la prise d'otage de l'ambassade de l'Amérique et la sollicitation du président palestinien Yasser Arafet : « […] un pays que les gens ne veulent pas reconnaître que c'est un pays comme notre pays » (Mabanckou, 2010, p. 175). L'enjeu consiste à mettre lumière la passivité de la communauté internationale face aux grandes problématiques de l'histoire contemporaine, notamment celle de la Palestine, à travers les monologues de Michel, pourquoi certains pays ne la reconnaissent pas comme pays : « Bon, heureusement que papa Roger est d'accord que la Palestine c'est un pays, qu'on le veuille ou non, et que le président des Palestiniens s'appelle Yasser Arafat » (Mabanckou, 2010, p. 135). Il met en parallèle la complicité des pays européens, ainsi que celle de l'Arabie Saoudite dans la création et la protection du « monstre » « […] plus méchant que le dragon » (Mabanckou, 2010, p. 136), Idi Dada responsable de la mort de plusieurs centaines d'Asiatiques, d'Indiens et d'Ougandais. L'auteur revient sur un passé qui ne passe pas, car la dictature dont souffre le continent africain, la cause palestinienne sont des sujets d'actualité. Il soulève une autre pratique de barbarie en Afrique qui se constitue autour de l'hypsogramme de Bernard-Henri Levy, une barbarie à visage humain. Le lecteur téléspectateur pose un œil critique sur la situation sociopolitique et socio-économique du continent d'une part et sur le reste des pays décolonisés.

4.3. Le détour en référence

L'intertextualité manifeste dans l'œuvre de Mabanckou en qualité de procédé romanesque qui institue la trame textuelle sur laquelle repose le projet de l'œuvre est parfois

détournée. Le lecteur se confronte à un espace complètement vraisemblable : « […] le rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable et du nécessaire » (Vernière , 1982, p. 525).

C'est dans cette perspective que, dans le roman *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, l'intertextualité s'inscrit à travers le titre même, qui évoque Vercingétorix en tant que figure emblématique du courage de la rébellion et de l'intelligence face aux invasions barbares, lors de la romanisation de la Gaule. Ce titre convoque ainsi une mémoire collective et un symbole de résistance qui, tout en étant ancré dans l'Histoire, peut aussi être détourné ou réinterprété pour servir le projet narratif de l'auteur. La référence à Vercingétorix fonctionne comme un écho intertextuel, qui invite le lecteur à une lecture qui dépasse la simple référence historique pour explorer des enjeux plus vastes liés à la résistance, à l'identité et à la mémoire collective.il s'agit d'un gaulois qui est arrivé par on sait quelle alchimie à unir les tribus barbares contre les Romains, et qui dans un geste toujours héroïque se livre à ces derniers pour sauver son peuple. Une vérité détournée par le chef des sudistes Vercingétorix, qui dans ces discours cités aux grands marchés du Vitingo, il reprend la partie mémorable de l'histoire de ce chef, et qui continue son avancement vers le Nord, dans un jeu de chasse à l'homme et l'application de la philosophie du séparatisme tribal.

Cette intertextualité qui commence depuis le titre reflète la glorification de l'histoire occidentale dans l'imaginaire des populations. Cette politique a créé des tensions ethniques autrefois non envisageables entre les tribus, et d'une autre le dénigrement de l'histoire du continent. L'attirant dans ce brassage et le retour cyclique et le recours des dirigeants africains aux mêmes stratégies pour imposer leurs règnes. Cette image de terre de conflits tribaux et de terre de guerres civiles accompagne l'Afrique comme unique représentation valable. À partir de là le lecteur décèle les liens entre les deux espaces africains à travers du sémème Nègre et la référence historique de Vercingétorix. L'idée de la relation est donc sollicitée, cette déduction est confirmée à travers un autre élément paratextuel de la quatrième de couverture : « Ancienne colonie d'Afrique centrale, la république du Viétongo est en proie à une terrible guerre civile » (Mabanckou, 2000, p. 138). Le lecteur averti exhale les éléments historiques et le contexte du récit. Il projette les faits dans une période où Denis Sassou-Nguesso, au détail près du lieu qui reste totalement fictif et ne fait pas partie de la géographie du continent, mais représente des liens sémantiques francs comme Pointe-Rouge pour Pointe-Noire. La narratrice affirme son appartenance au village du président dit l'Immortel, les sudistes, les nordistes les langues parlées ont tous des notions réelles, qui rapprochent la fiction de la réalité. Cet état, initialement

présenté sous couvert de l'imaginaire, constitue la métaphore d'un détour intertextuel entre l'espace et la description des évènements , qui laisse à penser au Congo-Brazzaville. Dans son livre sur l'intertextualité Sophie Rabau explique que :

> […] chaque agrammaticalité dans un poème est un signe de grammaticalité ailleurs… cette relation systémique confère la signifiance… le signe poétique à deux faces : textuellement agrammaticale, intertextuellement grammatical. Déplacer et déformer dans le système mémétique, mais le mot juste mis en sa place dans la grille sémiotique (Rabau , 2002, p. 162).

Ce rapprochement entre la réalité et la fiction déstabilise le lecteur. Il donne lieu à des lectures restrictives. C'est donc au lecteur d'inférer pour constituer la signifiance. Comme par exemple, dans le cas du Viétigon la signifiance se constate à travers les indicateurs démographiques et ethniques comme sudiste et nordiste, la superficie du pays. Ces indicateurs déclencheurs de la signifiance et projettent le lecteur dans un jeu de repérage d'éléments afin de ramener le texte à la vision du monde qu'il est seul capable de constituer, cependant dans le cas de l'œuvre de Mabanckou ce champ reste fructueux, car en plus des lieux comme Pointe-Rouge, la capitale économique substitut lexicale de Pointe-Noire, le cartier trois-cent, le (cfco) chemin de fer du Congo, devient le Viétongo-Océan, et bien d'autres repères spéciaux. L'enjeu consiste à renforcer l'effet du réel, et ne pas déstabiliser le lecteur.

Cet effet réaliste pousse le lecteur à lire au-delà du passé. Il l'incite à penser l'Afrique actuelle, un lieu de conflits tribaux et de guerres civiles. L'auteur sur la voix de Michel dans *Les cigognes sont immortelles* à travers les pensées et les mémoires de Hortense dans *Les petits -fils nègres de Vercingétorix* retracent les prises de position et les convictions de ces gouverneurs. Hortense écrit dans son cahier que les raisons de ces décisions sont liées au conflit de : « […] plusieurs communautés se répartissent le territoire national et le pouvoir politique détendu par les Nordistes, minoritaire dans le pays » (Mabanckou, 2000, p. 10). Michel raconte comment les règlements de comptes entre Nordiste et sudistes vont au point de placer la problématique ethnique comme une réalité virale qui déchire le continent. Ces conflits figurent dans l'œuvre de Mabanckou parmi les éléments fondateurs de son projet de la réécriture de l'histoire du continent. Il revient sur leurs origines. La guerre commence à près l'arrivé de : « […] son excellence Lebou Kabouya lors des premières élections démocratiques de notre pays. C'était alors la première fois qu'un homme du sud gouvernait le viétongo » (Mabanckou, 2000, p. 10), et plus loin dans l'histoire, ces guerres trouvent le début dans les stratégies héritées depuis les politiques imposées, par les petits fils de Vercingétorix durant de leurs colonisations.

Dans son livre *Le sanglot de l'homme noir*, le narrateur explique à son fils Boris que : « […] le pire des intolérances demeure celles exercé par les tiens. Il interprète que le fanatisme évolue dans ses débuts et retrouve ses formes les plus dangereuses entre les gens de mêmes origines » (Mabanckou, 2012, p. 15). Les victimes du déchirement tribal dans *Les petits-fils Nègre de Vercingétorix* sont des nordistes à commencer par Gasto Okemba le mari de Christine kidnappé de chez lui torturé et assassiné. Sa femme sudiste est accusée de traitrise, dont le châtiment autrement pensé, dans un passage la femme exprime sa rage, sa haine et son impuissance devant cette injustice, pourtant exercé par des cousins germains : « […] ils ont enlevé Gaston, parce qu'il est originaire du Nord ! Et comme je suis leur sœur du sud, ils ont toujours ressenti cela comme une double trahison : j'ai épousé cet homme et j'ai épousé cet homme et j'ai osé l'emmener sur nos terres » (Mabanckou, 2000, p. 144). Le pays était un véritable théâtre d'un violent massacre sociopolitique. La haine remonte à l'assassinat du commandant Marien Ngouabi explique Vercingétorix dans un de ces discours prononcés au grand marché :

> Vous les nordistes vous êtes les assassins du camarade président Marien Ngouabi qui était pourtant de votre région, et vous mettez ça sur notre dos à nous les sudistes ! C'est pas nous qui l'avons tué, c'est vous ! Débrouillez-vous avec votre cadavre, laissez notre Sud tranquille sinon on va refaire la guerre civile pour diviser ce pays en deux, comme ça vous continuerez à assassiner vos frères pour le pouvoir » (Mabanckou, 2018, p. 76).

Toutefois, traditionnellement connu le châtiment le plus barbare est conservé aux traîtres. Christine représentée par les petits-fils incarne la métaphore de toutes ces femmes sudistes, qui ont suivi la voie du cœur et épousé un Nordiste et contre qui des opérations punitives ont été exercées. Iloki nous raconte l'une de ces visites nocturnes des petits-fils chez Christine dans le but de la « corriger » dans le sens de la violer, puis l'accuse de folie. Le lecteur assiste à la destruction des principes communautaires qui représente l'union de la nation. Le viol désigne l'action de déchirer les frontières de la sécurité, et l'installation du séparatisme au sein de la communauté avec une virulence alimentée par l'esprit de la vengeance. Nous retrouvons la vengeance dans *Les cigognes sont immortelles*. Pauline Kengué tue Antoinette Ebaka nordiste pour venger l'assassinat de son frère Kimbouala-Nkaya. Elle abandonne ainsi sa vie et celle de son enfant unique Michel qui courent après le camion militaire qui embarque sa mère dans le but de retrouver sa jeune et sa très jolie maman.

Cet antagonisme ethno-régional établit entre les deux ethnies explicite le refus de l'Autre. Les uns comme les autres relaye le même discours relatif au séparationisme. Dans la généralité le sudiste considère leurs rivales : « […] les Nordistes, surtout les Mbochis, sont

rarement intelligents comme nous, ils ne sont pas des gens normaux, ils sont méchants et, depuis leur naissance, leurs parents leur disent de vite devenir des militaires pour tuer les sudistes et les présidents de la République qui ne sont pas nordistes » (Mabanckou, 2018, p. 97). Ce genre de propos ségrégationnistes injurieux entre ethnies est une partie intégrante de l'opinion des populations et l'un des éléments rabâchés dans l'ouvres : « […] les Nordistes n'étaient que des barbares, des êtres jaloux qui passaient leur temps à battre leur femme comme des tapis poussiéreux » (Mabanckou, 2000, p. 78) et « [l]es sudistes sont tous pareils : mesquin, fourbes et hypocrites jusqu'à la dernière minute. Je suis tenté de vous dire qu'ik est impossible d'imaginer une cohabitation entre une poule et un cafard » (Mabanckou, 2000, p. 228).

L'intertextualité est représentée ici à travers la conception des populations censurées par le ressassement des sténotypes, aussi par le recours direct à la rhétorique de la dégradation et du rabaissement. L'intertexte se situe au rapprochement fait entre humains et les animaux dans l'intention du rabaissement. L'héritage colonial de l'homme africain sauvage et non civilisé « […] ces hommes primitifs ne sachant manier que la pirogue et la sagaie » (Mabanckou, 2000, p. 226). Le séparatisme dans cette œuvre se raconte en parallèle aux autres évènements. Le principe de la supériorité et de la race élue représente le socle qui soutient cette barbarie ethnopolitique dans son discours le chef du village des Nordistes M. Bayo affirme que :

> Il y a plusieurs années nous avions cru à une certaine idée de l'unité nationale en acceptant qu'un homme du sud épouse notre fille. Nous étions trompés […] En tant que représentant de l'état dans ce district, je serai dorénavant vigilant et appliquerai à la lettre les consignes qui viendront de Mapapouville. D'ores et déjà, je me réjouis que les rares sudistes qui vivaient dans la région aient été remis aux mains des Romains. Pour le reste, nous savons ce que nous avons à faire : faciliter la tâche du général Edou afin de sauvegarder le pouvoir des Nordistes, car nous sommes nés pour gouverner ce pays (Mabanckou, 2000, p. 229).

Ce sentiment de supériorité et de refus de la différence désormais mutuel, les sudistes ne se croient pas moins importants que les nordistes, ils se voient d'ailleurs plus importants. Vercingétorix ne pense pas la situation diversement, il alimente un discours de violence, haine et de vengeance :

> Le sud va opposer une résistance au pouvoir qui vient de s'installer à Mapapouville. Nous sommes majoritaires. Nous avons le pétrole ! Nous avons la mer ! Tous les grands intellectuels de ce pays sont sudistes ! Les Nordistes n'ont que des forêts. Nous n'allons pas nous laisser écraser ces rustres qui ont des muscles et la mitraillette à la place du cerveau, non (Mabanckou, 2000, p. 261).

Les deux meneurs nourrissent la logique du séparatisme et du refus inconditionnel de l'autre, considéré comme une gangrène à arracher. Leur idéologie totalitaire se fonde sur les principes de domination, et sur les principes de l'extermination des différences. Une

socialisation de l'animosité popularisée au biais de la politique et un individualisme masqué dans l'intérêt général de l'ethnie. Il prend dans sa folie de l'excluvisme ethnique les activités les plus éloignées de la politique, et qui cherchent à promouvoir la cohésion sociale : tel que le sport et la musique.

L'intertextualité est mobilisée par l'auteur dans une volonté claire de reconstruire la relation entre différentes perspectives et de les orienter vers la créolisation des mondes et des cultures. Cette confrontation constitue la réalité à travers laquelle s'opèrent les multiples réécritures de l'Histoire dans son œuvre. Comme souligné précédemment, l'histoire doit être pensée en relation avec l'ensemble des éléments qui composent son contexte. En conséquence, le lecteur est amené à croiser des faits et des références historiques présentés selon des niveaux narratifs variés. L'auteur joue habilement avec les frontières des genres et des cultures créant, ainsi une dynamique. Cette stratégie narrative, reflet direct du contexte de son émergence, s'inscrit inévitablement dans les principes de la dynamique spirale et imprévisible de la créolisation, telle que théorisée par Édouard Glissant. Par cette démarche, l'œuvre saisit la complexité de l'histoire pluriculturelles et le mouvement constant de transformation qui caractérise les sociétés postcoloniales

En effet, l'œuvre s'institue dans une mise relation rétroactive chaotique, mais objective, puis qu'elle agence l'harmonie entre un ensemble de récits secondaires. Le lecteur réfléchit sur le monde : « De cette façon, l'enchâssement de petites histoires qui, à vrai dire, s'opposent à la grande Histoire, devient une technique, de cette façon, l'enchâssement de petites tant d'autres, pour contester le savoir historique et en déterminer un sens nouveau » (Ukize, 2013, p. 143). L'auteur à travers ses antagonistes redéfinit des réalités rigides : réécrit l'histoire d'une époque, en prenant en considération l'humain dans cette myriade d' évènements imposés, une période où les moments vécus se démultiplient où l'être se confine dans l'oubli au second degré dans cette quête du pouvoir et d'individualisme avéré.

Il retrace le cycle de vies interrompues, de droit confisqué non matériel, mais aussi spirituel : l'amour impossible, il déconstruit les grandes philosophies communistes imparfaitement appliquées. Il réécrit l'Histoire en orientant le lecteur à constater l'axe de bascule tel que Sembène le retrace : « […] maintient l'opposition, développe la vénalité, le népotisme et ces infirmités par lesquelles on tente de couvrir les bas instincts de l'homme » (Cagnan, 2020, p. 149). Ces histoires qui rentrent en relation avec l'Histoire du Congo représentent la partie prise en otage, elle entraîne également une envie et un rêve à l'instar de

Martin Luther King « We have a drame » (Mabanckou, 2006). Ces moments de l'histoire du Congo et de la vie de ces personnages soulignent la problématique de l'esprit victimaire, que ces populations ont hérité des discours antérieurs qui n'hésitent pas de mélanger les données de la violence et de tolérance, afin de créer l'ambiguïté et infirmer les idées les plus complexes. De plus Mabanckou insiste sur l'urgence de l'unité nationale, la réécriture de l'Histoire de l'Afrique et de reconstituer la mémoire collective. Cette urgence manifeste dans toute son œuvre une ambition vibrante d'écrire, car le temps passe et les mémoires s'ancrent de plus en plus dans l'individualisme et dans la société du spectacle. Dans tous ces romans, le projet initial soulevé par l'écrivain consiste de remplir le cahier symbolique de la mémoire, le lieu même de la mémoire ou les réalités sont dites dans leurs versions humaines, version africaine.

Une urgence exprimée par Verre Cassé, Porc-épic, Petit piment ou Iloki lorsqu'elle avoue son envie d'écrire de peur que : « […] la vérité ne se volatilise un jour » (Mabanckou, 2000, p. 13). Ce qui ressort de cette mise en relation est que le monde se créolise, le monde ne se dit pas dans contexte donné. Les relations intertextuelles représentent le procédé qui affirme que le projet de la réécriture de l'Histoire ne provient pas que de la discipline, de la mémoire des témoignages relatifs à l'historiographie. La réécriture de l'Histoire du continent doit se réaliser sur tous ces éléments.

4.4. Une poétique rétroactive

Dans l'ensemble les théories spécialisées dans le champ de la littérature africaine se fixent comme but l'élaboration d'une démarche spécifique à son domaine. Cette ambition se focalise sur les marques distinctives de cette littérature, qui parviennent à une autonomie politique avec les embrayeurs physiques moraux sur lesquelles se fonde son histoire. Dans une optique virée vers des conclusions vertueuses qui présentent l'actualité en tant qu'impotence intellectuelle, littéraire et culturelle, afin de trouver le moyen pour dire le continent dans le monde à partir de la réécriture de sa mémoire historique.

La réécriture de cette histoire se donne pour volet abondant la culture et la tradition. Ce champ constitue le garant de l'authenticité des discours des textes littéraires africains. Ce dernière affiche ses différences avec le texte occidental, depuis leur engagement, ainsi que les approches idéologiques et politiques adoptées et par l'authenticité émise à travers son style d'écriture et sa poétique, des stratégies discursives puisées de la tradition. Ce texte caractérisé par une dynamique constante et par l'éclatement se fait dans une circulation entre la modernité et la tradition. Il se départage entre l'héritage ancestral et l'héritage colonial. Ainsi, il représente

le champ par excellence de l'intertextualité générique. Certains auteurs africains ont essayé d'écrire en dehors des genres classés, en enchevêtrant divers genres dans le même œuvre. Ce procédé consiste à créer une communication entre les textes et les genres des textes, donc transformer le squelette porteur de la chaire du texte. Julia Kristeva pense que le texte devient un lieu de multiplication de genres littéraires (Kristeva, 1997). Cette perspective se croise avec l'envie de soulever la problématique sociale du continent, ainsi que le fonctionnement des littératures africaines écrites, dérivées particulièrement de la tradition non écrite.

La littérature postcoloniale et postmoderne africaine se fonde dans la constance et la résilience du roman occidental et de toutes les formes d'art africain. Elle cherche à se dire dans la relation, par conséquent, elle s'ouvre sciemment aux influences extérieures. Mais d'abord, elle affiche une continuité ininterrompue avec l'art verbal tradition ancestrale partagée entre ses habitants, qui comprend : les chants, les poèmes et les contes, mais aussi elle tient à exister à travers les productions postérieures écrites, tel que la poésie et les romans. Ainsi nous retrouvons chez Mabanckou la poésie de Sangohor, de Chikaia utam'si, ainsi que les contes et mythes ancestral africains et les écrits romancés comme *L'enfant noir* de Camara Lay.

La corrélation du roman avec la tradition se manifeste chez Alain Mabanckou par la reprise des traditions orales, d'abord par les légendes du double concrétisé dans *Mémoire de Porc-épic*, mais aussi à travers la reprise de la longue Française africanisée et de « la Gromologie » africaine séparément construite d'une rhapsodie africaine ou congolaise, puisque certains romans sont construits sont point, mais un constat qui institue La virgule s'impose comme l'auxiliaire essentiel de l'énonciation ; en s'articulant aux silences, elle scande le discours et agit comme un catalyseur qui invite à la poursuite de la parole .De fait, la tradition et les modes d'apparaître dans le monde moderne existent par analogie dans cette œuvre, puis se transforment mutuellement. Les deux univers s'interagissent dans la dynamique où chaque élément parvient à évoluer et intégrer de nouvelles influences, de différentes manières de penser le monde, sans perdre son authenticité.

Madeleine Borgomano soutient cette approche. Elle éclaircit que le recours à la tradition permet de conserver de la mémoire collective (Borgomano, 2000). Par conséquent, il s'inscrit dans une tradition ancestrale, autrefois mal estimée par les scripteurs étrangers. Elle pense que cette littérature africaine écrite se résume en ce qu'on appelle l'oraliture, une mise en œuvre soumise aux dispositifs de l'oralité, elle explique alors que :

> […] en Afrique, la plupart des textes ont longtemps existé que dans leur profération et dans la seule mémoire des conteurs et des griots, eux-mêmes, des porte-paroles transparents des mythes de légendes et de l'histoire non véritablement « auteurs ». De nos jours l'écriture se met au service de l'oralité qu'elle permet de conserver en l'histoire (Borgomano, 2000, p. 80).

Par conséquent, ce patrimoine transporté dans les mémoires d'une génération à une autre couvre les fonctions identiques que le texte écrit. Les narrateurs de cette œuvre portent la mémoire, puisqu'ils sont des « porte-paroles ». Ils jouent le rôle des auteurs de l'oral, d'une mémoire modifiée. Or, la transition que l'adoption de l'écrit impose une mutation au niveau de technique. Cependant, cette mutation de l'oral des narrateurs-écrivains faire sien le même procédé que les griots et les autres orateurs spécialisés dans la transmission de cette mémoire orale.

Avec Porc-épic, Verre cassé dépassent toutes les exigences de la langue. Ils adoptent dans leur écrit les mêmes stratégies de la narration orale. Il transforme le roman en une seule phrase soumise aux élisions de négation et à l'omission du point. D'ailleurs Verre Cassé l'affirme à mainte reprise, il n'écrirait qu'avec son style et avec sa manière. La réaction de son patron, pourtant L'Escargot entêté ; l'importe peu. Tout se passe selon cette technique à l'inférence que ce métissage régénère : le texte écrit et le texte dit symbolisent des lieux de la communication. Ils racontent le regard que la société porte sur elle-même. Ils assurent la socialisation et la dominante didactique.

Le concept de la littérature africaine postcoloniale se conçoit dans le rapprochement entre l'écriture et la culture de l'oralité. Il place le texte fictionnel au centre de ces intérêts, et tente de reproduire les performances orales, qui peut être pensée étant le fondement de la tradition orale. Elle ne peut exister en dehors des autres éléments du monde. Son charme figure dans les structures langagières qu'elle adopte ; Léopold Sédar Sengho abonde dans ce sens lorsqu'il avance que :

> […] le pouvoir du verbe apparaît déjà […] dans les langues négro-africaines, où presque tous les mots sont descriptifs […]. Le mot y est plus qu'image, il est image analogique sans même le secours de la métaphore ou de la comparaison. Il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le sens sous le signe. Car tout est signe et sens en même temps pour les Négro-Africains (Senghor L. , 1964, pp. 156-157).

La performance de cette tradition dans le sens où elle s'enferme sur des principes qui prescriptives la littérature orale et la régissent, d'une part comme d'une autre son public, les détenteurs et les transmetteurs de cette tradition. Paul Zumthor la rapproche fortement à poésie écrite dans les règles qu'elles imposent et qui reflète sa performance. Il explique que ces

pratiques ne procèdent pas de manière aléatoire, elles fonctionnent à l'intérieur d'un système codifié ; son chronotope correspondent à des unités fondamentales à la présentation. Elle dépasse, ainsi les normes du savoir-faire, corolaire elle manifeste un « savoir-être » une maîtrise du temps et de l'espace. La prestation impose alors une référence globale relative au corps c'est pourquoi le corps est un élément important dans l'œuvre de Mabanckou, qui avec la voix établit ce parallélisme entre l'oral et l'écrit. Paul Zumthor dans Introduction à la poésie orale insiste toutefois sur la notion de la performance et la considère comme le « facteur constitutif » de la littérature orale :

> La performance peut être considérée le principal facteur constitutif de l'art poétique orale. Instance de réalisation plénière, la performance détermine tous les autres éléments formels, qui, par rapport à elle, ne sont à peine que virtuels… les conventions, règles et normes qui régissent la poésie orale couvrent, d'un côté à l'autre du texte, son opportunité, ses publics, la personne qui la transmet et l'objectif qu'elle poursuit à court terme (Zumthor, 1983, p. 155).

La performance orale dans l'œuvre de Mabanckou se joue à partir des détours narratifs, introduit par le canal de l'intertextualité qui s'explique par l'altération des registres de langue et la présence de plusieurs genres littéraires. Puis par le recours aux structures grammaticales de la langue maternelle. Toutefois, ces détours rhétoriques éclatés se constituent sur des indices de la tonalité de la narration adoptée par les griots malgré la présence de l'écrit. Le lecteur se laisse orienter par le charme que les narrateurs ajoutent à ces instances narratives. Ce spectateur-lecteur prolonge dans la trace du conte et les marques de la tradition orale de la littérature africaine. Dans la narration du Porc-épic, et celle de Michel, les deux narrateurs reflètent l'image du griot affirmé. Verre Cassé, Hortense Iloki et petit Piment assurent une performance reconnue au sein de la communauté : l'écrit. Ces détours rhétoriques éclatés constituent une des caractéristiques de la créolisation. Ils se manifestent dans l'œuvre de Mabanckou à travers les instances de la narration. Ils forment dans l'alliance par des narrateurs écrivains, ces narrateurs à double fonction s'écrivent pour préserver la mémoire commune. Le narrateur scripteur Verre Cassé, que son patron ne croit pas à la tradition et la considère comme du pipi de chats sauvages, lui demande même de repenser l'adage qui explique : en Afrique quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle. Il se sent vexé et leur demande de préciser de quel vieillard il s'agit. Cette réaction provient de ses convictions, ce patron n'a confiance qu'en ce qui est écrit. Les narrateurs-écrivains de cette œuvre pratiquent une littérature écrite oralisée, qui se situent dans limites de l'écrit et celles de l'orale. Cette stratégie reprend les caractères heureux et drôle des conteurs, qui usent de cette stratégie pour garder l'engagement de leur audition. Ils arrivent à

les appliquer, de même que le Porc-épic, qui implique son lecteur par le tutoiement et l'invite à participer à la création de sens.

Ces griots-écrivains assurent l'authenticité recherchée par l'écrivain annoncée par la métaphore de l'arbre omniprésent dans le texte enraciné dans la terre, mais exposé sur l'extérieur. Ils produisent des non-textes introduits dans cette illusion textuelle par la voix : celle de Michel, et Porc-épic de verre cassé et avec celle des autres narrateurs de l'œuvre. L'auteur établit une modération esthétique afin de créer l'équilibre entre la valeur de l'écrit et encore celle de l'oralité, au moyen du statut de ces personnages et de leurs âges, aucun d'eux n'est en réalité un conteur spécialisé. Cependant, ils maitrisent les valeurs des deux codes. Une jonction nécessaire dans son projet de la réécriture de l'Histoire du continent à travers sa culture. Il n'hésite pas à placer l'écrivain dans le rôle de metteur en relation des valeurs ancestrales.

Le rôle de l'orateur revêt une seconde nature. Il institue une trace et un code génétique que tous les narrateurs-écrivains se le partagent. L'intention derrière ce choix consiste à tracer la dynamique et la circulation immanente entre l'écrit et l'orale. Elle assure ainsi la parenté d'une part, et d'une autre, elle revient sur l'importance de la prise en charge de tous les éléments qui forment la toile représentatrice de l'Afrique, dans le but de réécrire son histoire, par ces conteurs par ces écrivains, ce qui prime est de redire cette Afrique par la voix et la plume de ces enfants.

4.5. Redistribution des rôles

Dans un jeu de mémoires parfois fractalisées, une autre effacée. Mabanckou s'écarte des habitudes coutumières reconnues dans l'univers narratif et opte pour un personnage qui ne possède aucune performance admise dans le domaine de l'oralité. Ces narratrices sont un animal diabolique, un ivrogne, un enfant ou une femme blessée dans son amour propre. La trame narrative pallie cette histoire qui pourrait initier le sujet narratif de n'importe quel Africain, mais jamais par un autre. Il infirme la théorie qui reconnaît l'écrit comme unique certification de scientificité en l'occurrence de la civilisation. De plus, il explique à travers ce choix une manière d'affirmer que la parole est le ciment qui unit toutes les particularités, les fragments qui constituent la culture et la pensée africaine. Ce détail rappel que l'absence de la trace écrite reste le facteur fondamental responsable de la déformation de l'Histoire du continent depuis l'introduction coloniale, en outre l'une des raisons pour lesquelles l'Histoire écrite par les étrangers a eu un écho et de la valeur au sein des communautés réceptrices, qui manque de

moyens pour confronter une histoire réduite en un lieu d'exotisme, d'étrangeté ; un monde à part.

Dans cette perspective, l'œuvre de Mabanckou se veut une œuvre oralisée en instituant un genre nouveau du moins différent de narrateur qui n'est pas spécialisé, déjà constaté dans *L'enfant Noir* et dans les romans de Sony Labou Tansi. L'auteur pour nous introduire dès le premier abord dans cette complicité annonce le rapprochement entre le lecteur et le narrateur, ainsi que celui des deux univers. Il continue ensuite de remettre en implicite les visions du monde qu'il soulève en dépit de la présence viscérale de l'oralité et de l'oralité. Ainsi, depuis l'incipit Verre Cassé implique son lecteur en luis disant presque : « […] disons que le patron du bar Le Crédit a voyagé m'a remis un cahier que je dois remplir » (Mabanckou, 2006, p. 5). Le lecteur n'est pas averti, il est impliqué dans l'histoire comme dans une spirale de discussion qui revient. Cet effet se reproduit dans tous ses romans, dans Black Bazar, le narrateur informe son lecteur que cela fait « [q]uatre mois se sont écoulés depuis ma compagne s'est enfuie avec notre fille et L'Hybride » (Mabanckou, 2009, p. 9), Michel procède pareillement à son tour : « Dans notre pays un chef doit être chauve et avoir un gros ventre. » (Mabanckou, 2010, p. 9). À cela s'ajoute la narration halée de l'imprimeur et son style, qui oscille entre l'écrit et l'oral. Horsens Iloki qui symbolise le conteur sage et discerné dans ses récits opte également pour un style d'écrit oralisé.

Le style adopté pour cette œuvre épouse les formes de l'écrit et celles des pratiques langagières populaires, l'auteur produit avec cette stratégie un texte dont la construction met en épreuve l'écrit. Il procède dans l'architecture narrative de son œuvre par l'altération des niveaux de langue, et par l'adoption d'un langage représentatif du langage populaire africain. Il pousse les limites parfois et impose les formes les plus sévères de l'oralité comme dans Porc-Épic, dès le début l'oralité se manifeste avec ses normes et à travers les phrases-fleuves et le débit accéléré : « […] donc je ne suis qu'un animal, un animal de rien du tout, les hommes diraient une bête sauvage comme si on ne comptait pas de plus bêtes et de plus sauvages que nous » (Mabanckou, 2006, p. 11).

Le recours à L'oralité dans cette œuvre constitue en réalité un outil majeur de déconstruction de la tradition occidentale. Elle incarne une modalité de détour dans le projet de modernisation du roman et de la littérature, tout en servant de pont entre différents univers culturels. Ce point souligne particulièrement la relation entre l'oral et l'écrit, puisque l'auteur ne considère pas ces deux formes comme opposées, ni ne rejette la langue ou l'enseignement occidental, comme le confirme *Verre Cassé* :

> […] 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, que c'est plutôt un fleuve à détourner (Mabanckou, Verre Cassé, 2006, p. 76).

La relation avec la langue demeure une affaire de choix, de conviction et de modernisation. Une envie d'orienter le lecteur aux possibilités que la circulation entre les univers permet. Ainsi, depuis le début le choix de l'hyper texte voyage au bout de la nuit et voyage à crédit, implique l'envie de détourner les règles de la langue française dans un souci de simplification et dans une envie de placer les changements que la culture d'es individus impose à cette langue. L'enjeu peut être qualifié d'idéologique, l'auteur met en avant l'aspect vivant de la langue ainsi que son appartenance à l'humanité. Dans sa lettre au président français en exprimant son refus de la francophonie « institutionnelle ». Mabanckou précise que : « La littérature française ne peut plus se contenter de la définition étriquée qui, à la longue, a fini par la marginaliser alors même que ses tentacules ne cessent de croître grâce à l'émergence d'un imaginaire-monde en français » (Mabanckou, 2018, p. 6).

L'oralité, dans cet espace narratif s'inscrit dans la continuité du jeu intertextuel et de la diversité culturelle Elle contribue dans la construction d'un univers hétéroclite et rhizomatique, un véritable espace-monde où se conjuguent et s'additionnent différents genres littéraires, lieux, professions et codes linguistiques. L'oralité apparaît comme une référence voire comme une preuve tangible de la pluralité des voix et des formes, exprimée notamment par des genres traditionnels tels que les contes, légendes, épopées, proverbes et chants. Cette coexistence de multiples traditions orales enrichit la texture narrative et illustre la complexité identitaire et culturelle que l'auteur cherche à mettre en scène. Elle représente un prolongement du continent dans la production traditionnelle. Mabanckou avec ce choix reconstitue les groupes d'éléments omis de l'Histoire générale de l'Afrique.

L'oral autrefois pensé inférieur que l'écrit représente une confrontation des deux systèmes où l'oralité est inférieurement classée par rapport à l'écrit, ainsi les cultures orales africaines étaient considérées comme primitives, donc dévalorisées et marginalisées face à l'écrit, car dans la conception moderne : «la conservation de la mémoire, que l'époque des histoires que racontait la grand-mère grabataire était finie, que l'heure était désormais à l'écrit parce que c'est ce qui reste, la parole c'est de la fumée noire » (Mabanckou, 2006, p. 6). À travers son œuvre, Mabanckou remet en question cette supériorité imposée par les colonisateurs

en redonnant à l'oralité sa place centrale. Il met en lumière le caractère vivant et dynamique de la langue orale, qui échappe aux limites des institutions et aux idéologies implicites véhiculées par la francophonie. Il rappelle ainsi l'importance du patrimoine culturel souvent ignoré dans ces structures dominantes. L'auteur redistribue les rôles en plaçant l'oralité au cœur de la narration, afin de lui restituer sa légitimité dans la construction de l'histoire africaine. L'oralité devient la voix qui raconte le continent, incarnant ainsi son identité profonde. Par ailleurs, il montre comment les composantes du discours se rencontrent et se créolisent, formant ainsi un langage et une mémoire partagés.

Il se concentre sur la langue en tant que dynamique vivante, un moyen d'accès privilégiés qui permet le croisement entre la littérature traditionnelle et une littérature plus ouverte et inclusive. Cette ouverture efface les frontières entre les deux formes artistiques, afin de les disposer dans une perspective de tolérance qui contribue à la transformation de la littérature subalterne en une littérature-monde. À travers son œuvre, l'auteur illustre comment cette littérature devient un espace de création et de rénovation, qui puise son origine dans la mémoire collective, les racines de l'écrivain et sa culture. Cette mémoire composite, fruit de la rencontre entre héritages ancestraux et coloniaux, donne naissance au verbe oralisé, une expression directe de cette réunion. Cette rencontre constitue une étape essentielle dans l'analyse et le développement des textes littéraires au sein des mouvements postcoloniaux contemporains, où se crée un dialogue renouvelé entre mémoire et création.

5. À la lisière des sources

L'œuvre d'Alain Mabanckou constitue un véritable lieu où différentes techniques et procédés se croisent, dans le but de marquer une rupture avec non seulement les traditions occidentales du roman, mais aussi les traditions de la littérature africaine placée par ces ainés. Son œuvre se veut un espace de créolisation et de mutation humaine totalisante. Elle constitue un appelle à la dynamique, la fluidité et à la tolérance. Cet espace narratif qualifié de « patchwork », de portéiforme représente un lieu où l'auteur combine les fragments de la race de cette histoire déformée dans son continent et dans le monde. L'auteur dans le détour rhétorique qu'il utilise pour mettre à l'épreuve la langue et la stylistique ; additionne les genres littéraires. Ainsi, le lecteur se confronte au conte à la fable au mythe fondateur occidental et africain, aux proverbes, les chansons des passes de textes anglais, les textes sacrés et le fantastique. Ce brassage fait d'elle un palimpseste et un espace postmoderne et une croisée d'intertextualité, de transtextualité, autrement dit de créolisation.

Ce dernier concept désigne selon Édouard Glissant un processus de rencontre, d'interaction, de métissage entre les cultures. Ce mouvement de relation aboutit à un résultat imprévisible. Il s'inscrit en dehors des notions de l'assimilation, des notions de domination des cultures qui imposent ses normes à un autre subalterne. Ainsi, il ne reconnaît pas les distinctions entre littérature mineure et littératures majeures. Il ouvre la réflexion sur de nouvelles formes ignorées, pourtant elles constituent le monde.

La créolisation traduit un échange réciproque où toutes les cultures impliquées changent en changeant. L'écriture de Mabanckou épouse cette perspective c'est pourquoi elle demeure chaotique, une écriture du tremblement. Marc Gontard explique que : « […] le collage et la fragmentation sont des dispositifs de discontinuité aptes à représenter le chaos postmoderne, le métissage du texte peut paraître comme une atteinte à l'unité générique […] qui fait entrer le principe d'hétérogénéité dans l'ordre de la narration » (Gontard, 2003, p. 89) dans sa conception, la racine unique et la pureté du genre et du texte n'existent pas. Dans le contexte postmoderne, marquée par le multiculturalisme et par les mouvements et les bouleversements perpétuels. Les cultures s'ouvrent de plus en plus les unes sur les autres et proposent un brassage qui exclue toute envie de maitriser les postulats, le système et la pensée pragmatique ne peut offrir une suite logique à ce que Édouard Glissant appelle le « chaos-monde ».

L'œuvre de Mabanckou peint un spectacle de cet entrecroisement, où la raison désormais incapable de diriger le moment précédent ni d'atteindre l'instant qui suit. Nous sommes en présence d'une œuvre qui non seulement mélange les genres littéraires, et qui à certains instants rapproche les temps, les espaces, place le non humain aux centres de ces métamorphoses imprévisibles en choisissant des narrateurs non humains. Elle représente notamment sur le plan de la technicité une concrétisation performante des mutations que le monde vit.

Elle manifeste un détour. Elle laisse à penser que son auteur cherche à ouvrir de nouvelles voies pour redéfinir le continent et réécrire son Histoire d'une part, et d'une autre de marquer son authenticité à travers une écriture en rupture avec les productions de ses ainés. Elle répond aux dynamiques de se dire autrement dans le monde. Cependant, se dire différemment n'implique pas le détachement de ses origines, ce qui importe est de les penser indépendamment des pensées « mythiques », mais dans le mouvement. L'oralité institue un intertexte fondamental dans la construction du fond de cette écriture du « détour ». L'oralité se manifeste à travers les récits relatifs à la mémoire de l'enfance. Elle dessine un rhizome qui assure la relation entre le passé et le présent. Puis par le recours au conte, pour son caractère sémiotique

universel. Il transcende les frontières des cultures et du chronotrope. Cette démarche précitée est engagée dans cette œuvre, afin de revenir sur l'aspect de l'expérience humaine partagée et compréhensible dans différentes époques et cultures. Ce choix place l'œuvre dans la circulation. Le passé de l'Afrique n'est en aucun cas un vicieux. Son passé constitue une suite qui trouve son expression la plus épanouie dans le présent qui constitue son le futur.

L'histoire du contient est un assemblage de texte et d'intertexte : de mythes, de contes, les proverbes ; de textes sacrés, de chants. Ce palimpseste couvre l'histoire dans une dimension planétaire ; il porte la connotation de la diversité et de du transfert. L'Histoire se vit ensemble, se partage avec le reste du monde. Le monde correspond à une histoire qui se refait, toute intertextualité est en réalité une transtextualité, Josias Semmunjanga explique que : « […] le roman fonde sa propre structuration par une opération transversale à travers le monde » (SEMUJANGA, 1999, p. 35). Cette œuvre représente une suite de source mondiale et national, elle franchit les frontières des genres et du monde sans brouiller le lecteur. La relation entre les composants de cette comédie humaine est presque innée. Le lecteur travers l'espace et le temps conscient de son rôle à la fois de lecteur et d'auditeur. Les marqueurs de l'oralité tels que les pauses, les tirées, les changements de débit, ainsi que la parfaite structure romanesque, classe cette œuvre dans une nouvelle forme narrative, une organisation formelle et diégétique qui entraine le lecteur dans le mouvement d'un réalisme indépendant des fortières imposées par l'homme qui trace les marques de sa rupture avec le chauvisme des littératures antérieures d'une part occidentale et d'une autre africaines. Ces ruptures significatives entrent dans le cadre des littératures contemporaines postmodernes, elles s'aperçoivent tant sur la forme que sur le contenu.

6. Marquer les ruptures

Les détours rhétoriques éclatés se distinguent dans cette œuvre à travers la mise en dualité entre oralité et écriture est le marqueur de la rupture entre la littérature occidentale et le roman africain. La mise en relation dynamique entre les différents genres littéraires. Un procédé que les premières générations d'écrivains africains ont adopté pour exprimer leur authenticité. Chez Mabanckou prend un autre détour, puisqu'il met en coexistence des fragments de récits appartenant à la littérature orale et/ou écrite et à de différents domaines artistiques une dimension à la limite « universelle ». Il agence en mouvement des vies que d'autres personnages ont vécu dans des contextes différents, dans l'intention de rappeler le caractère itinérant de l'homme. Il est nomade par essence, ses écrits et ses paroles qui finissent par se croiser en bloque ou en fragments, pour donner des conclusions qui dépassent l'esprit pragmatique

anticiper l'imprévisible. Une créolisation permanente et objective, car dans l'acception technique toujours le roman est à la base le lieu où le mal et le bien se battent, et le conte s'achève avec une morale. La finalité est donc didactique. Le lecteur -téléspectateur reconstitue, il voit le sens nouveau que ces textes changent de portées dès qu'ils sont déplacés dans des contextes différents. Le lecteur demeure *ipso facto* plus étanche aux autres vérités possibles. Les nombreuses références excèdent le premier seuil le de l'intertextualité à savoir la présence d'un texte dans un autre texte comme le précise Juli Kristeva. À l'intertextualité outrancière s'ajoute une transculturalité éclatée à ce propos Semujanga explique que : « […] l'intertextualité est limitée aux relations qu'un texte donné établit avec d'autres textes connus, tandis que la transculturelle et la Transgénéricité visent la relation transversale de toutes les réalisations symboliques dans le champ sémiotique international » (Semujanga J. , 2001, p. 143) pour bifurquer sur la créolisation et revenir aux notions les plus éloigner de l'histoire de l'Afrique. Ce brassage transculturel produit dans le but de rappeler le palimpseste qui incarne l'Afrique s'effectue dans la mise en relation entre du fantastique et la réalité. L'œuvre est conçue dans l'esprit d'un conte, ainsi du caractère universel de l'histoire de l'Afrique. Le récit fascine le lecteur par ses charmes linguistiques et esthétiques, notamment dans les romans Verre Cassé et Porc-épic. L'apport de la nature du personnage qui constitue une jonction avec les problématiques du monde urbain, et celle d'une représentation mal rapprochée dans le passé. Le lecteur s'entraine dans une magie opérée par la structure du récit lui-même.

Guidé par la voix du griot, le lecteur se confronte à un ensemble de récits indépendants. Il se déplace d'un contexte à un autre dans un récit empoté, qui enchâsse l'ensemble de l'histoire. L'intertextualité exprimée par l'oralité ainsi que ses ces embrayeurs se substituent à l'écrit. Le lecteur cherche subséquemment les déictiques de l'écrit plutôt qu'eux de l'oralité. Aux personnages trait -d'union entre l'intrigue de base et les autres récits s'ajoute la diégèse fantastique qui perturbe les attentes du lecteur et créer une tension narrative spécifique (Todorov, 1970, p. 197). Elle se focalise aussi sur la temporalité pour jouer sur la nature du genre (Genette G. , Nouveau discours du récit, 1983), ainsi dans *Verre Cassé* les petites histoires qui constituent le roman forment des contes du moins sont soumis à sa structure de surface. Cette présence se justifier par les modalités verbales amorcées notamment celles du verbe raconter : « Je lui avais raconté un jour l'histoire d'un écrivain célèbre qui buvait comme une éponge […] et on raconte même qu'un jour, piqué par la colère, il a carrément giflé un arbre fruitier qui ne lui avait rien fait, et toutes les feuilles de cet arbre innocent sont tombées d'un seul coup » (Mabanckou, 2006, p. 6). Ce type d'expression « […] on raconte même qu'un jour »

s'égale à des moments de calme et de monotonie de récit merveilleux. Le lecteur est projeté dans l'instant des temps très lointains, les temps où les éléments de la nature n'étaient soumis à aucune autre loi que la leur. Ce genre d'indicateurs du chronologiques rentrent dans la construction de la trame textuelle. Elles reviennent sous formes variées. L'ancrage de ces fonctions temporelles se fait à travers la description, ainsi dans la structure globale de l'œuvre est assujettie à une logique fictionnelle relative au côté. La morphologie répond à la structure du récit merveilleux dans la mesure où elle commence par une transgression ou un méfait initial et s'achève par un dénouement généralement heureux, après avoir vécu des péripéties et réalisé des exploits selon Greimas.

En revanche chez Mabanckou ce nous remarquons que la mise en place des éléments constitutifs du conte vise le contenu comme le contenant et se présente à travers l'œuvre, ainsi lorsque la cantatrice du *Petit fils Nègre de Vercingétorix* revient sur ce que c'était Christine avant l'enlèvement de Gaston son compagnon elle amorce son récit avec : « […] c'était encore à l'époque où pointe-Rouge était le Pérou du Vietongo » (Mabanckou, Les petits-fils nègres de Vercingitorix, 2000, p. 26), plus tard elle déclare qu'on « […] raconte que tout semblait facile en ce temps-là » (Mabanckou, 2000, p. 76). Le lecteur est impliqué dans une structure narrative qui relève du merveilleux depuis le début, il sera à la cherche de l'élément perturbateur de ce calme que ces personnages narrateurs établissent, en utilisant des formules qui rappellent l'émergence de la quête du héros :

> […] et puis un jour notre beau ciel bleu s'est assombri, les petits oiseaux aux plumes multicolores sont partis sans nous dire adieu, et ils ne sont plus revenus le lendemain annoncer l'aube comme d'habitude, et les oiseaux de malheur les ont remplacés avec des ailes lourdes, ils ont croassé, ils ont piqué de leur bec racorni le tronc d'arbre de notre union si bien enracinée (Mabanckou, 2000, p. 27).

Or, le dénouement s'effectue avec moins de joie, le Héros atteint son objectif, qui consiste à finir ses mémoires, il exprime l'ancrage de l'individu dans une société de spectacle où il n'est plus le maitre de ses actes, il les voit venir. Dans *Verre Cassé*, l'écrivain de l'œuvre qui enferme l'ensemble de ces contes arrive à la fin de sa quête ; lorsque Holden lui dévoile que le temps où le charme se dissipe est venu : « […] et puis il s'avance de très près, me mate un moment, me dit qu'il sera bientôt minuit, je lui tends alors ce cahier en lui confiant "mon gars, donne-le à L'Escargot entêté" […] je le brasse à mon tour et je dis à L'Escargot entêté "tiens, tu peux le garder à présent, mission terminée » (Mabanckou, 2006, p. 200). Verre Cassé par pour revenir plus tard ou pou pour rejoindre « […] tchao mon bonhomme, je dois me barrer, ma place est au paradis, et si quelques anges de mauvaise foi me racontent des salades là-haut pour m'empêcher

d'y accéder par la grande porte » (Mabanckou, 2006, p. 200). Mabanckou revient sur la finalité initiale dans laquelle le conte a été conçu, toujours avec une visée didactique. Ainsi il revient sur le caractère liminaire de l'histoire, écrite par Hérodote, un récit qui relate les gloires de ces personnages archétypiques, qui passe d'une aventure à une autre, il replace toujours son caractère didactique. Aussi il revient sur la fin non heureuse de ce côté qui retrace le passé du contient et qui est arraché de ses origines et de la continuité, symbolise à chaque roman par la mort.

6.1. Embrayeurs de la vérité

L'oralité dans cette œuvre est viscéralement encrée par l'adoption des embrayeurs chronotopique du merveilleux. Cependant ce texte se retrouve piégé dans le détoure rhétoriques que l'auteur implique dans la narration, notamment dans la cohésion textuelle des temps verbaux du conte. Les temps verbaux sont substitués par les normes modales de la langue orale. Ainsi le temps passé typiquement l'imparfait, qui sert à prolonger le lecteur dans la profondeur de la description ne prend pas en charge se fonctions verbales dans cette œuvre, il est remplacé par le présent de la narration, tout comme le passé simple, les actions brèves et achevées sont un recours narratif au présent, un déictique qui témoigne de l'oralité. L'autre opte pour dire l'histoire de l'Afrique sur la voix du conteur t/ou celle du griot, il détourne le style de la narration avec l'emploi de discours et ancre ainsi l'oralité dans le texte. Il prend aussi le relai et marque sa supériorité dans la détention de l'information lorsqu'il parle avec le je déictique nominal fort, qui représente le rapporteur de la mémoire et de l'histoire des anciens.

Les Mémoires, représentent des suites d'évènements vécus et partagés entre les personnages de cette œuvre, parfois par leurs Autres-lui-même et les lecteurs. Des faits enchâssés, pour revenir à l'histoire initiale enclencher par les narrateurs qui relatent les évènements marquants leurs contextes communs d'évolution. Les narrations se focalisent sur les mœurs, les coutumes, les pratiques culturelles, des thèmes existentialistes, relatifs au réel. Ce détour stylistique permet à l'œuvre de se dire dans un mouvement fluide du réalisme spéculatif dans ces trois dimensions le réalisme métaphysique, éthique et fictionnel. Ils s'entremêlent aux aventures des antagonistes qui représentent la dynamique du réel et du vécu. Cette œuvre hétéroclite enferme plusieurs genres littéraires sous l'étiquette du discours narratif.

Les narrateurs-écrivains forment des récits qui s'apparentent aux romans initiatiques. Une recherche qui suit l'évolution des faits historiques, qui se substituent aux personnages principaux depuis la naissance jusqu'à l'âge adulte et par la suite l'abolissent de sa quête.

Le héros aurait vécu et surmonté des périples souvent difficiles, dangereux et tumultueux. Ils sont impliqués dans une quête ou ils doivent se découvrir et découvrir le monde, par conséquent découvrir cet autre « lui-même ». Il devait s'habituer à son Nouveau Monde, accepter la créature qu'on a faite de lui, afin de pouvoir avancer dans le présent. L'auteur présente l'homme noir dans son œuvre, comme une créature qui ne garde d'elle-même que la silhouette, elle avait sur son visage que les yeux, des oreilles. Le narrateur évoque l'image métaphorique de l'esclave à travers la description d'un homme silencieux mais à l'écoute, contraint d'obéir aux injonctions qu'il ne peut exprimer lui-même. Privée de bouche et donc bâillonnée, cette figure est cependant constamment animée par une faim insatiable, une avidité pour le verbe et l'expression. Pourtant, cet homme, bien qu'apparemment libre, ne cherche en réalité qu'une seule chose, tel que l'explique Kibandi : « […] tu vois bien ce type couché, hein, ces derniers temps il a de plus en plus faim… il doit manger, ce type, sinon nous payerons cher, tu ignores que chaque fois qu'il a faim, c'est moi qui endure tout » (Mabanckou, 2006, p. 186). Le silence imposé à cette créature ne la réduit pas à l'inaction ; au contraire, il la transforme en une force meurtrière dirigée contre les siens. Ce silence exprime une souffrance intérieure qui s'oppose radicalement à l'état de l'homme libre ou de l'enfant avant l'initiation déclenchée par son père. Par cette opposition, le texte suggère une fracture profonde entre authenticité originelle et aliénation imposée. Tous les protagonistes de l'œuvre portent en eux une altérité incarnée, comme Verre Cassé ou Horsens, qui traduit une fragmentation identitaire liée à cette violence latente. Cette description illustre ainsi la dualité postcoloniale entre le mutisme subi et le désir irrépressible d'exister à travers la parole, tout en dévoilant la cruauté et la fracture intérieure qui traversent les personnages comme Michel, Petit Piment ou Kibandi. Elle révèle également comment ce silence asservissant devient une force destructrice contre soi et les siens, soulignant la complexité des rapports de pouvoir, de mémoire et d'identité dans le récit. Cette représentation sert à dévoiler la complexité des rapports de domination et d'aliénation, ainsi que la lutte intérieure entre silence, parole et identité, qui constitue le cœur thématique du récit.

Ainsi ; La créature qui est sortie du maitre et qui servait de messager matérialise une métaphore de la laideur, de la conscience déchue, et de victimisation. Elle revient sur la réalité de l'homme noir qui refoule toute autre réalité et n'existe que pour ressasser les terreurs vécues, se victimiser voire se venger, pour satisfaire un égo abusé et altéré. Cette créature initiée sous la domination patriarcale une métaphore de l'héritage soutenu par

certaines voix d'intellectuels africains, qui pense les relations postcoloniales dans la supériorité et la vengeance. Ainsi, Kibandi enchaine les crimes à prés la mort de son père. Ces moments relatifs aux émergences des actions et les rebondissements du héros en quête forment de ce roman un genre nouveau, qui s'apparente dans la forme du conte africain, Parce que la tradition africaine de ce dernier se discerne en deux catégories ; la première relative à la parole historique et aux réalités historiographiques des conteurs spécialisés « les griots » et se dit le jour, puis la parole sarcastique et ludique qui se dit la nuit. L'auteur joue sur les références et mélange les deux distinctions : « […] dans ce matin, mon cher Baobab, je suis assis à ton pied, je te parle, je te parle encore même si je suis certain que tu ne me répondras pas » (Mabanckou, 2006, p. 39). À ce niveau l'auteur marque la rupture avec la tradition et les principes ethnologiques. Il opère une créolisation des instances de la narration. Il manifeste l'urgence de repenser cet univers dans le mouvement. Ainsi les narrateurs ne se limitent plus à un temps et un espace déterminé : ils racontent aussi ils racontent leurs récits dans la nuit comme dans le jour, ce qui symbolise l'ouverture continue sur la parole et sur l'expérience. Puis, à travers, la piste de l'hypertextualité, ils construisent une œuvre protéiforme sans frontières rigides, qui dialogue avec d'autres cultures. Cette dynamique souligne l'urgence de repenser la narration et les représentations culturelles dans une perspective ouverte et interculturelle.

6.2. Trait de l'imprévisible

Dans cette perspective ; l'œuvre se distingue par son caractère ouvert et mouvant qui invite le lecteur à une expérience narrative singulière. Elle épouse les allures du récit merveilleux, elle se situe à la limite de la fable, enchaine une relation avec l'hypertextualité, elle crée un enchaînement fluide qui renvoie le lecteur à cet instant précis où certaines histoires nous plongent pleinement au cœur brouillon ainsi, les frontières entre la réalité et l'imaginaire des fables. L'œuvre couve des histoires sur les animaux et les éléments de la nature qui gardent la portée allégorique et tous les éléments constitutifs du récit à morale. Le et la dynamique mouvement assure la complémentarité entre ces récits et l'intertextualité. L'auteur évoque également la fable de *L'Hirondelle et les Petits Oiseaux*. Le récit se focalise sur cette relation existentialiste de ce que la philosophie africaine porte en elle en ce qui concerne les éléments de la nature. Citons à titre d'exemple la fable du *Le rat de la ville* et *Le rat des champs* :

> Le Rat de ville et le Rat des champs, je me dis qu'il leur avait raconté qu'un jour le Rat de ville avait invité le Rat des champs, et ces deux animaux étaient en train de manger chez les hommes lorsqu'ils entendirent le maître des lieux arriver, ils prirent la poudre d'escampette, et quand le bruit cessa enfin et que le danger sembla s'être dissipé, le Rat de

> ville proposa de nouveau à son compère des champs de regagner les lieux pour terminer le repas, le Rat des champs déclina cette proposition, rappela à son compère de ville que dans la brousse personne ne l'interrompait quand il cassait la croûte (Mabanckou, 2006, p. 64).

Le fabuleux se situe également à la lisière du mythe, par la figure du manguier et du Baobab personnage principal muet qui rappelle en plus du mythe le conte africain du *Le lièvre et le baobab*. Il rappelle également le proverbe qui constitue une référence dans la philosophie africaine : toute être humain a son hyène. L'arbre incarne un appel du retour aux sources. Le baobab, et l'arbre en général portent une valeur mythique dans la littérature africaine. Sa forme qui détourne la normalité végétale, lui offre une place de choix dans l'imaginaire africain. Majestueux par sa taille et par sa capacité d'être utilisé comme un réservoir. Le baobab domine la terre et la vision, roi de la savane. Son allure renversée donne lieu au mythe de sa force alimenté par le ciel. Il représente l'arbre de la vie, de la sagesse, de l'enracinement, de la réunion de la communauté, Un témoin officiel qui assure la parenté entre l'homme et la nature. Et qui accrédite les croyances de ces populations.

La distribution des actions et des rôles se réalise en paire, les mêmes actions de natures différentes peuvent jouer le même rôle. En revanche l'écriture du détoure que prose Mabanckou à son lecteur, continue son mouvement et évoque d'autres mythes de la mythologie antique occidentale.il retourne sur la situation économique et politique du continent, dans un sens large et de la vie sociale dans un sens plus restreint et dans un style qui ne se décharge pas de l'humour ni de l'ironie, par l'expression « les tonneaux des Danaïdes », et qui désigne le travail sans fin que les indépendances ont entraîné dans le continent. Elle constitue une expression fondée sue le mythe antique des Danaïdes, une image qui renvoie à la femme que « l'escargot entêté » lui avait proposée pour avoir des relations sexuelles. Ce passage établi une analogie métaphorique d'un continent qui non seulement reprend les mêmes schémas politiques depuis les indépendances, il continue toujours d'épuiser ses ressources sous terraines.

Il est aussi un jeu de mots qui institue une métonymie. L'humour est assuré et la visée satirique également. Le passé est l'allégorie de l'échec des politiques adoptées par les pays africains dans Mémoire de Porc-Épic, le rapprochement entre le personnage secondaire Amedé et le mythe du narcissique fils de Céphise, tous les deux possédant une beauté particulière. Ils le savent et se contentent par s'autogamie. L'auteur reprend le mythe du Narcissique dans son sens étiologique. Ce mythe qui a inspiré les courants de la psychologie au point d'en emprunter le nom, pour designer l'amour de « l'image de soi-même », porte également la problématique du refus de l'autre, et de l'enfermement un trait caractéristique de la société africaine. Les

politiques de ces pays valident les stratégies du renferment coupent les frontières physiques avec leurs voisins et vivent dans l'isolement politique et économique, ce qui fait émerger les tentions politique et sociale, la relation entre Congo et zaïre qui formaient autrefois le même pays :

> Je suis très en colère contre le grand Congo parce qu'ils ont repris le nom Congo alors qu'ils avaient décidé que leur pays à eux s'appellerait le Zaïre, nous on était restés le Congo, donc ça embrouille encore plus les choses quand je me retrouve devant des gens qui ignorent tout de la géographie de cette région-là et que je suis maintenant contraint de préciser que je viens du plus petit des deux Congo […] grand Congo qu'on appelait aussi le zaïre (Mabanckou, 2009, p. 235)

Les mythes se multiplient dans l'œuvre, ainsi Le mythe du vin et la célébration de la folie constituent une greffe intertextuelle du mythe de Dionysos et ses ancêtres, qui reviennent souvent dans l'œuvre de Mabanckou. Dans le roman *Verre Cassé*, « la bouteille du vin rouge » et l'envie de sombrer dans le délire et l'oubli que procure ce liquide relève des réalités sociales, une panacée facile pour se dégager des réalités sociales, politiques et économiques. Le vin est l'allégorie du dénie de la folie virtuelle face à l'incapacité de changer le sort de leurs pays, mais paradoxalement il représente l'élément de l'union :

> […] il fallait surtout compter avec les soûlards qui sont toujours solidaires jusqu'à la dernière goutte de vin et qui sont donc passés à l'action, ils se sont retroussé les manches pour réparer les dégâts matériels causés par les gens qui regrettaient l'exposition coloniale, la Case de Gaulle, les bals nègres de Joséphine Baker, et cette histoire banale pour certains est devenue un fait national, on a parlé de « l'Affaire Le Crédit a voyagé » (Mabanckou, 2006, p. 7).

Le mythe dans *Verre cassé* revient dans la relation conjugale du personnage éponyme avec sa femme et particulièrement le choix du prénom. Cette analogie entre Diabolique et Angélique génère une allusion au mythe d'Orphée et sa descente aux enfers pour récupérer sa bien-aimée morte le jour de leur mariage suite une morsure de serpent. Le mythe est détourné dans le sens ou la femme « Diabolique » prend le rôle du jeune homme. Dans sa stratégie narrative, Alain Mabanckou offre un espace important aux personnages secondaires, notamment à l'image de la femme. Le jeu de la greffe l'intertextuelle continue au niveau intertexte dynamique et créolisation. Les proverbes représentent une greffe indispensable dans les schémas de la littérature orale. La culture africaine constitue les apprentissages autour des récifs et légendes. L'enjeu reste didactique, le récepteur est dans l'obligation de garder vivant dans sa mémoire la conclusion d'abord, puis le récit. Cette dynamique de la greffe ne se limite pas à une simple insertion décorative ; elle constitue le moteur d'une reconfiguration sémantique profonde. À titre d'exemple, dans Ce passage révèle la manière dont la réécriture opère par

télescopage. En amalgamant Camus, Rimbaud, Sony Labou Tansi et Proust dans le même souffle ; l'auteur procède à une désacralisation des canons littéraires. Le « temps perdu » proustien, incarne la métaphore de la quête originellement métaphysique et bourgeoise. Elle est déportée ici vers l'espace trivial d'un bar de Brazzaville : le « Crédit a voyagé ». Au moyen de ce détour rhétorique, Mabancko cite d'abord, mais, il indigénise aussi la littérature mondiale, afin de l'adapter à l'urgence de la mémoire africaine. Par un effet de corrélation, la réécriture de l'Histoire dans cette œuvre fonctionne comme une suture invisible qui abolit la hiérarchie entre le centre et la périphérie. Elle transforme l'hypotexte classique en un matériau ductile au service d'une parole postcoloniale libérée. Ce procédé constitue une illustration exemplaire de la pensée rhizomatique où chaque référence ; déracinée de son contexte initial vient nourrir une identité composite et plurielle.

6.3. La conjonction paraphrasée

Dans ce jeu de détours culturel et rhétorique les proverbes représentent le résumé et la leçon à assimiler, puis transmettre de génération à une autre. L'œuvre de Mabanckou greffe aussi des proverbes récupérés dans la tradition comme une conclusion de portée générale et inévitable, puis qu'elle provient d'un récit qui développe lui-même une expérience vécue. Le récit oral dans la société africain est transmis dans le sens d'une vérité vécue par nos ancêtres. Ainsi le proverbe se constitue dans cette comédie contemporaine humaine, comme l'expression d'une sagesse à adopter, pour éviter l'ennuis. De la même manière que ce genre narratif, les proverbes modernes occupe aussi une place importante. Toutefois, toujours dans une forme calembour : « En Afrique quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle », et lorsqu'il entend ce cliché bien développé, il est plus que vexé et lance aussitôt « ça dépend de quel vieillard, arrêtez donc vos conneries, je n'ai confiance qu'en ce qui est écrit » (Mabanckou, 2006, p. 6). Une phrase attribuée à Hamado Hampâté Bâ, qui clôture son discours à UNESCO en 1960. Mabanckou revient ici sur une situation historique.

Le proverbe en soi relève de la littérature moderne, qui se synchronise avec *Le soleil des indépendances*, le moment de l'Histoire le plus proéminent dans l'Histoire de l'Afrique engagée, qui s'affirme à travers le discours littéraire et philosophique. L'auteur du proverbe sollicite une prise de conscience aux richesses du continent africain, en plus des richesses naturelles. Il met la lumière sur le passé historique, littéraire et philosophique, hérité depuis la nuit des temps, et que l'humanité risque de perdre à jamais. L'urgence de la situation est exprimée dans le rapprochement que l'auteur du proverbe élabore en comparant la situation en Afrique avec la logique occidentale relative à la préservation des savoirs, focalisée sur la

préservation de ce qui est écrit. Nonobstant la dominance de ce proverbe, connais un autre destin rattaché à l'exotisme. Le proverbe émane donc d'un projet que Bâ proposait. Mabanckou ne remet pas seulement le projet au gout du jour. Il le critique, en fait, pour lui, l'erreur de ces ainés réside dans l'attachement qu'ils éprouvent à l'Occident et dans leur incapacité de mener leur projet sans engager le côté étranger, incapable couper les liens avec le passé et avec l'idée de la redevabilité. Un colonisateur représente un système qui a longtemps empêcher l'Afrique d'exister en dehors de limites philosophique et historique qu'en lui a tracé. Pour Mabanckou, l'africain est le seul capable de mener les projets du continent, non plus dans l'attachement et l'envie d'affirmer par rapport à l'Occident, ou de passer à travers ses maillons pour que ces projets soient légitimes, de penser l'Afrique du monde et dans le monde. Ce proverbe moderne est aussi exagéré, car au sens dénoté de « *l'escargot entêté* » et qui nous semble logique : est-ce que tous les vieillards africains sont des bibliothèques ? En fait, la sagesse traditionnelle ne s'incarne pas mécaniquement dans tous les anciens. Dès lors une nouvelle manière de penser l'Afrique doit s'affranchir de cette vision essentialiste.

En plus à la problématique de la mémoire, il soulève la problématique de la société africaine moderne en particulier, qui sombre dans la nonchalance du passé et résume les solutions du continent en deux oppositions, le déni ou l'émigration, que les solutions existent toujours ailleurs. Le continent est livré à l'oubli et à la marginalisation. Ensuite celle de l'humain en général, qui hormis le fait que la majorité de ces expériences sont tirés de la nature. L'intelligence dans les deux cas est comparée avec l'arbre, l'homme a le devoir de chercher et de modifier les aberrations de l'Histoire. Dans ce passage tisser avec les titres des fables et récits Rabelais, la Fontaine, le sens prend la valeur sémantique du proverbe, une station qui permet de rappeler le caractère conformiste de l'homme.

Les narrateurs dans cette œuvre impliquent la présence de plusieurs histoires, cette stratégie de métissage des textes de genres littéraires, et de langues implique l'existence plusieurs de narrateurs, donc d'une polyphonie, synonyme des lieux dans la narration. Cette stratégie met le lecteur en présence d'une mosaïque d'histoire plutôt qu'une seule possibilité de cette dernière. L'entremêlement des genres littéraires ; conte mythe, proverbes, de l'oral de l'écrit de la tradition, du passé tourmenté (colonisation, indépendances, coup d'État …etc.) de ces narrateurs, auquel s'ajoute leur présent mouvant celui de la créolisation. Cela peut expliquer le choix du procédé du collage des fragments de textes, ainsi que le choix de cette narration polyphonique, parfois désordonnée qui caractérise l'œuvre. Avec le phénomène de la créolisation du monde. L'espace de l'œuvre et de ces stratégies discursives s'est également

éclaté et parsème dans l'œuvre différents récits et différents personnages. Dans l'intention de créer de cette œuvre un récit ouvert, en devenir une œuvre toujours inachevée, à l'image de Verre Cassé qui s'exile dans *le crédit a voyagé* d'abord, puis en lui-même, puis place son cahier au carrefour de toutes les œuvres et les cultures du monde. À travers son œuvre le romancier laisse échapper les traces du récit spéculaire. Il institue du roman postmoderne africain un roman tout-monde.

Dans une visée didactique, les genres se mélangent et se métissent, forment un apprentissage sur l'homme et sur sa relation avec le monde. Il focalise particulièrement son rapport avec l'Autre et avec sa société. L'oralité symbolise la trace de l'histoire à suivre pour reconstituer l'histoire du continent, une histoire qui ne se limite pas à la colonisation. Le procédé revient dans l'ensemble de l'œuvre en rappelant que l'autre se préserve dans différence, et accepte l'Autre dans sa totalité (l'écrit). Ce brassage de l'écrit et de l'oral témoigne dans l'œuvre de Mabanckou d'un procédé narratif équivaut d'une seconde nature de l'homme africain ; l'habitude et l'analogie. Aucun apprentissage ne se fait donc sans passer par le verbe oralisé. Ce trait distinctif de ces sociétés et qui représente la marque de l'authenticité des écrivains africains. L'oralité qui passe par le conte, la fable et les proverbes est toujours introduite avec des formules introductives, et des schémas inductifs du roman mettent en valeur l'imaginaire populaire de ces sociétés. Il place cette performance comme ciment qui lie profondément à la tradition, le retour aux sources reste ici divinisé. Les anciens, les vieux, les personnes emblème de sagesse et de l'expérience, qui ont vécu assez longtemps, pour gouter à toutes les saveurs, une marque d'enracinement et d'engagement également. Cependant, la poétique de l'œuvre refuse ce retour en arrière imposé par la tradition, une marque de conformisme et de désinvolture, une zone de confort, qui induit le continent à la dérive sur tous les plans. Les populations s'acclimatent au confort de la pensée, toujours la faute d'un Autre : un vieux, un ancêtre, un colonisateur. L'enjeu de ce détour rhétorique éclaté serait de soulever nos propres défauts, de tourner le dos aux traditions, non celle qui font partie de l'identité du continent et de l'homme africains, mais celle qui le maintien au fond, pour se hisser un homme conscient de sa pluralité. L'éclatement et la reconnaissance de l'autre pour lui commencent de l'intérieur vers l'extérieur. L'auteur propose un nouvel horizon au lecteur, avec le substrat intertextuel, il transmet les réalités d'un continent longtemps ignoré.

La poïétique de l'intertexte déploie une initiation d'un imaginaire nouveau et contemporain. Un écrit oralisé et une oralité, les deux démarches visent le détachement d'un passé, qui ne cesse d'alourdir et embrouiller l'image d'une Afrique du monde. Elle met en

évidence l'abandon d'une tradition enracinée chez les colonisés, et qui ne se focalise pas ses écrits sur la critique de l'Occident. En effet, la trame narrative évolue dans le présent pour un avenir libre. Elle évolue dans la circulation entre la tradition et la modernité, l'ici l'ailleurs, dans un mouvement cyclique, il prouve au lecteur que les mêmes éléments se conjuguent différemment à chaque mouvement. Il dénonce les discours uniques et exclusifs. L' œuvre correspond à processus en mouvement permanent.

Cette œuvre hybride qui enferme deux types d'écriture, il oscille entre les registres de langues, les styles classiques, et styles contemporains s'éclater. L'oralité hante la comédie humaine d'Alain Mabanckou, puisqu'elle exprime une binarité remet au lecteur de basculer entre d'un roman qui répond aux formes traditionnelles et un autre qui se veut novateur dans sa particularité. Il marque le lecteur avec la manière de suivre l'enchainement des évènements dans leurs contextes naturel, ils les transportent à travers un style, une esthétique et une langue le moins qu'on puisse dire sont originales. Il l'emmène de la complexité de la fluidité et *vice versa*. Les registres de langues, l'oral et l'écrit, les plus irrévérencieux s'entremêlent dans un ton ironique non sarcastique. L'auteur peint un métissage qui a mis aux jours une œuvre plurielle, éclatée dite dans une nouvelle forme d'oralité. Et dans un processus de créolisation et de relation, l'esprit qu'il véhicule est polymorphe qui se veut une continuité dans le temps et l'espace, ne s'enferme sur aucun système donné. Il résume le monde dans l'ensemble pour l'unité et l'unité pour l'ensemble. À travers son style, l'auteur crée un œuvre marqué par une esthétique de l'intertextualité, qui articule des idées et des enjeux de changement, qui brasse langue, Histoire, sociologie, éthique pour mener son lecteur à un esprit monde à travers une littérature en mouvement, une littérature-monde.il fait bouger les sentiers battus, il transcende les normes, écrit sans frontières, abolit les habitudes et les traditions. Il crée de son œuvre une créolisation permanente. Son œuvre touche le lecteur, l'avertit sur les types de lectures qu'il doit faire, elle le souhaite averti aux superpositions, aux interférences et aux jeux du style et des idées. En définitive, le détour par l'animalité et la nature ne constitue pas une fuite du réel, il est en revêche une stratégie poétique pour réintégrer l'Afrique dans une Histoire globale. Lorsque l'auteur dote le non-humain d'un logos et d'une mémoire, il déconstruit les piliers de la pensée coloniale et propose une ontologie de la relation où chaque vivant : arbre, bête ou homme, devient le gardien d'une vérité partagée. Dans cette perspective, l'intertextualité constitue plus qu'une version simplifiée, elle est une stratégie poétique, car elle s'impose dans l'œuvre comme un outil hérité de la tradition de l'oralité africaine le narrateur-griot, tout en servant de pont vers la modernité globale. Par composition de cette peinture hybride, Mabanckou redéfinit les liens

entre les cultures et offre un nouveau portrait de l'homme africain. Il place la créolisation au cœur d'un mouvement rétroactif, manifesté par une prose transfrontalière. Cette littérature, par le bais de l'incération et le détournement des traditions mondiales parvient à asseoir une identité littéraire à la fois souveraine et éclatée. A l'issue de l'analyse des « Détours rhétoriques » chez Alain Mabanckou, cela manifeste une stratégie scripturale qui dépasse la simple virtuosité stylistique. En transformant le roman en un « Babel livresque », l'auteur au-delà de multiplier les références, il instaure une réelle circulation de signification où les voix de la tradition orale, de la culture populaire et des classiques de la littérature mondiale cohabitent sans hiérarchie. La pratique intensive de l'intertextualité et de l'intratextualité manifesté par la migration constante de personnages comme Petit Piment, Verre Cassé et le Fessologue d'une œuvre à l'autre atteste la volonté de créer une « comédie humaine africaine » constitutive, créole et dynamique. Ce processus relationnel, que nous avons caractérisé de rhizomatique permet de déjouer les pièges de l'histoire officielle et de proposer une lecture plurielle du réel. Ainsi, en affaiblissant les frontières du genre ; Mabanckou réaffirme que la fiction est peut-être l'univers le plus fiable pour établir une vérité historique éclatée, qui restituer au sujet africain la pleine possession de sa mémoire et de son devenir.

Ce deuxième chapitre a permis de mettre en exergue les détours rhétoriques par lesquels Alain Mabanckou redéfinit le rapport entre fiction et Histoire. Dès lors, la mise en cause des frontières génériques a favorisé l'émergence d'une dynamique rhizomatique, en effet, l'auteur parvient à transformer le roman en un espace de résistance contre l'oubli. L'intertextualité, qu'elle soit endogène (autotextualité) ou exogène (hypertextualité), ne représente pas un ornement formel, mais le socle même d'une réécriture de l'identité africaine. Ce « Babel livresque » ; sans écarter le lecteur, le texte l'engage dans une herméneutique de la vérité fondée sur la réverbération intertextuelle de chaque texte vers un autre. Cela consolide donc le projet d'une « littérature-Monde » résolument ancrée dans les dynamiques de l'altérité.

CHAPITRE III : POÉTIQUE DE LA DÉCONSTRUCTION

L'œuvre d'Alain Mabanckou repose sur un imaginaire libéré des conventions romanesques, dès lors, son lecteur dispose d'une œuvre dynamique dont les enjeux se projettent dans une recherche des temps à venir. Son style se distingue par une hybridité et une créolisation, qui mettent en épreuves les normes. Il procède par des modifications et parfois des élisions. Dans la même veine, sa perspective propose au lecteur un style nouveau dans la mesure où il mélange les codes pour que son lecteur appréhende un énoncé authentique, qui le met face à son vécu. Ainsi, il dompte et allège les problématiques sociales, économiques et politiques. Il entraîne son lecteur-téléspectateur dans une aventure et l'implique d'une part dans la création du sens, ensuite à assumer les évènements relatés. Par voie de conséquence, le lecteur se trouve attaché aux histoires, aux personnages, il éprouve aussi une complicité qui dépasse le niveau de surface de la lecture. Le lecteur est confronté au multilinguisme de l'écrivain qui figure dans une activité de modification des normes du bon usage reconnues. Cette activité linguistique qui allant d'une simple alternance codique allant à une créolisation linguistique qui touche la strate textuelle. De fait, dans ses pratiques réelles de la langue, la langue d'usage permet au lecteur de se rendre compte de la diversité, ainsi que du caractère hétéroclite des sociétés africaines, de leurs cultures et de leurs stratégies de communication. La norme de ces dernières matérialise ainsi sa dynamique.

Ce système linguistique détourné illustre le *chaos-monde* selon l'expression de Glissant. Plus précisément, les registres de langues s'y entrecroisent, intégrant la « *gromologie* » Congolaise dans un dénombrement narratif à la fois sarcastique et scatologique. Le recours pléthorique à la farce et à l'humour aussi fait partie des stratégies adoptées par l'auteur dans cette aventure romanesque, qui réécrit l'Histoire du continent. Ces stratégies renforcent d'une part le caractère oral de la narration et soulèvent les problématiques sociales, et facilitent la formation de l'image qui reflète quotidien des populations.

Les intertextes chez Mabanckou ne s'arrêtent pas au niveau d'un brassage de textes et des auteurs. Ils dépassent les lignes normatives et imposent des renouvellements sur la forme des textes et leurs constructions grammaticales. À cet égard, la transgression, et la répétition font aussi une partie intégrante dans la réécriture de l'Histoire chez Mabanckou. Dans cette recherche l'auteur décortique la langue pour la dire dans le monde. La langue représente donc un objet culturel, et non plus un projet politique. Elle est un élément du monde, elle représente la propriété de l'humanité. En somme, la déconstruction comme stratège scripturale et acte

politique constitue également l'une des marques d'une nouvelle forme d'écritures que l'auteur propose à son lecteur, transcender les frontières normatives et mettre en relations plusieurs registres et genres littéraires met à jour une nouvelle réfraction sur l'Afrique, détachée du passé et de l'ancien colonisateur. Par ces choix esthétiques, il s'affirme comme un écrivain de La littérature Monde, et actualise une littérature de liberté, qui se développe dans la diversité et refuse le cloisonnement de l'unité. Cette implication du lecteur dans la création du sens ne peut toutefois, cette dynamique exige une remise en question préalable de l'outil narratif lui-même, autrement dit : la langue. C'est dans cette perspective, que l'agencement narratif opère ce que nous pouvons qualifier de véritable tournant linguistique.

1. Un tournant linguistique

L'auteur adopte une esthétique en opposition avec la langue française, et avec les stratégies discursives de l'esprit pragmatique que prône le discours historique. Il propose un genre romanesque éclaté, qui prend tous les composants du monde dans son mouvement. Cette œuvre hétéroclite réunit des univers distincts, afin de mettre en valeur la relation qui unit tous les fragments du monde. A cet égard, l'œuvre rappelle la boutique de Raphaël de Valentin dans *La peau de chagrin* de Balzac, un lieu où des éléments appartenant à des cultures différentes sont unis pour répondre aux besoins de chaque client. Ce rapprochement proposé par Jacques Rancière pour parler du roman dans son essai *La parole muette*, paraît présenter l'œuvre d'Alain Mabanckou : « […] un genre sans genre ou dépourvu d'une nature fictionnelle déterminée » (Jacques, 2011, p. 29).

L'œuvre oscille entre plusieurs genres littéraires ; révolutionnaires elle revendique une indétermination et un caractère libre, elle se veut « […] le genre le plus libre qu'il soit » (Boylesve, 1929, p. 55). L'autonomie de cette œuvre se situe particulièrement au niveau de la langue, l'auteur semble refuser les codes imposés par les purificateurs de la langue française. Il s'oppose nettement aux courants qui défendent l'aspect unique de la langue de Molière, une sonnette d'alarme tirée depuis le début des années 2000, et véhicule pour objectif une francophonie uniquement institutionnelle. Nonobstant, l'auteur soulève une de ces diverses manières avec lesquelles la langue française s'épanouit dans le monde. Il entraîne la langue dans le canal de l'oralité et l'écrit dans une de ses formes les plus vivantes, le parler africain. Il ne cherche pas à créer un langage à l'instar de Patrick Chamoiseau, en revanche il soulève à travers la langue la problématique des variations linguistiques du français qui existent, quoique souvent méconnues et/ou inconnues. La déchirure linguistique se traduit à travers une langue que tout un continent pratique, à l'oral comme à l'écrit. Tout l'enjeu de sa poétique de la

destruction réside dans des oxymores : le roman /le conte, l'écrit /l'oral, la fluidité /la difficulté , la nonchalance /et la dynamique, en fait, la dénonciation dans l'espoir de faire sortir d'une mise à l'ombre des usages se laisse entrevoir une vérité de la totalité Monde, et rappelle que : « […] la totalité réalisée des données connues et inconnues de nos univers, le sentiment qu'elles nous occupent infiniment, comme sur un plateau de théâtre que nos postures se partagent et où nous grandissons sans limites » (Glissant É. , 2005, p. 87).

Le premier contact avec l'œuvre d'Alain Mabanckou ne laisse pas le lecteur indifférent, car depuis l'incipit le lecteur constate l'irrégularité que l'auteur installe dans ses romans. Ce lecteur déstabilisé s'implique peu ou de prou dans le jeu du style, d'une rhétorique détournée et éclatée. Il doit gérer les cultures et les philosophies qui se créolisent afin d'appréhender la logique de ces récits. L'architecture, pour laquelle Mabanckou opte pour écrire son œuvre peut être accusée non seulement de l'originalité, mais aussi de la difficulté enrobée et présentée dans une forme simpliste et dénotative. Sa différence ne se situe pas dans l'invention d'une nouvelle langue inventée, mais dans le jeu et le code que le lecteur est appelé à emprunter, afin de suivre le cheminement des évènements. L'agencement narratif s'appuie sur une stylistique dynamique, qui reflète les nouvelles exigences romanesques du roman contemporains. Le texte affecte dès lors et déjà, un métissage permanent, l'auteur écrit en présence de plusieurs imaginaires d'au moins deux langues différentes et plusieurs variétés linguistiques. C'est ainsi qu'il encarte la fiction et la réalité et opte pour une prose a priori qui invoque tous les carcans de systématisation rhétorique érigés. Il énonce une composante syntaxique détournée et atypique par le recours à une ponctuation capricieuse et qui transforme tout le roman en une seule phrase, des formes phrastiques anticonformistes libres des bons usages. L'auteur intercale les codes les transplantent les uns dans les autres, ouvrant au lecteur l'espace d'ébranler la dynamique du monde.

La créolisation culturelle et constitutionnelle articule ces écrits, elle additionne aux multiples façons dont elle est exprimée un métissage linguistique. Manirambona pense que Mabanckou : « […] se crée, en tout cas, sa propre interlangue à partir de la langue française à laquelle il colle une altérité morphologique, syntaxique, lexicale, etc. Il concrétise ainsi son identité et sa voix de romancier franco-congolais situé dans et hors de la culture française » (Manirambona, 2015, p. 78). Mabanckou à travers le choix de la langue créolisée, et d'une esthétique détournée, il propose une nouvelle esthétique pour le roman africain. Le recours à la langue française africanisée apporte les traits du réalisme et enrichit le texte, car elle accepte de rapprocher le lecteur de son vécu, d'intégrer les perspectives locales et refléter l'aspect

complexe la réalité politique, artistique et littéraire, elle aide à exposer un vécu sociohistorique marqué par le partage et la complémentarité des cultures. En outre, elle socialise une variation de langue française.

Dans cette optique, la langue française ne garde semble-t-il dans cette œuvre que très peu de son identité originelle, car le langage permet d'utiliser la langue d'une autre manière. Le contact des langues chez Mabanckou se situe dans la défiance des usages normatifs du langage par conséquent les prescriptions politisées de la langue. L'auteur explore la relation qui unit la langue française et les langues locales. Il soulève aussi la problématique de la rigueur héritée de la langue français, celle du zéro faute, qu'on finit par imposer aux Français africanisés. Alors que : « Oui, une très petite tribu d'Europe qui parle encore le vrai français parce que c'est là-bas que le français est né » (Mabanckou, Demain j'aurai vingt ans, 2010, p. 80) au milieu des mutations que le monde connait cette langue, puisque vivante perd de son caractère rigide.

Cette problématique se focalise sur les interactions existantes entre les langues, il met en lumière comment l'histoire avait décidé de classer les langues dans le schéma établi par les occidentaux ; langue supérieure et langues mineures. Cette perspective représente une critique de cette hiérarchie linguistique basée sur des prémisses infondées. Il s'interroge sur la dynamique de pouvoir qui ont basé ces relations. Par conséquent il redéfinit ces appréciations, par la valorisation de la langue française africanisée, il explique leur importance et la richesse qu'elles apportent à la langue française et à la culture du monde en général. Aussi, cette problématique remet en cause la rigueur normative de la langue française, perçue comme une obligation et une norme à atteindre, du même degré du savoir lié à la littérature de cette langue, ainsi il place le français dans un jeu de contraste avec la diversité et la vitalité des langues et des cultures africaines, afin de proposer une réflexion sur l'identité, la culture et l'histoire du continent.

Dans ce projet de la réécrire l'histoire de l'Afrique l'auteur retrace les limites des postulats fondés. Il dissèque la langue du colonisateur érigé dans l'imaginaire comme dominante, puisqu'elle possède une grammaire et une syntaxe écrite, afin d'instaurer un chaos contrôlé. Cette stratégie crée une dynamique complexe, qui embrasse les interactions entre les langues et les cultures, qui laisse apparaître une source d'épanouissement et de créativité. Cette déconstruction stylistique introduite par la déconstruction (stratégie scripturale) de la langue ne se fait pas seule, l'auteur évite par la juxtaposition et la mise en relation des langues, des registres et des rhétoriques le passage obligatoire qui précède l'institution d'un autre système. Ainsi nous ne trouvons pas le détour linguistique dans tous ses romans, ni un caractère

chronique que tous les personnages pratiquent, Papa Roger réceptionniste d'un hôtel, et un grand lecteur, doit maitriser la langue française, car la majorité des clients sont des Français. Il explique aussi qu'à force de maitriser la langue étrangère : « Le bembe de Tonton René est facile à comprendre : il mélange tellement de français dedans qu'on peut penser que c'est le français qui copie les mots de notre langue alors que c'est le contraire » (Mabanckou, 2018, p. 91). Un autre personnage Yaya Gaston, surnommé « le Français » parce qu'il ne parlait que cette langue, même si on s'adresse à lui en munukutuba, en lingala ou en bembé.

Le but de la reconstitution de la langue dans l'œuvre d'Alain Mabanckou se situe dans les perspectives de la pluralité et des dynamiques des cultures. L'auteur démonte la langue dans une perspective d'exposer la complémentarité des systèmes linguistiques d'une part, et d'une autre tracer les limites de l'autonomie de chacune, ainsi il élimine les hiérarchies conventionnelles, qui bride les changements, Verre Cassé explique que quand il était enseignant de langue française, l'enseignant de pédagogie a trop critiqué son français marqué par son accent maternel, il le considérait comme une bavure dans le système éducatif du pays. Le narrateur explique alors qu'avec : « […] les intellectuels, c'est toujours ainsi, ça discute et ça ne propose rien de concret à la fin, ou alors ça propose des discussions sur des discussions à n'en pas finir, et puis ça cite d'autres intellectuels qui ont dit ceci ou cela et qui ont tout prévu » (Mabanckou, 2006, p. 70). Par cette mise en pratique, l'auteur cherche à instaurer une circulation de partage, loin de toute rivalité. La déconstruction est ici exhortée en tant qu'expérimentation de rencontre, un processus qui valorise les rapprochements, les changements, qui cultive des identités-relation.

Pour Lise Gauvin, la problématique de la langue dans les littératures de l'époque postcoloniale, se trouve dans les enjeux que les jeunes écrivains se tracent. Elle explique que leur rapport avec la langue ne se limite pas au niveau du discours ethnographique. Elle appelle l'acte du langage chez les jeunes formations une « surconscience linguistique » (Gauvin, 2023), autrement dit, les auteurs emploient la langue dans diverses perspectives, et crée ainsi une béance avec leurs ainées. Dans la littérature postcoloniale la langue dépasse le concept du moyen existentiel pour se présenter et se dire dans le monde, les nouvelles générations pensent la langue comme un simple élément parmi tant autres. La structure de la langue et son caractère normatif amène un objet de réflexion et sur les relations langues et littérature, particulièrement sur la manière dont se forment les analogies langue et littératures dans différents contextes. La relation que les langues maintiennent entre elles ne peut être pensée comme une relation plate et fixe. C'est pour cela que l'auteur use d'une langue discorde « […] ou tout au moins

concurrentielles » (Gauvin , 1996, p. 6). Ainsi, l'acte de l'écriture constitue un acte de langage, c'est-à-dire, un procès littéraire qui emboite à son tour d'autres dimensions que ce qu'il met en gare. Il se situer par conséquent en dehors du niveau de l'intégration de l'orale dans l'écrit, et du niveau de surface qui reflète le côté mimique des codes sociaux. Dans l'ordre général la surconscience linguistique omniprésente chez les écrivains francophones ainsi dans la littérature postcoloniale, découle de la littérature qu'il représente souvent qualifiée de littérature mineure comme l'explique Deleuze et Guattari. Cette caractérisation installe peu ou de prou la notion de la domination : la langue du maitre, du bon usage en usage par le subalterne, donc, forcément une langue à remettre dans les canevas de la normalisation. Cette pensée réfutée notamment par les écrivains antillais constitue l'enjeu de la réflexion sur la langue et le statut de la littérature africaine dans l'œuvre d'Alain Mabanckou.

L'auteur adopte une visée « déconstructionniste », afin de redéfinir le statut du français dans le monde, ses l'enjeux politiques, et dégager la production littéraire africaine des nominations subordonnées à la pensée système, pour en faire une production autonome. L'auteur explique à travers la langue de ces romans que la langue n'institue pas une propriété ethnique ni étatique, mais un processus et un état, qui change s'enrichit en enrichissant, puisqu'elle évolue dans monde. Il se situe dans une optique où chaque langue préserve son identité voire sa dignité. Dès lors cette approche offre à la littérature africaine un statut à part entier, elle ne représente pas une simple racine dérivée de la littérature française. Elle ne l'est pas puisqu'elle est écrite dans une langue dans la grammaire, la syntaxe et la sémantique ne gardent du français que peu de ses origines latines. Mabanckou écrit une langue orale apprise dans le mouvement, ainsi Michel explique que l'analphabétisme de sa mère, qui constitue la métonymie de la société africaine tout entière, peut être compris comme une forme de survie linguistique. Dans un contexte où la langue constitue un instrument de domination, il adopte cette position pour préserver son identité et sa place. Il explique :

> D'accord, on va me dire que maman Pauline elle aussi elle ne sait pas bien lire et écrire, mais elle, elle n'a jamais tué personne et elle parle bien le français, car on peut bien parler une langue même si on ne sait pas bien la lire ou bien l'écrire. Sinon comment nous on fait pour bien parler nos langues « (Mabanckou, 2010, p. 130).

En effet, si la notion de « littérature mineure » représente une conception pacifique des littératures qui s'exprime dans la langue dominante, autrement dit dans la langue française, la littérature africaine ne pourrait se distribuer comme tel, parce que la langue dans laquelle elle est exprimée renvoie à une variété linguistique africaine formée de plusieurs codes culturels et langagiers qui la place dans l'espace de la littérature-Monde. Compte tenu de l'univers et du

monde que toute œuvre littéraire s'invente pour marquer son authenticité, la déconstruction[15] telle que nous l'empruntons à Derrida, en revanche, le concept tel que son nom l'annonce enferme d'autres perceptions que la destruction dérivée du substrat, détruire qui signifie selon le *Larousse* : « Ravager quelque chose, l'anéantir, le faire disparaître : la tempête a détruit les récoltes. Tuer, supprimer un être vivant : détruire les insectes avec un insecticide » dans l'ambition de se venger, ou pour exprimer une haine contre la langue. Le terme aurait comme l'explique Charles Ramond dans le dictionnaire des termes de Derrida : cette unité lexicale à la base composée, reflète dans son aspect de surface un oxymore. Le sens souhaité désigne à la fois une destruction et une construction. Elle symbolise une action qui se réalise simultanément comme le découpage et de redécoupage. La déconstruction d'après Hottois désigne « […] l'ensemble des techniques et des stratégies utilisées par Derrida pour déstabiliser, fissurer, déplacer les textes explicitement ou invisiblement idéalisés » (Hottois, 1998, p. 202). Dans une perspective similaire, Alain Mabanckou s'oppose au logocentrisme que véhicule la pensée occidentale et dont héritent ses anciennes colonies. La déconstruction de la langue ici institue une phase obligatoire qui introduit la dynamique. En somme, ce tournant linguistique dépasse la simple coquetterie stylistique, il marque l'avènement de nouvelle forme narrative à savoir un « genre sans genre », où la langue libérée des purismes institutionnels, devient le réceptacle de la totalité-monde. S'affranchit désormais de la norme, mais à la déplacer pour qu'elle puisse enfin dire le vécu africain dans toute sa complexité.

1.1.Les retournements libres

L'œuvre d'Alain Mabanckou marque une rupture littéraire des temps modernes et de la littérature postcoloniale. En effet, son œuvre marque un tournant dans les fondements des littératures libres des perspectives de l'engagement politique. Elle se détache des notions qui cassent les langues et les cultures selon leurs appartenances physiques, libérant ainsi le langage et les récits des enfermements géographiques et identitaires. Cette posture innovante ouvre la voie à une compréhension plurielle des langues et cultures, dépassant les frontières traditionnelles pour embrasser un espace littéraire ouvert et décloisonné. A travers cette œuvre, l'auteur se veut médiateur et didacticien. Ainsi, il relate les vérités et amène le lecteur à créer ses conclusions sur les situations sociales, économiques et politiques de son pays et du continent. Il le projette aussi à penser son devenir dans une approche de circulation et de complémentarité. Il soulève la problématique des dictateurs aussi du silence que l'Europe

[15] La déconstruction chez Derrida représente une méthode, qui consiste à déconstruire les structures de pensée établies, aussi à révéler les instabilités et les différences qui sous-tendent les significations apparentes, et repenser les concepts fondamentaux de la philosophie et de la critique littéraire.

adopte particulièrement à ce niveau, une déviation politique qui cherche à libérer l'homme africain de son attachement chronique à son colonisateur. Pour se faire l'auteur opère un autre tournant dans le style, il use de la mémoire artistique ancestrale africaine. Il emprunte, dès lors l'encoignure du mouvement de la « tropicalisation » de la langue introduit dans le domaine littéraire par Sony Labo Tansi : « […] tropicaliser son langage littéraire signifiait la spécificité locale et faire preuve de son insubordination pour entrer dans le champ de la reconnaissance dans les rapports internationaux de la francophonie » (VILAR, 2017, p. 203) , l'auteur tente donc de continue dans la même perspective, qui s'appuie sur la circonstance, diglossique et multilingue du continent, pour une littérature libre et autonome.

Les changements se focalisent dans la déstabilisation et déconstruction de la langue française, il lui donne un caractère a-normatif dégrammaticalisé. Ce processus affecte la syntaxe, la sémantique voire la morphologie phrastique. Dans cette pratique l'auteur ne se contente pas de rapporter l'oral de l'écrit, la langue française de sa et/ou ses langues maternelles, il soumit la grammaire de la langue française aux métissages que la situation historique des deux continents impose. L'auteur retrace les traits d'une réalité sociale, en se rapprochant du référent, et dans sa tournure la plus fidèle. Le texte lui-même est destiné à un lectorat africain dans un premier degré, car l'aagencement narratif tente à travers cette initiation créatrice de porter le patrimoine culturel et artistique du continent pour intégrer le mouvement Monde, une ambition qui demeure impossible à réaliser avec la langue française. En effet, dans mot « gromologie », gros mot renvoie à un lexique relevant d'un langage soutenu et dont la compréhension n'est ni aisée ni évidente pour un locuteur de niveau élémentaire. À ces deux lexèmes est adjoint le suffixe- « *logie* » qui signifie étude.

Partant de ce constat, l'auteur choisit d'agir face à l'inertie des pouvoirs politiques locales et les perspectives occidentales véhiculées à travers la francophonie. Il opte pour une langue locale, qui incarne les traits caractéristiques de la réalité cultuelle de sa langue maternelle. Ce visage linguistique fait sur les sonorités et la grammaire africaine représente une de ces variétés de la langue française qui apparaissent à travers le monde. Il produit un texte dans une autre forme de sa socialisation, voire un organe sous-estimé de l'histoire de l'Afrique. Pour réécrire l'histoire de l'Afrique, l'auteur passe par tous les éléments constitutifs de son existence, car se focaliser sur une partie en ignorant une autre, décris un prolongement moderne du discours historique occidental dans le passé établi pour socialiser le continent. Par conséquent la langue représente un composant à reconsidérer.

L'Afrique enferme une variété linguistique très importante, à laquelle s'ajoute la langue française africanisée, le résultat direct du brassage historique, dès lors de l'ouverture du continent accusé d'enfermement et de retard civilisationnel. L'auteur revient dans son œuvre sur le statut officiel de la langue française dans son pays, sur les manuels scolaires qui concrétisent ce métissage, par l'enseignement des textes littéraires des deux cultures africaines notamment les discours des présidents et les : « […] les quatre premiers articles de la loi du Mouvement national des pionniers, le MNP » (Mabanckou, 2010, p. 170). Et c'est avec Lounès un adolescent de douze ans que Michel apprend les techniques pour rédiger un poème sur le modèle de Victor Hugo :

> Tout enfant, tu dormais près de moi, rose et fraîche,
>
> Comme un petit Jésus assoupi dans sa crèche ;
>
> Ton pur sommeil était si calme et si charmant
>
> Que tu n'entendais pas l'oiseau chanter dans l'ombre ;
>
> Moi, pensif, j'aspirais toute la douceur sombre
>
> Du mystérieux firmament. (Mabanckou, 2010, p. 127)

Il expose en plus du caractère sociolinguistique étroitement lié à l'appropriation de la langue française qui cache ou dévoile plusieurs pratiques sociales. Mabanckou illustre comment sa mère, Pauline Kingué, femme analphabète, qui utilise un français modifié phonétiquement, ce qui reflète une réalité linguistique propre à l'Afrique où la langue française s'apprend principalement dans la rue et à l'oral. Cette expérience montre que la maîtrise d'une langue ne dépend pas nécessairement de sa capacité à lire ou à écrire correctement, mais plutôt de sa pratique et de sa compréhension orale. Par son témoignage, sur l'usage que fait Pauline Kingué sa mère du français illustre parfaitement cette appropriation par l'oralité. Dès lors, l'analphabétisme ne doit plus seulement être lu comme une carence, mais comme le lieu d'une survie linguistique où la langue s'adapte au vécu, comme elle l': « […] Parle bien le français, car on peut bien parler une langue même si on ne sait pas bien la lire ou bien l'écrire. Sinon […] Ce n'est pas la faute à ma mère si elle n'est pas allée à l'école quand elle était petite comme moi » (Mabanckou, 2010, p. 130). Il soulève à travers les pratiques littéraires de Michel et celle du Fessologue le caractère glottopolitique, omniprésent dans l'œuvre d'Alain Mabanckou. Il constitue un des points sur lesquels le romancier institue sa trame narrative et sa thèse philosophique, puisqu'il revient dessus dans ses essais ; à savoir : les retombées de l'appropriation littéraire du français sur les pratiques linguistiques et culturelles des locuteurs.

Il s'intéresse aussi à la réalité des Français nationaux pratiqués en Afrique, et au rôle de l'écrivain dans les dynamiques francophones.

Il ajoute ainsi à cette mission la richesse du paysage linguistique africain, la fluidité de l'apprentissage des langues en contact. Il établit explicitement une étude comparative entre le statut e la langue française et celui de la langue française africanisée, à travers l'histoire du narrateur éponyme du roman Verre cassé, ancien instituteur autodidacte de la langue française viré par un type « […] crane d'œuf de la capitale politique » (Mabanckou, 2006, p. 76) *qui* leur dispenser des séances théoriques sur la pédagogie. Or, ce soi-disant intellectuel avait jugé Verre cassé incapable d'enseigner la langue de Molière à cause de sa prononciation, puis il exprime un profond ressentiment envers les politiques du pays, pour avoir confié l'éducation des enfants à des ignorants. Le narrateur explique alors sa haine envers les intellectuels remonte à cette époque. Il critique leurs démagogies qui n'apportent jamais une solution concrète et se perdent dans des débats théoriques sans fin. L'auteur souligne comment certains intellectuels africains continue d'alimenter les perspectives politiques coloniales de la langue, victime de la normalisation exagérée et des limites fondées pour maintenir les ségrégations raciales d'antan, ces derniers abâtardissent et déconsidèrent le français africanisé. Ils refusent catégoriquement sa prononciation, qui incarne le premier aspect de son autonomie, et fournit l'argument d'autorité de l'éclatement de frontières linguistiques. L'auteur retrace la réalité de la société africaine qui se poursuit dans certains domaines dans les mêmes schémas coloniaux.

La langue créolisée sur laquelle s'appuie l'auteur s'inscrit pleinement dans la logique du postcolonialisme, qui remet en cause les récits dominants imposés par l'histoire coloniale. En effet, effacer les frontières linguistiques et culturelles, cette langue ouvre un espace privilégié pour la réécriture de l'histoire du continent africain, libérée des cadres eurocentriques. Elle permet ainsi de revisiter les mémoires collectives et de construire de nouvelles narrations qui affirment une identité plurielle et dynamique en rupture avec les représentations héritées du passé colonial. Ainsi, Cette perspective ouvre une voie pour penser l'Afrique depuis ses propres perspectives et pour réhabiliter les voix longtemps marginalisées ou occultées. La déconstruction dans l'optique d'Alain Mabanckou ne constitue pas un anéantissement du français. Au contraire, elle agit comme un chaos contrôlé, car, il déstabilise la norme. Cette structure narrative reconstruit un espace où la diversité linguistique de la langue de l'Autre peut enfin se dire : si ces retournements libres permettent de dégrammaticaliser le français pour lui donner un accent local et une réflexion locale. Il convient de signaler que cette déconstruction

excède le cadre syntaxique, elle s'étend à une vision plus large de la culture où le langage, loin d'être une restriction, devient le lieu d'expression du multiple.

1.2. La restriction et le multiple

La langue adoptée par l'auteur explique la dynamique de *la déconstruction,* qui permet aux langues de garder leur statut de langues vivantes. Elle agit par la restitution et la multiplication des possibilités de voir d'autres constitutions sur lesquels le code se conçoit. Ces perspectives se réduisent à l'infinie. Elles entrent dans un processus de créolisation et laissent échapper des conséquences imprévisibles, l'exemple de la SAPE (société des ambienceurs et des personnes élégantes) constitue un témoin en dynamique de ces pratiques. Ce mouvement identitaire né au Congo-Brazzaville n é dans les milieux d'artistes et des musiciens Papa Wemba, Koffi Olmidé. Il se socialise à partir de mise en valeur de l'accoutrement comme commandement religieux. Les sapeurs mélangent les codes de la mode en s'habillant de grandes marques mondiales, mais avec une identité africaine dérivée des couleurs du Pagne le vêtement culturel africain marqué par ses couleurs. Cette esthétique de la SAPE se transpose dans l'acte d'écrire, Mabanckou transpose cette tension dans l'écriture, afin de doter le français de structures syntaxiques hétérogène et des sonorités africaines. Par ce détournement vestimentaire du verbe ; il transforme la langue héritée en une parure subversive qui célèbre l'art de l'apparence comme une forme de résistance culturelle.

En miroir de cette démarche, l'écrivain choisi d'écrire dans une langue modifiée qui s'oppose aux fondements à la pensée eurocentrique. Dès lors, il défie le recours à des usages qui maintient la dépendance à une tradition coloniale. Dans la même approche Édouard Glissant précise que : « […] l'écrivain du XIXe siècle écrit de manière monolingue, il écrit en ignorant les autres langues » (Gauvin, 1992, p. 12). Mabanckou rejette de consulter directement la langue française, il avantage la reconnaissance de la situation diglossique du continent et de l'acte du langage. Dès lors, il récuse de participer à perpétuer les traditions occidentales, qui entremêlent les actualités politiques et les réalités culturelles. Une position qu'il exprime ouvertement dans une lettre ouverte adressée au président Macron qui avait pris l'initiative d'inviter l'auteur franco-congolais aux travaux de réflexion autour de la langue française et de la Francophonie à l'occasion de la Conférence internationale pour la langue française et le plurilinguisme dans le monde en 2018.

L'auteur insiste dans son œuvre sur la dimension politique et coloniale du projet de la francophonie. Une notion introduite par Onésme Reclus dans le but de pérenniser la grandeur le mythe de l'empire de la France. Il réfute l'idée de la langue française menacée, et rappelle qu'elle se parle partout dans le monde. Il revient avec Achille Mbembe sur la genèse du concept de la francophonie. Il le situe dans un contexte colonial de mercantilisme et de prédation. Il présente le concept comme un « […] appareil idéologique » (Mabanckou & Mbembe, 2018) de l'impérialisme français. Les deux penseurs comparent la langue française à une « substance » ingurgitée qui exerce un pouvoir illimité et inconscient sur les colonisés. La métaphore de l'ingurgitation illustre une vision eucharistique de l'impérialisme, qui maintient les normes du séparationisme : le monde en Français, Francisés et Francisables.

Dans les faits, la langue chez Mabanckou symbolise un lieu d'intensification et de multiplication des cultures, des pensées, des arts et des autres variations linguistiques. Cette pratique sociolinguiste représente un champ de prolifération de cette langue française elle y trouve son comble, elle incarne un aspect allusif du référent longtemps ignoré dans le monde. L'auteur établit la parole et son imaginaire au centre de sa culture de première socialisation, une culture composite comme le prouve la formation scolaire et culturelle de Michel, la culture générale du Porc-épic, et les engagements de Verre Cassé. Cette stratégie discursive se définit comme une tentative de la réécriture de l'Histoire de la langue et de la francophonie et de l'Afrique. Cette perspective se remarque aussi dans les travaux d'Édouard Glissant, Marilia Marchetti, reprend Taridieu pour expliquer le rapport que démontre l'écrivain dans ces romans avec la langue et précise : « […] pareil à un homme dans une cité souterraine, cherchant les traces d'un monde azuré qui lui fut promis » (Marchetti, 2008, p. 272).

Ferdinand de Saussure présente la langue comme un processus, dès lors aucune langue du monde ne s'autosuffit pour continuer à exister. S'approprier une langue c'est d'abord la rendre indemne, une partie de soi. Adopter une langue qui enferme une blessure historique n'est pas sans conséquence. Cependant, de cette langue émane une autre qui ne tient de la langue occidentale que la forme première du latin, elle contient les sonorités, des structures et des termes qui découlent de la langue maternelle. Dans les cas majeurs, la créolisation au niveau de la langue, met au jour une langue le moins qu'on puisse dire créole. Le lecteur se trouve parfois incapable d'expérimenter le sens des mots, il se confronte à des la structure phrastique, syntaxique, et grammaticale totalement inconnue. Ce détoure linguistique et stylistique place le texte hors des frontières normatives du français le situe sur une autre échelle du texte. Il

découvre une création, le plaisir, complice il part à la découverte de l'univers que le l'auteur trace.

L'œuvre d'Alain Mabanckou se charge à réécrire l'histoire d'un mouvement rétroactif. Le lecteur assiste à une mise une relation entre les faits historiques tels que les crises ethniques, les tensions politiques du monde, dans un mouvement d'analyse. Le choix de langue africanisée annonce la légitimité à la réflexion que les personnages formulent. La langue comme premier moyen de se socialiser dans le monde permet aussi de donner une authenticité aux mouvements de création, d'une œuvre d'art relégué au second dégrées, ainsi une grande partie de l'histoire de l'Afrique déportée à l'oubli. Son projet s'articule dans la même lignée que Deleuze et Guattari qui animent au sujet des littératures dominées et, des littératures dominantes une analyse qui réfutent la supériorité de ces dernières en imposant les règles de son jeu (Deleuze & Guattari, Kafka, 1975). L'auteur insiste sur le fait que ces littératures et langues dites « mineurs » ne constituent pas un devenir, elles font partie d'une réalité, concrète qui représente non pas un défi, mais un résultat qui procède de la continuité et de la vivacité du processus conduit par les lois de la créolisation. Il tourne le dos en bloque aux stéréotypes de la domination et s'ouvre à l'égalité. La majorité symbolise donc une unité parmi les autres, qui forme un ensemble. Engelbert précise que dans cette optique « la frange échappe aux ancrages dans lequel elle était fixée, cesse d'être définissable et reconnue relativement à la majorité, l'omission de ces rapports crée une évolution où la majorité s'identifie plus comme telle » (Engelibert, 2003, p. 72). L'authenticité de son œuvre réside dans son caractère rhizome, et le détachement qu'elle affirme avec les combats littéraires et linguistiques menés par les générations précédentes. La langue institue un résultat de créolisation une institution fondée sur des bases politique et historique assignées.

Cette option de la langue démarque le style de l'auteur. Mabanckou, défit la gravité et la constance des L'agencement narratif est constitué sur une stylistique dynamique, ede nouvelles exigences romanesques du roman contemporains évènements historiques longtemps inculqués par les forces dominantes et ascendantes. L'histoire « mineur » dès lors une unité autonome côtoie dans le même ordre les créations et se veut du même ordre, car dans cette perspective : « […] ce qui existe n'est donc pas majeur en soi, mais le processus d'administration, de normalisation ou de domination qui élève telle variable à la position de majeure » (Sauvagnargues, 2005, p. 165). En choisissant ce code l'auteur, prend la voie de la tolérance et de la continuité. À travers la langue l'auteur souhaite démontrer cette relation de mutualité que l'Afrique partage avec l'Occident et que l'Occident partage avec l'Afrique. À

travers son œuvre l'auteur soulève la problématique du séparatisme, longtemps défendu par les Africains en sanglot qui cherche à éveiller de la conscience africaine et la renaissance africaine. Pour lui, le vrai investissement réside dans l'agissement sur le présent d'investir les résultats de ce contact pour aller en avant. Ainsi, il choisit une langue qui traduit ce passée, ce présent et qui laisse chercher un avenir vivant. Un système linguistique élu autrefois dominant se plie aux lois de l'imprévisible, une langue africanisée ou tropicalisée soumise aux normes d'usage des langues africaines reflète l'impossibilité de penser le monde en opposition de la relation.

Cette œuvre qui se veut « […] un lieu des entrées multiples » (Deleuze & Guattari, Kafka, 1975, p. 7), aux caractères alternés de registre de référence et de procédures linguistiques, affiche une opacité qui met le lecteur dans la difficulté d'appréhender les principes de la distribution et de l'usage. L'auteur n'hésite pas de jouer avec les protocoles, il adopte un style modernisant de la langue comme Céline et se raffole des phrases longues déstructurer comme Proust, mais d'imposer sa propre digression en sur dépassant les limiter du bon usage et présenter au monde deux romans en une seule phrase. Cette optique fonctionne à double sens, dans la mesure où elle fonctionne en retour aux éléments acquis, puis à ce qui est atavique. Cette rétroaction souligne en pratique la circulation entre les cultures et les codes. Ce résultat reste totalement imprévisible et inattendu, il participe à rapprocher l'architecture poétique de l'œuvre de la réalité. Il permet de comprendre pourquoi cette œuvre représente reste dans une continuité inachevée et interrompue. Il permet de comprendre le tissage qui unit les éléments du monde, dans le passé comme au présent. Ainsi, nous postulons que de la relation vient de la prospérité de la langue, voire de l'art.

L'agencement narratif suggère une reprise de la langue du peuple dans celle d'Amadou Kourouma et dans celle de Labo Sony Tanis, un style linguistique différent que celui qu'un lecteur côtoie chez Patric Modiano ou chez David Foenkinos. Les styles et les enjeux les distinguent, mais aussi le choix de la langue. La trame met en scène des narrateurs-écrivains qui retracent le cycle de leurs vies dans une langue avec une syntaxe métisse, un code linguistique qui perd son identité. Dans la perspective sociolinguistique qui plaide pour le contact des langues Jean Louis Calvet corrobore que parmi les facteurs des développent des langues consiste à bannir les idées idéalistes relatives à la culture, qui classe les langues selon leurs passés et leurs beautés (Calvet, 1994). Dès lors, toutes les langues se définissent comme vivante, car elle évoluées autrement elles disparaissent, la langue française pure incarne ainsi un mythe et les langues annoncez « majeurs » requière les mêmes constats. Ce phénomène se manifeste chez les écrivains francophones de la littérature postcoloniale, parce que ces artisans

du style font recours au calque, aux alternances cubiques, créolisation et interférences pour souligner le mouvement et les mutations des composants du monde, par conséquent, il laisse germer un nouveau code totalement étranger pour un lecteur dit natif, d'une langue en processus et dynamique, qui transgressent la norme monolithique du français, d'après Marilia Marchetti :

> Par-delà les luttes aiguës contre les dominations et pour la libération, de l'imaginaire s'ouvre un champ démultiplié, où le vertige nous saisit. Mais ce n'est pas le vertige qui précède l'Apocalypse et la chute de Babel. C'est le tremblement initiateur, face au possible. Il est donné, dans toutes les langues, de bâtir la tour (Marchetti, 2008, p. 282).

Dans cet exemple qui semble grammaticalement et syntaxiquement correct nous pouvons suivre de près comment l'auteur met en épreuve la langue : « […] je voyais bien qu'on voulait me virer de mon poste d'enseignant, l'alcool avait été le mobile, et donc, juste deux mois après que j'avais été viré, alors que le cadavre de ma mère avait à peine pourri […] » (Mabanckou, 2006, p. 77). Une phrase complexe qui met en relation plusieurs subordonnées circonstancielles, bien que compréhensibles, mais elles présentent des anomalies syntaxiques. Ainsi, le proposition principale « […] Je voyais bien qu'on voulait me virer de mon poste d'enseignant, l'alcool avait été le mobile » représente une anomalie de coordination, ici il n'y a pas lieu à la juxtaposition, comme nous ne pouvons pas déduire une logique explicite de cause. Dans un ordre syntaxique plus français, nous procédions par addition, ainsi nous dirions :

1. Je voyais bien qu'on voulait me virer de mon poste d'enseignant, et l'alcool avait été le mobile.
2. Autrement : Je voyais bien qu'on voulait me virer de mon poste d'enseignant. L'alcool avait été le mobile.

La formule phrastique : « juste deux mois après que j'avais été viré » ne représente pas une anomalie syntaxique, cependant le temps employé à savoir le plus que parfait : « j'avais été viré », la valeur modale de ce temps ne converge pas avec l'intention du narrateur, qui évoque un évènement relativement récent. Pour mettre en valeur le rapport immédiat entre l'action exprimée par : virer et le temps « deux mois après », le passé composé est mieux est plus approprié dans ce cas. Nous constatons aussi dans la même phrase une confusion sémantique dans la proposition : « […] alors que le cadavre de ma mère avait à peine pourri », précédé du verbe : virée, une impropriété, qui crée un contraste maladroit entre le sens du verbe et l'état du cadavre. Il s'agit d'un passage immédiat de la langue maternelle à la langue française. Car le mieux aurait été de procéder par juxtaposition autrement agencée : Juste deux mois après mon licenciement, alors que le cadavre de ma mère commençait à peine à se décomposer.

Le style et la langue qu'Alain Mabanckou utilise sont faciles à appréhender pour le lecteur. Dans *Verre cassé* et *Mémoire de Porc-Épic* une grande partie de la réflexion qu'ils transportent repose sur la conception de la langue et de son statut dans le monde par rapport à la francophonie institutionnelle. C'est la raison pour laquelle la destruction de la syntaxe et de la norme de la langue sont des signes apparents. La subversion constitue donc un procédé, introduit à travers les figures du style, les néologismes et l'a-grammaticalisation des codes linguistiques de la langue de l'Autre. Le bouleversement culturel montre comment les langues se soumettent à l'appropriation de leur locuteur et aux différents contextes. Il apparaît ainsi que la stratégie de Mabanckou repose sur un paradoxe fécond c'est-à-dire restreindre l'autorité de la langue dominante. Cette stratégie parvient à placer la diversification des perspectives culturelle, en mettant la littérature en dialogue avec les mouvements identitaire comme celui de la SAPE. Cette polyphonie discursive prouve que la déconstruction représente le prélude nécessaire à une reconstruction autonome de l'imaginaire africain.

1.3. Une langue vivante

L'œuvre d'Alain Mabanckou se place « […] à la croisée des langues » (Gauvin, 2004, p. 255). Elle soulève la problématique de la francophonie institutionnelle, le statut du français comme langue dominante, la problématique de la diversité linguistique, et la pluralité culturelle où se prolifére et s'amplifie ce contact. Sa prose représente une création esthétique sur qui s'occupe de la situation linguistique, métalinguistique, épilinguistique, glottopolitique de la société congolaise en particulier et africaine en général. Dans son projet Mabanckou repense et réécrit l'Histoire du continent, à partir des politiques de l'unique socialisée par les politiques de la francophonie, l'enjeu est de mettre en exergue les lapsus politique que ce projet à la base linguistique cache le prolongement de la philosophie coloniale, et de séparatisme culturel. Aborder la problématique de la langue est l'une des pierres angulaires de la littérature africaine postcoloniale, depuis les temps des indépendances. Ces écrivains auxquels on a reproché d'avoir fait recours à la langue du colonisateur, malgré la blessure qu'elle représente, les a animés à concevoir un dispositif linguistique différent à l'intérieur de la langue française, en transférant par calque emprunt et créolisation des mots et des expressions de leur langue maternelle où d'usage standard. Ils procèdent à un processus d'Africanisation des langues européennes.

Cependant bouleverser la configuration de surface de la langue pour créer une prose qui se distingue par un style est une originalité n'était pas le seul défi de ces écrivains. La projection

de ces spécificités langagières permet d' altérer la structure profonde du système linguistique et marquer une rupture avec les anciens engagements et se tracer de nouveaux enjeux. Cette application n'est guère à caractère plat et lisse, ce brassage qui mit des langues en contact doit forcément donner lieu à un conflit, Maeterlinck cité par Rainier Grutman pense que « […] un conflit plus au moins larvé entre la langue locale et le code métropolitain » (Grutman, 2005, p. 20) .Ce rapport ambigu entre langue dominante et langues vernaculaires crée un espace de friction qui influence profondément la production littéraire. En conséquence, la littérature postcoloniale adopte des statuts esthétiques nouveaux, où les formes, les langages et les voix se mêlent et se confrontent, pour refléter les tensions culturelles et linguistiques dans une créativité renouvelée.

Par ailleurs, certains auteurs, comme Patrick Chamoiseau, envisagent dans leur démarche une « chamoisification » de la langue française, un processus par lequel ils cherchent à inscrire la langue dans une dynamique créole et postcoloniale. Cette approche consiste à réapproprier et à transformer le français par le rajout des rythmes, des sonorités et des structures propres aux cultures locales, afin d'exprimer des réalités identitaires propres marginalisées par la langue « métropolitaine » classique. Ainsi, la « chamoisification » traduit une volonté de décoloniser la langue pour mieux refléter la pluralité culturelle et linguistique des sociétés concernées. Ainsi, l'auteur ne se projette pas dans un exercice de créolisation de la langue française ni une envie de franciser le créole. Une volonté déjà manifestée en 1989, que nous puissions trouver sa trace dans Éloge de la créolité, un manifeste où les trois écrivains : Bernabe, Confiant et Chamoiseau soulèvent le problème de la créolisation du français et où ils expriment leur refus à cette manifestation langagière en confirmant que : « […] ce ne sera pas forcément du français créolisé ou réinventé, du créole francisé ou réinventé, mais notre parole retrouvée et finalement décidée. Notre singularité exposée dans l'Être » (Bernabé, Chamoiseau , & Confiant, 1993, p. 46). L'auteur tente de créer un nouveau langage « chamoisisé ». En revanche, le contact des langues, et le va-et-vient d'une langue ne représentent pas une prophylaxie linguistique. La contamination s'impose, puisqu'à l'origine les langues ne se suffisent pas d'elle- mêmes pour exister. Il s'agit donc d'une identité langagière.

De son côté, Lise Gauvin à travers l'ensemble de ses travaux, soutient que les écrivains francophones, qui posent au centre de la problématique identitaire un aphorisme qui met en lumière les relations complexes entre langue et littérature en lien avec des référents multiples et souvent hybrides. Cette réflexion souligne comment la langue, loin d'être un simple outil devient un lieu de tension et de créativité où s'articulent différentes mémoires, cultures et

identités. Elle résume cette analyse par une notion qu'elle qualifie de « sur conscience linguistique » , elle met en évidence la dimension dynamique et plurielle de la littérature francophone dans la construction identitaire : « […] surconscience linguistique […] c'est-à-dire conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégié, comme territoire imaginaire à la fois ouvert et contraint » (Bernabé, Chamoiseau , & Confiant, 1993, p. 46). La nature des rapports que discute l'auteur avec la langue et dans cette optique de « surconscience linguistique » seront compris et canalisés. Mais chez Alain Mabanckou, la subversion de la langue prend une autre échelle et s'intéresse à la collectivité : « […] passionnément, vivre le paysage, le dégager de l'indistinct, le fouiller, l'allumer parmi nous. Savoir ce qu'en nous il signifié. Porter à la terre ce clair savoir » (Glissant E. , 1990, p. 238).

Le rapport qu'entretient Mabanckou avec la langue d'une manière générale semble se détacher de la perspective critique et les interactions que la majorité des écrivains francophones discutent avec la langue. Leur interdépendance se démarque par l'insécurité linguistique, qu'il provient de leur conscience de la déconstruire, qu'il exerce sur la langue française et la placer dans une possibilité a grammaticalement reconnue, puis d'une autre part, la dynamique d'écriture de ces artisans du style, et qui impose que le locuteur use de ces performances linguistiques des langues qu'il maîtrise de manière stable ou évolutive. Cette frange d'écrivains est reprise dans cette œuvre l'auteur les places dans la position des préservateurs de ce code, les intellectuels, dès lors il ignore leur propre langage et rentre consciemment ou inversement dans l'optique politique de la francophonie, ainsi il dévie le parcours des littératures postcoloniales. Dans un passage du roman *Verre cassé*, le personnage écrivain chargé explique par le patron du bar contrarier par la ponctuation de son cahier ; qu'il demanderait à Dieu de lui donner la force de relativiser ses productions par rapport à ce que les grands penseurs ont installé pour vérité générale dans ce monde. Qu'il n'écrira que la vérité, il racontera la vie, cependant ces écrits seront transcrits dans une langue faite de :

> Mes mots à moi, des mots tordus, des mots décousus, des mots sans queue ni tête, j'écrirais comme les mots me viendraient, je commencerais maladroitement et je finirais maladroitement comme j'avais commencé, je m'en foutrais de la raison pure, de la méthode, de la phonétique, de la prose, et dans ma langue de merde ce qui se concevrait bien ne s'énoncerait pas clairement, et les mots pour le dire ne viendraient pas aisément, ce serait alors l'écriture ou la vie, c'est ça. (Mabanckou, 2006, p. 80)

Une langue qui s'occupe des traits culturels les plus marquants des sociétés en question ; elle se charge de mettre aux lumières des grands jours leur la réalité déformée. Donc subversives aux normes de l'appropriation des normes. Elle se charge également de montrer la cité

esthétique et romanesque de ces longues, tout en préservant le caractère conflictuel et défiant de ces langues. Mabanckou, soulève les mêmes occupations à travers la langue qu'il engage dans son œuvre, mais il rappelle que les ampleurs que ce contact crée à travers les mots et leurs représentations, la musique, les récits, l'Histoire, cette harmonie ne pourrait se libérer du dogmatisme qui la limite et se détacher des discours établis et sacralisés. L'enjeu de ce projet consiste à favoriser des rapports de tolérance un passage préalable à l'instauration de la relation avec l'Autre, sortir des conclusions régionalistes qui maintiennent les pensées à raison uniques. Dans *Verre cassé* l'auteur insiste sur l'importance de se défaire de tous les engagements dans le temps incruster et définitivement classés dans les perspectives prépondérantes des philosophies, et qui devançaient par une totale bonne conscience, cependant, ces systèmes sont dotés tous comme leurs précédents de freiner l'évolution des esprits par la suite des sociétés. Le monde bouge et les principes sont pris dans ce mouvement. Dans cette œuvre l'appropriation s'associe à l'adaptation. Elle se débarrasse de tous les dispositifs politiques et anthropologiques dominants, de penser l'histoire de l'Afrique dans ce qui vient et non plus dans ce qui existe déjà. L'avenir ne se trouve pas dans la distance et le retour aux sources uniques ni dans la dépendance. Il appelle l'homme africain de reconsidérer l'histoire du continent dans l'ouverture et les mutations des cultures, et des langues un composant fondateur qui n'a pas encore pris sa place dans le discours pragmatique.

1.4. Un fragment à transcrire

Le sujet de la langue revient avec acuité lorsqu'il s'agit de l'œuvre d'Alain Mabanckou, en effet ce dernier le traite différemment que ces ainés et des chefs du file de la négritude et ceux de l'histoire des négritudes. L'auteur ne fixe pas des dichotomies ni des analogismes quelconques entre les langues. Il traite le français comme une langue appartenant à ses locuteurs une langue prise dans le mouvement et qui a perdu depuis longtemps le caractère que la politique lui confère, ainsi Lounes explique à Michel le mot « Alter ego » et précise que ce type de mot s'utilise dans : « […] une très petite tribu d'Europe qui parle encore le vrai français parce que c'est là-bas que le français est né » (Mabanckou, 2010, p. 80). L'auteur investit la langue française loin des tensions particulièrement politiques dérivées d'un passé historique non tolérant, dès lors il place la langue dans le statut du rhizome et dans le mouvement de la relation.

Mabanckou ne s'occupe pas de la perception linguistique ni aux situations historiques que les analyses linguistiques montrent avec ardeur, et qui sont relatives aux circonstances diglossiques considérées comme un résultat de la colonisation. Aussi de la même manière que des préconçus linguistiques que cette situation avait longtemps transmit et véhiculer. Alain

Mabanckou ne place pas la langue dans un combat idéologique. Elle est plutôt un phénomène culturel. Sa prose ne vise pas une réhabilitation esthétique de la langue française, ni celle du français parlé en Afrique, encore moins la faire sortir de l'emploi du français en tant que langue d'écriture un système adopté par les ex-colonies et par les pays faisant partie de la politique de la francophonie, ou de français dans le monde. La fresque littéraire de la colonisation et de la décolonisation d'Alain Mabanckou se déploie de plusieurs moyens. Elle est conduite pour donner une autre vision et un autre statut à la question de la langue en situation de la production littéraire.

L'auteur inscrit son écriture à caractère rhizome dans le baroque et propose au lecteur d'autres possibilités de développer une nouvelle conscience linguistique, qui interprète les potentialités que ce style peut offrir dans le champ plurilinguisme du continent africain d'abord, puis ensuite dans le monde. Dans ce cadre de contact de langue permanente l'auteur écrit en effet dans une spirale de langues, un exercice de réappropriation des langues d'écriture, s'édicte qui n'est que la conséquence naturelle due à cet accommodement entre l'écrivain et les langues que son contexte culturel et linguistique individuel et collectif imposé. Dominique Maingueneau pense que :

> […] l'écrivain n'est pas confronté à la langue, mais à une interaction de langues et d'usages, à ce qu'on pourrait appeler une interlangue. Par là on entendra les relations, dans une conjoncture donnée, entre les variétés de la même langue, mais aussi entre cette langue et les autres passées ou contemporaines. C'est en jouant de cette hétéroglossie foncière, de cette forme de « dialogisme » que peut s'instituer une ouvre (Maingueneau, 2004, p. 140).

Fulgence Manirambona pense que Alain Mabanckou « […] produit un récit en langues » (Manirambona , 2015, p. 80). Son œuvre représente un lieu où l'interaction de « langues et d'usages » (Khatibi, 1993, p. 10) se féconde, et ce en mode pluriel. Le langage auquel l'auteur à recours est formé au-delà de la situation de tension que le discours politique et historique impose à la langue. Elle se localise en dehors d'un dialecte et d'une créolisation, dans un discours habité par l'imaginaire africain même lorsque la langue d'emploi est la langue française se croise, au même niveau de la langue « habité ». La langue engagée par Alain Mabanckou appartient à un mode et une manière de vivre, une et/ou des langues ethniques le bembé, le lingala. Encore plus qu'une variété langagière, voire le français maitrisé par Maman Pauline dit dans une prononciation bembé, alternativement celui de Tonton René dans *Les cigognes sont toujours immortelles* parle un français facile à comprendre, puisqu'il brasse le français dans sa langue ethnique, Michel explique que c'est tellement inné qu'on a l'impression que c'est le français qui calque les mots du bembé, alors que c'est totalement l'inverse « […]

l'assimilation et l'adaptation de cette langue aux besoins de l'expression d'une pensée africaine » (Lafage, 1993, p. 598).

C'est pourtant ce contact entre les marqueurs de parole et l'écrit qui permet la possibilité de transcrire la langue parlée. Il ne s'agit pas de créer la passerelle exotique en intégrant coute que coute le griot dans la trame du texte, pour lancer un discours et s'adresser à la communauté, l'enjeu consiste de mettre en valeur un fragment de l'histoire du continent, de le rajouter aux autres composants nécessaires pour compléter la toile de cette histoire mal considérée, aussi de rappeler la circulation qui existe entre les univers en dépit des statuts dans le temps établis. Le métissage implique le partage des éléments entre les uns et les autres ce qui compte c'est d'accepter de vivre en tolérances avec leurs retombés, car rejeter cette vérité maintient l'opposition par conséquent la persistance des sanglots des hommes noirs et blancs.

Ce blocage peut être décelé depuis la lettre ouverte adressée au président français en 2018, où Mabanckou exprime son refus de participer sur le plan de la francophonie, car il s'oppose aux projets que l'auteur élargit dans son discours littéraire et critique. Ainsi, incorporer le français africanisé au sein même de la langue française est d'une manière ou d'une autre mettre en relief la réalité des résultats des contacts permanents des nations. L'auteur impose le rythme et les tonalités de son accent : du Lingala, et transmet le revers caché de la réalité dans son écriture. Dominique Chancé dans écrire/traduire la parole : « Inventer une langue, pense que lorsqu'il s'agit d'écrire la parole nous sommes en effet confrontés à la problématique de linguistique stylistique » (Chancé, 2000, p. 107).

Par les marqueurs de la parole, l'auteur instaure dans son œuvre une voix, un accent inculqué depuis l'antériorité du stade fœtal, un langage en mouvement incarné en un personnage sociolittéraire (Bourdieu, 1992). Les personnages représentent des entités profondément sociolittéraires. Ces derniers constituent des porte-paroles de diverses idées, conflits et tensions de leur temps. Cette interaction crée une dynamique assez complexe, mais enrichissante. Ils dépassent le simple statut du narrateur pour générer une concertation polyphonique et dialogique. Alternativement Pierre Bourdieu pense que le personnage sociolittéraire existe dans la relation, un agent qui participe dans un champ social particulier avec ses propres règles et dynamiques de pouvoir. Ce type de personnage reflète les structures sociales et culturelles de son époque à l'image de Verre Cassé ou de Michel.

Ces personnages adoptent la posture de l'écrivain dans la vraisemblance de l'histoire, et prennent en un poids de mesure la question de l'histoire à partir du style et la langue, dès lors

la majorité des personnages de cette œuvre symbolise des « marqueurs de la parole » (Chamoiseau, 1988), Patrick Chamoiseau ajoute au sujet du « marqueur de la parole » que nous tenons compte d'une voix parvenue de loin, ainsi admettre qu'ils se situent à la lisière de l'oral et de l'écrit où se manifeste une des perspectives actuelles de la littérature.

Ce choix institue une poétique et une langue qui ne transgressent pas la normativité de la langue française dans le but d'évoquer et ressortir les musicalités de l'oral. Il est évident que la langue d'Alain Mabanckou, conçue des linéatures et l'omniprésence de l'ironie et de l'humour sont véritablement (bien-fondé) scandées immergent sa langue maternelle, dans l'intention de revoir cette langue qui incarne un fondement de base à repenser, afin de pouvoir réécrire l'histoire du continent avec ses propres fragments de l'ici et de l'ailleurs.

La lecture de l'œuvre d'Alain Mabanckou trouve son appréhension et son sens tangible dès qu'il renoue une complicité intime avec les narrateurs, dès que ce dernier remarque le jeu de la ponctuation, des registres et du rythme que l'auteur donne à ces phrases, à leur ponctuation capricieuse. Ce lecteur-téléspectateur perd de sa passivité prend la position du personnage silencieux au même statut que celui du Baobab dans Mémoire de Porc-épic. Il se fier à son sens sensoriel et écoute attentivement l'accent avec lequel le récit et les histoires sont racontés.

Cette jonction entre l'oral et l'écrit est présente dans les tessitures et les rythmes du texte. Le brassage des styles, des genres et des types textuels, le tout orné par la présence de proverbes qui modifiés le texte, les expressions populaires, la syntaxe du Lingala, des registres populaires, les noms des personnages : « […] le prêtre de l'orphelinat de Loango : Tokumisa Nzambe po Mose yamoyindo abotami namboka ya Bakoko. Ce long patronyme signifie en lingala "Rendons grâce à Dieu, le Moïse noir est né sur la terre des ancêtres" » (Mabanckou , 2010, p. 11), et les expressions comme : « J'ai suivi la foule qui marchait derrière le menuisier et qui criait déjà : Ali boma yé ! Ali boma yé ! Ali boma yé ! » (Mabanckou, 2006, p. 177), confirme la volonté de se dire à partir de sa propre histoire, dans l'œuvre. Cette richesse linguistique et stylistique traduit la mise en pratique d'une conscience aigüe de la langue en tant que lieu de tension et d'expérimentation qui permet de créer un dialogue entre les langues et les cultures pour créer une écriture profondément enracinée dans une dynamique plurielle. Grâce à ce mélange vivant et conflictuel des langues et des registres. C'est pourquoi nous ne pouvons pas affirmer l'intention d'assimiler la tradition du conteur, de par le manque de professionnalisme chez le narrateur, mais une envie de repeindre une image qui reflète l'histoire globale et globalisante du continent. Le texte de Mabanckou repense le paradoxe inné entre oral

et écrit qui s'exclut, les deux univers recoupent parfaitement. L'univers du conteur n'est donc plus une structure sociale, il est par conséquent transformé en un style d'écriture et une poétique.

2. Une déconstruction stylistique

La langue ne peut être considérée uniquement comme un outil de communication, elle est aussi une ressource d'ouverture sur le monde. Elle représente la partie saillante qui reflète l'humain et véhicule son histoire. Elle assume et revêt la pensée et la culture, dans son livre *Peau noire, masques blancs*, FANON, insiste sur le caractère double de la langue. Dans les perspectives littéraires, elle incarne d'une part une entreprise de stylistique, d'une poétique et d'une autre un moyen de redistribution des éléments qui constituent un monde préétabli par conséquent le projet de la réécriture de l'histoire. Cette perspective exige de mettre en relief une syntaxe qui propose d'autres logiques pour concevoir le monde et qui ne suffit pas de ses propres limites. Particulièrement le thème de la langue fait couler beaucoup d'ancre de la part des critiques de la littérature postcoloniale. Le sujet s'avérée gras et expose une relation avec ce que Deleuze et Guattari limite dans le concept de « la minorisation » de la langue, dès lors le défi de ces langues en position de dominations et de minorité idéologique, relativement aux langues qui domine consiste à changer les règles du jeu, puisqu'elles sont en mutations, c'est-à-dire en devenir. Cela permet non seulement de proclamer, mais d'afficher son autonomie et se détacher de la majorité dominante. Ainsi la minorité instaure l'équilibre entre les deux pôles et cesse d'être reconnue par rapport à la majorité un espace où cette dernière ne se reconnaitra plus. Il affirme sur la voix de son narrateur Verre Cassé :

> 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 son nègre, j'écris aussi pour moi-même, c'est pour cette raison que je n'aimerais pas être à sa place au moment où il parcourra ces pages dans lesquelles je ne tiens à ménager personne. (Mabanckou, 2006, p. 6)

Mabanckou invite : « […] ce lecteur indiscret » (Mabanckou, Verre Cassé, 2006, p. 63) à apprendre l'exception, puis l'investit dans une langue transformée, qui se proclame d'abord comme une ouverture sur le monde et une identité en processus et comme un fragment manquant dans l'histoire du continent. Cette œuvre sort du lot et affiche à ces différences en tant que droit identitaire important dans la formation de son histoire, de son statut et de son image à travers le monde. À travers ses choix l'auteur repense la littérature africaine en dehors du statut de la littérature mineure. Il présente une forme stylistique, rhétorique et linguistique indépendante, une nouvelle poétique qui se réalise en relation. Elle met au jour une littérature,

qui se définit en tant que littérature Monde. Si l'auteur se focalise sur la langue qu'il utilise, c'est par ce qu'elle dépeint le résultat imprévisible direct de cette créolisation. Elle ne constitue en aucun cas la preuve d'un combat politique sur fond de domination politique.la langue est relative au style fruit du contexte, car il en émerge « […] le segment linéaire orienté dans le sens de la progression de l'œil qui lit une ligne » (Riffaterre, 1971, p. 59), les segments représentent par conséquent la trace liée aux effets de la langue, et apparaissent en même moment que les répercussions de la langue ressurgissent, que le lecteur-téléspectateur s'attèle à relever la structure du style.

Par voie de conséquence, la langue joue le rôle d'un argument d'autorité qui affirme l'autonomie de la littérature « […] ce qui existe n'est donc pas le majeur en soi, mais le processus d'administration, de normalisation » (Sauvagnargues, 2005, p. 165). Avec le choix du français, une langue soumise à des modifications profondes dans le contexte africain, Mabanckou relève les modifications et les altérations que le contexte opère sur la langue, le mélange est donc permanent la syntaxe du français est fondue dans celle des langues locales. Un processus qui bascule les idées fondamentales de la pensée occidentale quant à la pureté de la langue, elle ne retient de son accidentalité que les lettres latines. Et qui s'oppose aux conclusions apportées par ses ainés sur les niveaux de l'africanisation du français un niveau populaire, donc lacunaire et un niveau littéraire, donc soutenu. Mais il se concentre sur le mécanisme naturel qu'affiche toute langue vivante, des transformations syntaxiques, des créations lexicales, de sorte que le français perd ses origines sous l'effet du contexte dans lequel il évolue. Ainsi il n'introduit pas les fondements institutionnels d'une francophonie plongée dans les idéologies du passé.

Dans l'écriture d'Alain Mabanckou la subversion de la langue, et de ces structures représente une preuve contre les principes de la pensée occidentale et de son discours, qui classe la langue française comme un héritage n'appartenant qu'aux populations françaises. Cette langue d'après l'œuvre est dans l'urgence d'être conservé dans son caractère le plus pur, car dire que le français disparaît sous-entend une idée de perfection, que Mabanckou déconstruit à travers son œuvre artistique, en relevant toutes les manifestations langagières, et stylistiques. Il décortique le processus de la créolisation des langues et des langages.

La langue constitue le soubassement sur lequel tous les composants des discours relatifs à tous les domaines se fabriquent, sans la langue la vie sombre dans le silence. Ainsi, on utilise le mot Baillonner pour qualifier celui qui ne se défend pas. Le verbe permet aux discours de se dire et de se faire entendra. La langue que présente l'œuvre de Mabanckou correspond à un

prospectus, qui explicite comment se construisent les néologismes, les figures du style, la syntaxe et la ponctuation qui se fondent dans une structure autre que celle de langue française. Elle aboutit à un univers en contact et en mutations permanents, qui changent en changeant de contexte. La culture est également un élément qui change en changeant de contexte, comme : « […] vous ne comprendrez rien à rien, seul le vieux sage peut entendre le criquet éjacule » (Mabanckou, Mémoires de Porc-épic, 2006, p. 67). La langue de Mabanckou se charge à expliquer, en y interférant des phrases et des expressions relatives à la sagesse populaire, mais transformée et injectée dans des contextes : « […] allez, on passe à autre chose, nul n'est irremplaçable dans cette brousse, tant pis pour ce faon qui se comportait comme les humains » (Mabanckou, 2006, p. 43). Cette inférence culturelle, syntaxique et sémantique, redéfinit les lignes de circulation des mondes, elle réécrit les lignes de base de l'Histoire et de placer lecteur sur la voie de nouvelles perspectives. Ainsi, l'œuvre romanesque de Mabanckou ne se contente pas de dire l'Histoire, elle la réinvente à travers une structure cyclique héritée de la tradition orale. De ce fait, la structure narrative cristallise l'enjeu de cette esthétique du retour permanent, qui s'incarne précisément dans un procédé narratif central à savoir : le ressassement.

3. D'autres traces de l'Histoire

D'emblée, l'œuvre d'Alain Mabanckou représente un espace où les constituants du monde se déplacent dans la complémentarité, une relation qui relève de la nature et de la réalité. Elle concrétise la créolisation des mondes et de leurs composants. En effet, en tant qu'Africain, il dresse le portrait d'une toile qui raconte l'Afrique, du moins qui met en valeur les éléments qui forment l'histoire autrefois déformée et arrachée de ses racines, ensuite vulgarisés dans la dépendance et l'insuffisance. Parallèlement, l'auteur reprend les genres littéraires locaux, la langue française africanisée témoin vivant de la circulation des mondes sans les couper de l'autre héritage reçu d'un « butin de guerre », par conséquent, il dresse le portrait d'une Afrique vivante. Dans une approche objective, il réutilise les fragments de cette histoire pour des stratégies romanesques qui instituent la trame textuelle de cette œuvre. De surcroît, Il rajoute à cette panoplie de méthodes ; le ressassement un trait discursif qui relève du caractère humain de l'homme africain, mais aussi une technique adoptée par Hérodote dans ses écrits poétiques qui relataient les gloires et les défaites des peuples.

3.1. Réinvestir le ressassement

L'œuvre de Mabanckou se construit dans une simplicité opaque. Toutefois, le lecteur non averti est souvent saisi dans le piège de la simplicité. Il s'enferme alors dans le mouvement

cyclique de l'œuvre et son caractère labyrinthique et se perd. Par ailleurs, elle se redouble en plus de la langue d'autres stratégies discursives et romanesques qui renforcent la confusion de son lecteur, qui se trouve pris dans le jeu des répétitions, et du ressassement. La poétique du ressassement, une technique que Gérard Genette compte parmi les constituants de la transtextualité, d'une part pour un élément qui structure la narration et influence la perception du récit (Genette G. , 1982). Dans la même lignée, Roland Barthes notamment dans *Le plaisir du texte* explique que les récurrences contribuent à établir le plaisir du lecteur grâce aux extraits fréquents et à la répétition stylistique. Dans *S/Z*, Barthes analyse la nouvelle *Sarrasine* d'Honoré de Balzac après un découpage en lexies, il démontre comment la répétition engendre des effets de sens et des réseaux de signification complexes. Dans la même perspective, Mabanckou cherche à mettre en exergue un style d'écriture cyclique, or, nous remarquons aussi qu'il est *:* « […] sans cesse brisée interrompue sans aucun égard pour ses divisions naturelles » (Barthes, 1970, p. 21). En conséquence, le réalisme que l'auteur investit dans son projet permet un retour naturel des informations. Il procède par un style oxymorique qui assure la mutation permanente de ces faits. Il reprend les stratégies politiques adoptées en Afrique pendant et après la colonisation, afin de mettre en pratique la théorie de l'enfermement. Ainsi, il transforme l'univers romanesque en un espace clôturé sur lui-même et qui ne renvoie qu'a lui-même. Ce procédé poétique couvre dans l'œuvre la résonance autrement dit, il se focalise sur l'écho, ainsi sur l'effet de la « redite » et celui du relais (Guillebaud, 1999, p. 200). Ainsi, la « redite » et le relais marquent l'œuvre romanesque de Mabanckou. Ils permettent de placer la répétition et le ressassement dans des dimensions autres que les interférences verbales, mais comme un dispositif romanesque, un mécanisme réflexif particulièrement intentionnel. Cette circularité narrative dépasse le procédé esthétique pour devenir une métaphore de l'impuissance politique postcoloniale. En enfermant le récit dans un mouvement labyrinthique qui revient sans cesse sur lui-même, l'agencement narratif de cette œuvre fait vivre au lecteur l'échec d'un progrès linéaire, transformant le texte en un espace clos où le temps semble stagner malgré les bouleversements historiques. Il s'agit d'un moyen qui permet à l'auteur de s'autociter et de créer une action régressive imminente et où différé (AUTHIER-REVUZ, 1995, p. 18). Mabanckou excelle dans la création de ces moments de retour en arrière qui transgressent la linéarité de la lecture. Son écriture « […] malmène le texte et coupe la parole » (AUTHIER-REVUZ, 1995, p. 22). L'auteur ne se limite pas à malmener des segments discursifs et des passages narratifs d'un roman à un autre, il déplace inversement des éléments de ces essais vers la narration. Ici nous ne pouvons pas tenir compte de la définition de la répression invoquée par Barthes dans *Le degré Zéro de la littérature*, qui se veut une reformulation, mais celle d'Anne-

Marie Clinquart qui réfute la possible relation entre la dichotomie réappropriée et la reformulation, elle explique que les deux notions peuvent être investies distinctement dans des contextes différents ou similaires, elle explique que : « […] la reformulation ou la reprise est le phénomène par lequel une séquence discursive antérieure est revenue au cours d'une même interaction, inférant ainsi un changement de perspective énonciative » (Clinquart, 1996, p. 156). L'auteur crée des pans textuels, de citations énoncées quelques fois, comme dans le cas de *Demain j'aurai vingt temps*, d'extraits qui retournent dans *Mémoires de porc-épic*, des phrases et des personnages dupliqués sans ambages. L'autre lui-même formule que nous récupérons dans le roman Mémoire de Porc-épic, qui fait référence à la « bête » le porc-épic, personnage principal, narrateur et double de l'humain Kibandi. Une autre formule du même ordre que Michel écoute dans la chanson du chanteur à moustache (Georges Brassens, *Auprès de mon arbre*) que nous retrouve dans *Demain j'aurai vingt ans* exprimée exprimé par l'expression « Alter-égo », que Lounès explique à Michel : « qu'un alter ego c'est comme si toi tu étais moi et que moi j'étais toi. Si on est des alter ego, on peut tout se dire, ce que tu dis c'est comme si c'est moi qui pouvais le dire, et ce que je dis c'est comme si c'est toi qui pouvais le dire » (Mabanckou, Demain j'aurai vingt ans, 2010, p. 243), puis nous allons retrouver une expression paronymique chez Gérard Genette lorsqu'il baptise la réplétion : « l'autre du même », puisque « […] toute réplétion est déjà variation » (Genette G. , 1999, p. 101), un jeu de clivage et de rapprochement important entre son œuvre, les autres œuvres consultés par l'auteur et le monde.

La réplétion constitue une modalité au niveau des retours des moments de la narration, et le retour parodique des personnages qui se dupliquent et qui réapparaissent à travers les autres personnages Petit piment le Moise Noir dans le roman *Petit-Piment* se trouve dans *Demain j'aurai vingt ans* un vieux fou qui vit dans les poubelles de Pointe-Noire, partage avec Michel l'histoire de son grand-père et de son double pacifique le veux coq, un détail antérieurement partagé par le Porc-épic dans ses mémoires. Liwa Ekimakingaï un commis de cuisine mort heurté par une voiture. Aussi, Longombé l'apprenti couturier qui meurt de la même manière.

Le choix de la poétique du ressassement critique l'enferme dont souffrent les sociétés africaines, une situation sociale imposée puis adopter comme une double manière vivre. Les populations répètent et revivent les évènements comme une sorte d'obligation et maintien d'un ordre social et culturel qui assure un certain confort. Ces derniers ont peur de le bouleverser un vécu tracé de bout en bout par le passé historique inventé par les scripteurs occidental et perpétué par les idéologies des indépendances. Cet effet omniprésent est exprimé dans l'envie de la mère de faire de son fils une copie intégrale de son oncle, qui représente le double du

président Marien Ngouabi, inversement le retour incessant et invariable des clients du bistrot « le crédit a voyagé » exprime l'analogie dès le début du roman avec et l'échec de toutes les forces du passé du présent et l'ordre réunit de rompre et d'interrompre ce cycle infini de réplétion. Les protagonistes sont fidèles à leurs vécus ils ne le changent pas et ne semblent pas vouloir avancer vers le présent, malgré son épanouissement culturel, idéologique, et linguistique Papa Roger retourne toujours sous sans manguier écouter sa radio et explique à voix basse les situations historiques et sociales.

Mabanckou insufle à son œuvre une force qui fait preuve d'une « […] attitude démonstrative, voire insistante […] à l'égard de son œuvre » (Genette G. , 1987, p. 290), le récit de Michel quant à ses visites avec sa mère à la maison de son oncle dans *Demains j'aurai vingt ans* se retrouve dans *Les cigognes sont immortelles*. Les sujets du double une légende et croyance africaine énoncée dans *Demain j'aurai vingt ans*, avant de servir de trame textuelle du roman *Mémoire de porc-épic,* où le Porc-épic personnage narrateur fait à son tour simultanément référence dans certains passages à *Verre cassé,* la liste d'exemple qui s'improvise dans les différents romans reste longue, dont le plus important à citer et qui figure dans l'intégralité de l'œuvre est l'assassinat du Président Marien Ngouabi chef charismatique marxiste, l'effet historique de la colonisation sur le continent, la négritude, la situation sociale figée et la circulation entre les œuvres littéraires et cette histoire que les populations laissent passer sans valoriser. Cette circularité structurelle engage un système spiral et labyrinthique. En effet, le lecteur est mené dans la traque de la trace des faits qui constitue l'Histoire de l'Afrique dans le passé, le présent. Cette stratégie engendre un mouvement de réécriture et de ressassement de ces failles ; elle permet d'accumuler les maux de la société. Cet agencement narratif crée une structure qui met le lecteur en position d'explorateur. D'ailleurs, elle lui offre le fil d'Ariane qui le fait circuler dans ce réseau convoluté avec l'aise de l'habitué ; puisqu'il en fait section intégrante. Par voie de conséquence, il participe d'un récit à un autre à former cette toile Monde du continent.

Au niveau de la structure une stratégie figure en permanence et qui fait partie de la « redite » et la « poétique du relais ». Elle consiste à bloquer le lecteur, afinde l'entrainer dans un jeu d'échos : un « effet d'annonce » disposée au fur tantôt au milieu tantôt à la fin et à mesure dans l'œuvre, engendrant ainsi un processus ascendant et linéaire. Cela retient l'attention du lecteur et ne le quitte que rarement, l'effet peut enchainer ce dernier et ne pourra s'en détacher que difficilement. *Demain j'aurai vingt ans* un roman qui relate les aventures de Michel représente.Il s'agit aussi d'un roman qui parle des évènements qui ont marqué la scène politique

africaine et mondiale de cette époque et qui incarne des instances de transitions dans la formation de l'histoire du continent, notamment les conflits ethniques. Ces retrouverons ces faits aussi dans : l'univers fictif intitulé : *Les petits-fils de Vercingétorix*, et dans *Petit piment*. Ces narrations rapportent le début du séparatisme avec les pays voisins le Zaïre une terre congolaise avant la conférence de l'Afrique de l'Ouest, connue également par la conférence de Berlin se tient du 15 novembre 1884 au 26 février 1885.En fait, les frontières induites par la conférence reflètent les intérêts des puissances européennes, ainsi que les rapports de forces qu'elles entretenaient entre elles. Cet évènement accélère la colonisation, une décision est simulée par l'appétit de découvrir les potentiels insoupçonnés, à l'instar des mines de diamants du Transvaal découvertes en 1867.

Cet rupure marque l'histoire du continent à jamais. Il reflète la preuve ultime de la présence de l'Europe en Afrique, la présence de ses idéologies dans les nouveaux gouvernements africains annoncés par les indépendances des années 1960. Le sommet du Caire de juillet 1964 de l'Organisation de l'unité africaine, des décisions qui reviennent sur les frontières imposées par la conférence de Berlin devaient voir le jour, or, l'OUA agrée *le principe de l'intangibilité* de cette répartition et qui reste jusqu'à nos jours en vigueur, à deux détails importants en relation avec l'indépendance du Soudan 2011 et celle l'Érythrée (1993). La perte du contrôle sur les faits qui suivent ses évènements nous les retrouvons dans *les cigognes sont immortelles.*

La dynamique s'installe d'un roman à un autre l'effet est proleptique relève un flash-back depuis un texte vers un autre et celui qui le précède, ainsi l'œuvre se réalise dans la relation et la circulation, elle former le processus d'une comédie humaine et d'une recherche des temps perdus pour vivre les moments actuels et instituer les temps à venir. Aussi marquer les moments où la discipline n'a pas fait fortune avec l'histoire du continent, insister sur l'enfermement que cette faille a maintenu dans le passé, puis dans le présent du continent. Cet effet n'est pas à retenir dans une perspective culpabilisante, il est à penser dans une dynamique globalisante. Pour conclure, le ressassement transforme l'acte de lecture en une expérience labyrinthique où la répétition devient un outil de réflexion sur l'aliénation sociale. Or, cette poétique narrative, rompt au-delà de la structure interne du texte, il influence également la réception globale de l'œuvre en créant un système d'échos entre les différents romans.

3.2. Une réception totalisante

La figure syntaxique l'analepse autrement dit : le flashback renforce ces moments où le texte se brise pour couper la parole. Elle constitue et interrompre le déroulement chronologique de la narration généralement, pour introduire des évènements antérieurs à l'action en cours. Concrètement, elle autorise Michel à fournir des informations sur lui lorsqu'il insiste dans *Les Cigognes sont immortelles* sur sa crainte et qu'on dise de lui qu'il exagère et qu'il soit impoli. Implicitement la structure polyphonique du texte met en lumière un élément les retours en arrières qui renforcent le style. Cette figue de l'analepse permet aussi de révéler des évènements essentiels à la compréhension de l'intrigue, comme le passage dans *Demain j'aurai vingt ans* qui décrit la situation géopolitique complexe de l'intervention du Vietnam au Cambodge à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Dès lors, la juxtaposition de la crise géopolitique mondiale et du secret familial de Michel révèle une corrélation profonde entre le macrocosme et le microcosme. Il met en relation l'ambiguïté diplomatique international à l'incertitude sur ses propres origines. L'auteur suggère que l'identité qu'elle soit nationale ou individuelle est perpétuellement menacée par les faux -semblants et les silences imposés par les figures d'autorité.

A titre d'exemple, le narrateur adolescent Michel exprime son soutien total au Vietnam, parce qu'il réussit à renvoyer les Khmers rouges en dépit de l'opposition internationale. Il explique que la Russie, était favorable vis -à -vis de cette intervention, tandis que d'autres, pays tels que la Chine et les États-Unis estimaient l'action comme une violation de la souveraineté cambodgienne et continuaient à soutenir secrètement les Khmers rouges. La Chine a menacé alors de punir le Vietnam comme réponse à ses alliées, et menace alors de l'attaquer. Le narrateur soulève dans cette partie les contradictions et les intérêts divergents des grandes puissances, où les considérations stratégiques et idéologiques prédominaient souvent sur les préoccupations humanitaires. Michel précise qu'à la fin de ce bazar politique au Cambodge on a fini par avoir un nouveau gouvernement et changer le nom du pays la République populaire du Kampuchéa, confus Michel pense toujours que les Cambodgiens restent *des frères*, et ne saisit pas la position de son petit pays dans le déroulement de ces évènements, car Roger Guy Folly ne parle pas leur situation. Michel affiche grande une frustration, puisqu'on ne parle pas de son petit pays, qu'il demeure ignoré dans les informations. Il explique que si un jour leur pays rencontre des conflits similaires à ceux du Cambodge, alors les médias parleront d'eux en continu, comme s'ils étaient un grand pays. Puis il crée l'effet de suspense et de surprise quand

il change le sujet dans le paragraphe qui suit, et atteste son mécontent de son oncle Tonton René lorsqu'il rappelle à sa sœur Paulin, que Papa Roger n'est pas le père biologique de Michel ; « […] qu'il n'est qu'un « père nourricier » (Mabanckou, 2010, p. 47/213), qu'il préfère l'expression du père adoptif, car elle signifier qu'il a choisi, et informe que Papa Roger est son père et que c'est grâce à lui qu'il est devenu ce qu'il est. Cette situation établie une analepse qui expliquer les motivations de Michel, elle dévoile des expériences politiques et sociales qui ont incidence marquante de son enfance. Comme au cinéma le lecteur-téléspectateur constate la modification des tonalités, il peut encore visualiser les spectacles qui accompagnes les flashbacks qui signale au spectateur que la scène se déroule dans le passé, dès lors son rôle consiste de préluder à la lecture et la prédéterminer. L'œuvre guide le lecteur et l'empêche d'émettre ces digressions, elles sont déjà provoquées et contrôlées par l'auteur. Le relais assuré par le retour aux romans précédents encadre et dirige la réception. En somme, l'œuvre se cloître sur la même matière donc sur elle-même, crée un champ de réflexion globalisant et entraine le lecteur à penser l'œuvre « un projet global » la pertinence de la réécriture de l'Histoire est à ce prix.

La poétique engagée par Mabanckou reprend l'image et la forme dans sa logique d'une bête qui se mord la queue, les stratégies poétique et esthétique du ressassement sont une volonté revendiquée « […] un goût pour la connaissance qui pioche obstinément le même tuf » (Damato, 2011, p. 142). Et qui contribue d'élever l'œuvre au rang de l'humanité et retracer son mouvement répétitif et enfermé et « […] rétablir un continu sinon entre les structures du discours, du moins dans la conscience que nous en avons » (Damato, 2011, p. 161), elle incarne le retour systématique des idéologies investies dans la composition de l'histoire du contient, un mode à part sans histoire et/ou pas encore entré dans l'histoire, arrachée de la circulation, qui ne possède pas un rôle ni une place dans la constitution de l'histoire du monde.

L'enjeu consiste à constater l'enchainement invoqué par l'auteur et qui se fait en relation avec la langue dont il use dans son œuvre, une langue africanisée et qui laisse sa trace sur son esthétique. La réplétion symbolise le relais avec la langue, la culture, la littérature la politique donc l'histoire, par conséquent une forme de *contre-poétique* et qui se focalise sur la dichotomie soulever par Édouard Glissant : « […] la poétique naturelle en opposition avec la poétique forcée instauré par la politique colonial, et prolongée par la stratégies politiques des états indépendants et perpétuées dans la fraiche actualité par le programme de la francophonie institutionnelle » (Glissant E. , 1990, p. 236). Par conséquent, ce choix poétique recoure à la logique des emprunts des langues maternelles, des variations du français, aussi des emprunts

littéraires, culturels et historique, car sur niveau rhétorique l'œuvre adopte une approche, qui s'affronte aux purismes relatifs aux cartier majeurs sur lequel se fondent l'histoire de l'Occident, et qui considère la réédition comme une inférence. Dès lors, dans cette dynamique de l'emprunt de premier degré à, pour rester bref ; à savoir la langue, l'auteur opte pour certains énoncés parviennent directement de la langue maternelle le lingala ou une autre variété linguistique maitrisée par l'auteur. Ainsi en irait-il de certaines phrases dans *Les cigognes sont immortelles, demain j'aurai vingt ans, verre cassé*, des scènes reprises dans *Black Bazar*. Un retour adopté notamment par les conteurs et les griots, des cycles rythmiques qui marquent le déroulement des évènements et constituent l'accroissement de ces dernières. Le procédé constitue une « […] vertu de ressassement foncièrement noire et même africaine » (Aranjo, 1990, p. 96) dans un premier temps, il est considéré par Romual Fonkoua comme un travail en évolution.

L'écrivain introduit un échantillon d'une écriture-Monde, il matérialise au détail prêt le mouvement de la créolisation longtemps et pousse les limites au point de présenter l'imprévisible qui s'institue dans cette réalité vécue par les populations africaines, un cycle fermé, mais qui circule à travers les mondes, en dépit des discours reçus sur le continent. La part de l'Afrique dans la structuration de l'histoire démarre depuis le texte Palimpseste que l'auteur met à la disposition du monde entier.

Ce palimpseste constitue un exercice que l'auteur laisse ouvert et retravaille en complicité avec ces lecteurs. Ces retours de la mémoire ou sur des faits se réalise dans l'objectif de lire plusieurs versions de l'histoire, développer et s'étendre à d'autres visions du monde. Il concrétise à travers son style la finalité optimale de la recherche à savoir la non-certitude et le doute : « […] se donne toujours à voir et à lire à l'état de brouillons qui attendent d'autres copies et d'autres réécritures […] l'entreprise littéraire […] se caractérise par la volonté d'écrire inlassablement le brouillon » (Damato, 2011, p. 272). Mabanckou avec l'idée du ressassement et le retour en cycle sur les évènements crée un texte clos qui progresse dans une finalité à ne pas aboutir la fin. Il explique avec cette stratégie l'effet réalité, elle persiste comme les répétitions. L'élément omis de cette histoire reviennent peu ou prou en surface. Il établit également la comparaison entre la société et son enfermement dans le passé, et crée la métaphore de la réécriture inlassable du passé qui exige le retour sur les traces de cette histoire mal constituée. Dès lors, le ressassement représente un écho ; il vise en réalité une prise de conscience. Il envoie le lecteur au-delà du caractère rhétorique marquant de la figure du style,

et donner une profondeur au texte, en outre souligner la relation dynamique qu'entretient l'auteur avec les faits et la connaissance du monde.

L'œuvre se veut didactique, ainsi l'auteur établie les méthodes pédagogiques les plus traditionnelles que l'homme catégorise en tant que tel, il se met dans la position du pédagogue qui apprend à son disciple les savoirs et surtout l'Histoire des anciens. Mabanckou insiste sur le ressassement comme stratégie, car elle englobe des dominantes idéologiques et pragmatiques, il l'installe aussi comme métaphore et relève ces assertions. La réplétion est la métaphore du rapprochement du réel qui se dérobe et une approche de la réécriture des faits, elle consiste à mettre en valeur le message soutenu par ce dernier ; elle représente par conséquent l'écho. À ce propos Édouard Glissant affirme que la réplétion permet de faire entendre l'auteur ; il explique dans *le Traité du tout monde* que les répétitions dans les projets interprètent un rôle majeur dans de la réécriture de l'Histoire. Répéter présuppose forcément être écoutés. En somme l'enjeu derrière cette stratégie consiste à instituer le discours dans une intention pragmatique. Le lecteur d'Alain Mabanckou passe directement au degré profond de la lecture, il paraphrase le discours. Le ressassement et le relais représentent une poétique un cycle où les composants de l'œuvre reviennent dans un mouvement spiral et infini, sans que le lecteur puisse distinguer l'archétype de l'ectoplasme.

Dans cette perception de « l'autre lui-même » porte une symbolique plus forte que la simple expression qu'un personnage use pour évoquer son double humain ou animal nuisible ou pacifique, où bien Alter-égo : « […] c'est comme si c'est moi qui pouvais le dire, et ce que je dis c'est comme si c'est toi qui pouvais le dire » (Mabanckou, 2010, p. 243), qui dans la pratique sémantique renvoient à la même notion. La notion du double désigne une des stratégies sur laquelle l'auteur institue la trame de l'univers de son œuvre. Elle représente les pôles qui gèrent la relation. Le lui-même et l'autre se commute. Il incarne une synthèse qui conduit à penser dans sa flexibilité autonome, le penser en lui et comprendre qu'il ne parle que de lui-même. Une démarche qui ne fonctionne pas seule, elle reprend les principes d'un discours tautologique, puisque ce discours forme dans l'intention de retour qui ne s'ouvre pas sur les raisons objectées à l'infini. Cette stratégie implique la présence d'autres stratégies qui participent à détourner les intentions du lecteur le mener à réfléchir sur le discours de l'autre, un détour forcé néanmoins fondamental pour assurer la circulation et le mouvement de l'œuvre. En somme, cette « réception totalisante » force le lecteur à envisager l'œuvre comme un projet global où chaque fragment historique trouve sa résonance dans un autre livre. En revanche,

cette solidité structurelle est régulièrement mise à l'épreuve par des ruptures narratives et des détours volontaires tel que ; les glissements digressifs.

3.3. Les glissements

Dans cette perspective, la diégèse fragmentée de l'œuvre met en jeu des dispositions constitutives qui produisent des effets de digressions et de la rupture dans l'œuvre. Cette attitude digressive est une tradition qu'instaure la littérature contemporaine. Plus précisément, cette technique porte le sens de l'éloignement, elle constitue le détoure du sujet principal de l'intrigue ou du monde référentiel. L'épiphrase (la digression) est une stratégie narrative déprécier et jugée d'inconstante et de vagabonde, déroutante, voire dérangeante, puisqu'elle détient seule le moment de conclure, de recul et parfois le place dans l'infini. Mais elle reste aussi appréciable, car l'histoire rapproche le récit de la réalité, donc de la liberté. Son caractère associatif exerce un impact sur le texte littéraire, qui rend la lecture beaucoup plus étanche. La digression pour de Piégay-Gros se définit comme un procédé qui « […] consiste à laisser provisoirement de côté son propos pour traiter, brièvement ou longuement, d'un autre sujet » (PIÉGAY-GROS, 1994, p. 7), elle est donc un système de « relation » qui crée le moment de détoure dans le discours, mais dans aucun cas un non-sens, puisqu'il garde le caractère « du relais » en maintenant la relation entre ce qui précède et qui suit dans le même discours détourné dans le texte fictif. C'est pourquoi, un écrivain est dès lors libre de disposer de cette technique, car il possède le droit d'orienter le lecteur là où il veut dans la trame de son récit factuel. Cet écart « […] ou d'un sentiment de distance, la digression ne se détermine pas en soi, mais par rapport à un thème déjà existant, celui de l'œuvre ou du passage où, faisant effraction, elle vient figurer » (Bayard, 1996, p. 16). Cette fracture fractalise le récit et assure une mise en relation de ces composants avec le monde, en dépit de son caractère découpant et de la désorientation qu'elle inflige au thème ; les élargissements parfois fatigants, elle préserve la linéarité dans l'écart et se réfère toujours au sujet transgressé. Ce moment de pause rattaché à la narration, visent à instaurer une dérive qui relève de la réflexion. L'agencement narratif contient toure à toure ces moments subtils de la digression. Le narrateur entre dans une action de circulation, mais il ne s'empêche de déroger la mémoire et faire réapparaître des parcelles de sa vie, où des évènements déjà cités. Il crée à travers ces retours à lui-même dans ces souvenirs une échappatoire. De fait, tous les personnages de cette œuvre sans exception plongent dans les intensités de leurs mémoires pour approfondir la réflexion, marquer leur autonomie par le refus de ce que leur interlocuteur expose. Michel le rêveur accusé d'exagération et de l'impolitesse,

verre cassé qui se détache des récits de ses clients narrateurs, pour expansé, le Porc-épic qui relate le moment où le chef du village demande au défunt dans rituel d'indiquer le nom de celui qui *l'a mangé*. Il explique qu'à cet instant la formule récitait fonctionne et fait bouger soudainement le cercueil, les quatre gaillards qui le portait sont entrainés dans une danse frénétique, il court ainsi dans tous les sens. Le cercueil les conduisait dans la brousse, puis les ramenait au village, ces derniers marchaient sur les épines et des tessons sans se blesser. En pleine description de la scène il rajoute qu'un groupe de Blanc qui s'intéresse aux pratiques locales, afin d'en faire un livre, il précise que ce sont des ethnologues. Ils n'arrivent pas expliquer aux habitants de Sébépembé qu'est-ce qu'un ethnologue. Le Porc-épic trouve le fait amusant, puisqu'il pouvait dire simplement que ces gens ethnologue relatent des choses sur les mœurs des autres qu'il considère comme des curiosités par rapport à leur culture. Il continue qu'un de ces Blancs justifie l'hymnologie du mot, alors il d'était que « ethnologie » vient du grec « ethnos » signifie « peuple », et que les ethnologues étudient les peuples, leurs coutumes et leurs modes de vie. Il a ajouté que si le mot « ethnologue » posait problème, on pouvait dire « anthropologue social », ce qui a encore plus embrouillé les habitants. Enfin ils ont continué à penser que ces visiteurs étaient soit des sans-emploi dans leur pays, soit qu'ils venaient installer des antennes paraboliques pour surveiller les gens. Il importe de mettre en perspective, que ce passage opère un renversement du regard « décolonial », où l'objet d'étude devient le sujet observant. Et en tournant en dérision la terminologie académique occidentale face à l'inexplicable mystère du « cercueil qui danse » ; l'herméneutique narrative expose l'obsolescence des savoirs européens, qui demeurent incapables de saisir la vérité sensible d'une culture qu'ils s'épuisent pourtant à vouloir définir par le lexique.

Ces moments de parallélisme et d'oscillation entre le moment vécu et les moments révolus, comme dans les moments à venir comme dans le cas du Porc-épic instituent chez Alain Mabanckou des moments de glissement qui fournissent au le lecteur plus détail donc, plus sollicitent sa curiosité, ils participent également dans le développement de l'intension textuel, pour Montalbetti et Piégay-Gros : « […] dans un texte littéraire, la digression est moins un signe d'égarement, que la freinte d'un égarement » (MONTALBETTI & PIÉGAY-GROS, 1994, p. 11), par conséquent l'auteur simule une non-maitrise et un contournement discursifs, pour rapprocher le lecteur des faits selon Éric Vuillard : « […] elle permet à chacun de rendre son verdict » (Vuillard & Schoentjes, 2014, p. 275), elle légitime l'écrivain de profiter de la faculté associative de la digression pour pousser le lecteur à raisonner, de manière à s'approfondir dans ces réflexions peut-être jusqu'en faire des précoces : « Moi je pense : Si tonton René vient ces

jours-ci à la maison, on aura des problèmes sérieux. Il va croire que nous sommes en train de devenir des capitalistes petit à petit et que bientôt on va aussi avoir la télévision, l'eau chaude et la clim » (Mabanckou, Demain j'aurai vingt ans, 2010, p. 55). Ou bien pour constituer un cycle qui retourne au point de départ : « Je vais mettre mes petits rêves dans le coffre de cette voiture pour les promener jusqu'à quand j'aurai vingt ans et que Miguel aura plus de cent ans. Il va mourir peut-être, mais il va ressusciter en petit chien tout blanc que j'offrirai à Caroline » (Mabanckou, 2010, p. 290). La digression touche généralement le degré esthétique auctorial et narratif, ce technique incarne un trait culturel relatif aux stratégies romanesques adoptées par les griots africains, elle constitue une forme de glissement narratif indélibéré dans l'oral comme dans l'écrit ; selon Viviane Asselin et Geneviève Dufour, l'auteur avec son recour à la digression tente à effacer le narrateur, et créer des moments de vide dans la temporalité, l'impact se situerait au niveau de la narration qui dédouble et procréer des couches narratives nouvelles (Asselin & Dufour, 2010). La technique permet au narrateur d'acquérir un caractère fuyant, lui permet également de se faufiler dans une structure narrative. Elle assure le mouvement et la complexité des trames narratives. Elle manipule les chutes et les engloutit dans l'éclatement des temps qu'elle impose les moments de pauses qu'elle instaure dans l'enchainement matériel, assignerait à un ordre ultérieur l'intention principale de l'intrigue. Le narrateur est pris dans le jeu s'éloigne à son tour de son discours.

Ce jeu omniprésent dans l'œuvre s'explique le mieux à travers l'exemple de la remarque du maitre sur le relevé de notes de Michel « élève très assidu » (Mabanckou, 2010, p. 212). Un bulletin que Michel a caché parce qu'il pensait que la remarque signifiait : un élève bavard à l'image de Bouzoba. Il reste confus par rapport à la réaction de ses parents qui le félicitent. Il comprend enfin : « Je venais de comprendre qu'élève très assidu ça voulait dire un élève qui est très bien, un élève qui se comporte bien, un élève qui vient en classe et qui écoute ce que dit le maître » (Mabanckou, 2010, p. 212). Ce glissement digressif reste à double sens, il constitue un dérapage dans la narration sur un niveau de surface.

Dans un passage des *Cigognes sont immortelles* Michel fascinés par le visage angélique d'Artur Rimbaud, lit sa biographie et essaie de comprendre pourquoi Paul Verlaine lui tire dessus, il finit par conclure que c'est à cause de l'alcool, il explique alors que dès qu'on est saoul on perd le contrôle sur nos actes et sur nos paroles, on ne marche pas droit, parce que les routes perdent leurs alignements et les voitures deviennent en plastique comme celles que son oncle lui offre chaque année. On parle avec des gens invisibles, il cite le cas de Monsieur Vinou, un ivrogne qui rit, insulte et cherche la bagarre tout le temps, il insulte ses six enfants, sa femme

et la qualifie de poubelle publique. Et dès qu'il a envie d'aller au petit coin, il le sort dans la rue et se soulage, pourtant il possède des toilettes dans sa passerelle. Michel se demande ensuite si c'est le comportement d'un homme normal. Si quelqu'un oublie qu'il a des toilettes chez lui, c'est que l'alcool le pousse à faire des choses graves. Puis il rapproche les moments de la narration avec le sujet initial et il déduit que si Monsieur Vinou avait un pistolet comme Paul Verlaine il tuerait tout ce qui bouge. L'écart vis-à-vis du sujet principal de la trame impose des mutations dans les moments de la narration. Ainsi, Hortense voyage à travers ses réminiscences pour expliquer les propos de Vercingétorix, et pour pouvoir comprendre la métamorphose comportementale de son mari, autrefois son amoureux. Ces mutation spatiaux-temporels halètent le récit, et éloigne l'intrigue interminablement. Elles placent le lecteur dans une position hors temps. C'est-à-dire dans un second temps qui l'écarte du temps de la narration déjà instaurer au début. Cela se concrétise par l'effet de l'anticipation et du souvenir. Le narrateur garanti sa disparition provisoire, ces brèches permettent à ce dernier agi comme moment de pause et d'effacement précaire.

Ces périodes d'absence apparaissent indubitablement dans la structure narrative du texte notamment à travers les l'ironie, et l'humour, et la langue utilisée par l'auteur. Ainsi ces moments d'oublis sont la réaction naturelle d'un processus culturel et identitaire, véhiculé par la langue, et qui s'avère proche et/ou fait du mouvement de la vie et de la situation sociale et historique du continent. L'auteur à travers les digressions souligne que la société africaine vit un état d'amnésie totale et qui s'impose par les mêmes chemins qu'on a pris pour l'éviter. La digression, le moins qu'on puisse dire péjoratifs, elle trouve sa réconciliation dans l'œuvre d'Alain Mabanckou. Car, par convention, il s'agit d'une construction discursive qui fixe la dérive et renforce l'opacité du discours, le lecteur est par conséquent conduit à observer la logique déroutante de ces agencements, suivre et garder en relations les intentions textuelles et les enjeux en mouvements et en continuelles mutations au fil de l'œuvre. Aude Déruelle pense que : « […] la littérature anti-romanesque vise à déstabiliser le lecteur par la monstration d'un discours désordonné et décousu » (Déruelle, 2004, p. 32). Au temps normal le lecteur pris dans le mouvement fractalisé de la digression s'essaie à gérer plusieurs traces à la fois ; néanmoins, dans le cas de la comédie humaine contemporaine de Mabanckou, il ne s'y perd pas en suivant et en gérants les pistes, il est dès le début complice et maîtrise le sujet énonciateur ainsi que la structure de la trame textuelle imposée par l'auteur.

Le narrateur et le lecteur ne représentent enfin de compte qu'une seule entité. Ils se déplacent entre les strates narratives, ils maintiennent le même rythme pour assurer le

déroulement des faits. Le lecteur est impliqué de manière à faire de l'intention du narrateur sienne, comme avec l'expression « élève assidu » qui porte un double sens qui induit le lecteur à réfléchir sur le sens de l'assiduité dans la relation avec les faits déjà relatés, ici l'auteur rappel l'assiduité de l'Afrique dans l'appropriation de tout ce qui lui est imposé. Nous trouvons aussi le recoure au pronom sujet déictique fort : la deuxième personne du singulier, le pronom personnel implicature, substitue de la collaboration et la spontanéité que le narrateur offre au lecteur dans *Mémoire de Porc-épic* et dans *Black Bazar* et même lorsqu'il n'opte pas pour le tu, il associe son lecteur avec le style. Verre cassé se confie directement à ses lecteurs à travers ses réflexions crues, son style familier et par l'expression de Papa que La Cantatrice chauve l'utilise pour l'appeler. Dès lors nous sommes auto-situés au centre du discours, tous comme les autres protagonistes. Le lecteur-téléspectateur change du rôle et devient le lecteur - personnage, le lecteur-narrateur. Il obtient une place externe qui lui permet de suivre, la digression ainsi le mouvement du rhizome narratif, trouver la « trace » et saisir le narrateur-personnage qui devrait être hors atteinte. Il exprime ainsi son détachement avec Verre cassé face à la littérature contemporaine qui demeure une entreprise autocomplétant, déconnectée et prétentieuse, qui métamorphose un tas d'ordures et n'attire que des lecteurs sans originalité et propose des personnages loin de la réalité et de la vie ordinaire. Ce lecteur exprimera aussi son admiration de lire aux écrivains qui chantent la joie de vivre, luttent pour leurs idéaux ; créent des rêves utiles, et vive des expériences profondes et authentiques. Et peut-être comme Verre cassé il décide d'abandonner le geste d'écrire, pour laisser sa place à ceux qui savent dépeindre la complexité, ceux qui savent décrire *un été africain* capable de capturer l'essence de l'Afrique, « […] ses climats et ses paysages., des noces barbares des populations africaines brutales et primitives, À ceux qui méditent loin là-bas, au sommet du magique rocher de Tanios » (Mabanckou, 2006, pp. 116-117).

Les écrivains contemplatifs qui trouvent leur inspiration dans l'exotisme. À ceux qui racontent l'exotisme et rappellent le soleil comme aspect destructeur, à ceux qui explorent des thèmes de la colonisation, d'identité et d'innocence perdue, aux écrivains surréalistes et symbolistes, et ceux qui écrivent sur les marginaux, les sans-abris, et les déshérités et les écrivains amateurs ou médiocres, en outre ceux qui écrivent sur des thèmes passéistes ou militaristes. Ce lecteur ira jusqu'au point de dénoncer ceux qui limitent les sujets que les écrivains noirs peuvent aborder, et désavouer ceux qui imitent rigoureusement un style ou un thème sans originalité.

Cette vue panoramique des écrivains qui profanent la littérature contemporaine détaillée par Verre cassé, représente une prise de position qui incite les générations à laisser la littérature à ceux qui la sublime des sujets profonds et critique ceux qui ternissent l'image de l'Afrique dans leurs écrits. L'épiphrase institue un détour narratif, qui constitue un pilier dans la construction de la trame textuelle cette comédie humaine contemporaine, ainsi que dans la réécriture de l'histoire politique et culturelle du continent. Le procédé devient la métaphore de refus des limites imposées par le passé historique et politique. Elle est une expression de rébellion contre le conformisme et une revendication de liberté que l'auteur congolais place au centre de ces intentions, afin d'instaurer un nouveau vison fondamental du monde. Cette stratégie discursive permet de soulever la faille dans la pensée et la logique, d'une pensée polyphonique qu'on ne peut pas maitriser. Elle reflète également le caractère hasardeux et arbitraire de la réalité d'inculqué à l'homme africain. Elle offre au narrateur l'occasion de se faufiler entre ces moments de rupture créer par la digression, celle-ci contraignant les limites jusqu'au point des foisonnants. Elle manipule l'espace fictionnel en faisant de la fiction et de l'd'entité du narrateur-personnage son objet. Finalement, la digression et le ressassement agissent comme des forces complémentaires qui permettent de déconstruire le récit linéaire imposé par l'Occident. Par le réinvestissement de ces stratégies, la diégèse fragmentée parvient à ériger un « palimpseste » littéraire où l'Afrique redevient le sujet actif de sa propre trajectoire et offre ainsi, une vision du monde à la fois close sur sa mémoire et ouverte sur la totalité monde.

4. L'hybridité rhétorique

L'œuvre d'Alain Mabanckou traite d'un phénomène déprécié dans la littéraire postcoloniale : l'hybridité dont les manifestations sont variées ; comme l'indique la définition du mot. Plus précisément, elle est pensée comme un intervalle d'éclatement isotopique, compris comme un : « […] ensemble redondant de catégories sémantiques qui rendent possible la lecture uniforme d'un récit » (Eco, 1985, p. 29). Cette transition confère au texte une certaine complexité, pendant sa lecture exigeante bien que variée. En effet, un texte éclaté modifie la progression, permet une isotopie générale, topique, registre, ton, discours, etc. l'ironie à ce niveau est une notion loin d'être univoque, elle peut être une figure rhétorique conçue sur les paraphrases, les anacoluthes, et surtout sur les ruptures des tropes. L'ironie chez Mabanckou reste profonde et difficile à cerner. En fait, l'analogie de l'oralité et de l'écrit et les moyens linguistiques utilisés pour réaliser l'un et l'autre sont d'emblée la raison qui fait que la communication échappe à la littérature.

En réaction à ce figement, la structure polyphonique du récit installe une rupture au niveau de la cohérence afin de remédier à cette faille installée par la normalisation des codes écrits et par le discours historique imposé par les dominants. Dans cette œuvre s'épingle sur une hybridité, elle prend la place du jeu de surplus textuel et de dissimulation et c'est là que se situe sa particularité et son identité contemplatives. Pour autant, le domaine des littératures contemporaines postcoloniales montre que l'ironie ne recouvre aucunement des intentions satiriques, puisqu'elle n'est pas engagée dans des visées moralistes simpliste. En effet, cette littérature dresse un portrait de plus près, une ekphrasis permanente. La focalisation interne du récit situe l'ironie au niveau du choix des registres et des topiques, or elle préserve l'effet long des présomptions, puisque dès le départ elle se veut didactique. Cette hybridité s'inscrit dans les caractères et les enjeux de l'ironie. De ce fait, elle repose sur les clichés fondateurs de l'identité africaine. Elle exige, du lecteur une complicité, ainsi que des compétences culturelles et linguistiques pointues ; pour détecter le sens interprétatif. Ce processus lui permet de le transformer : « en petits Nègres blancs, et donc les Nègres Banania sont bien de retour, on les croyait disparus dans la brousse » (Mabanckou, 2006, p. 12).

L'abstraction de l'ironie et son caractère équivoque sont manifestés dans ce passage, le narrateur se demande étonner du retour des Nègres, or le lecteur expert comprend qu'ils n'ont jamais disparu et que le narrateur cible une réalité historique et politique beaucoup plus profonde que la banalité du cliché né au sixième siècle. L'ironie dans cette œuvre reste un mécanisme spirituel ouvert, étanche, il admet des manipulations du sens, qui ne bloque pas le lecteur dans un sens abouti donc figé. Salwa Piotr suggère que l'ironie crée même une « communauté amicale » (Piotor, 2004, p. 56). La complicité du lecteur s'impose, dans la mesure où elle permet la concrétisation du travail intellectuel et comprendre l'enjeu et l'intention de l'ironie. Cette forme rhétorique ne vise pas à adoucir l'atmosphère intellectuelle, de seconder la lecture, elle permet particulièrement d'ouvrir un horizon de dialogue entre le texte et le lecteur. Cela ne sous-entend pas que lecteur moyen est exclu de ce jeu de mots, il contredit les conclusions théoriques telles que :

> Cette figure se reconnaît, comme toute ironie, à une certaine hauteur qui tient à ce qu'elle souscrit d'être comprise, mais non directement, et fait qu'elle méprise en quelque sorte le langage courant que l'on comprend tout de suite. Les personnes d'un milieu supérieur parlent le langage de l'ironie comme les rois et les souverains parlent le français, pour que le profane ne les comprenne pas (Kierkegaard, 1975).

Kierkegaard revient dans le passage précédent sur le statut de l'ironie dans les sociétés, une technique d'expression réservée aux élites de la société par les monarques et les nobles, vu

que le français était la langue des cours royales et des souverains, un code incompréhensible pour le peuple commun qui parlait des langues ou des dialectes locaux. Il explique que les personnes des milieux supérieurs utilisent l'ironie comme un langage distinctif, elle avait le rôle de la barrière et participe à bloquer la compréhension qui maintient les non-initiés à l'écart. Dès lors elle constitue une forme de communication sophistiquée sa complexité et sa distance vis-à-vis du langage ordinaire permettent aux utilisateurs de l'ironie de maintenir une certaine supériorité et exclusivité. Le paradoxe s'unit à l'ironie dans un mouvement hybride pour revenir sur le renversement et sur les réalités déformées dans le discours historique qui porte les raies de l'histoire de l'Afrique. Il s'autorise des écarts qu'il place sous le signe de la caricature ou de la naïveté. L'ironie constitue un procédé rhétorique complexe utilisé également que par la société d'élites africaines, à savoir les griots, un art à part entier qui nécessite la maîtrise des structures, le choix du moment et stimuler l'attention du spectacle. Reste à se demander pourquoi alors le considérer comme un défaut. Toutefois, ici, elle crée un décalage subtil entre l'apparence innocente et l'intention critique, invitant le lecteur à une lecture oblique.

Dans le projet de la réécriture de l'Histoire du continent, l'économie textuelle mobilise l'ensemble des penseurs et intellectuels africains, quel que soit leur rang spirituel. Ce choix se confirme par la distinction des personnages par leurs caractères marginaux, enfant et femmes d'abord, ensuite par le choix du registre et de la langue. Cette économie ne se peine pas à impliquer le lecteur, même lorsque le narrateur de la deuxième personne du singulier s'adresse à un Baobab dans *Mémoire de Porc-épic*. Nonobstant, elle ne cherche pas à orienter les réflexions du lecteur vers l'autoréflexion, car la langue pour laquelle elle opte dépasse les intentions du discours ciblé, Ici, l'ironie relève des traits culturels de la langue utilisée. Plus loin encore le procédé peut être estimé comme subsidiaire en mesure des thèses soulevées dans son œuvre et de son projet. Cette hypothèse confirme depuis le dégout et l'aversion que l'agencement narratif éprouve par rapport au langage gonflé et fidèle à la norme souvent utilisé par les hommes de l'état et par certains pseudo-intellectuels intellectuels, qui spéculent sans avoir côtoyé les situations de la vie : « […] ils ne connaissent pas la vie, et celle-ci suit son cours en déjouant leurs prédictions de piètres Nostradamus » (Mabanckou, 2006, p. 68).

Enfin, l'œuvre d'Alain Mabanckou se constitue dans une myriade de procédés qui consolident son caractère libéré des conventions romanesques créolisées, il prolonge avec son lecteur dans une recherche des vérités déformées. Il projette son projet dans une recherche des temps à venir continue repenser son existence, ainsi de son continent dans la circulation et dans le monde. Son style se distingue par la créolisation qui tente un à replacer les composants de la

norme fruit de la convention à leurs places. Sa perspective propose au lecteur un style éclaté dans la mesure où il mélange les codes pour que son lecteur appréhende un énoncé authentique, qui le rapproche avec son vécu voire de la réalité, il démarre depuis la langue africanisée, l'intertextualité les digression, les renversements de l'ironie pour arriver aux problématiques social, économique et politiques, mais particulièrement sur les éléments qui compensent les histoires des civilisations à travers le monde, arabe, Chinoise occidentale, voire américaine, toutefois omise, et ridiculiser quant à l'histoire de l'Afrique.

En outre, de l'intertextualité qui constitue un espace de prolifération et de croisement des genres littéraires, des cultures et des langues dans cette œuvre. La créolisation représente à la fois la force qui maintient ce dynamique nécessaire au projet de la réécriture de l'histoire du continent. Elle est également le ciment qui octroie l'aspect fluide à ces jonctions éclatées. Cette relation à la fois allusive et complémentaire rend l'œuvre protéiforme (qui prend plusieurs formes). Son caractère circulaire imprévisible permet de raconter l'histoire immersive du continent, d'engendrer des discours plus riches et multidimensionnels. Elle désigne un espace de relation intarissable entre les éléments culturel qui rentrent dans la constitution de l'identité du continent et crée une œuvre rhizome. Cette écriture à caractère hétéroclite est loin de former un simple dérivé, elle représente un lieu de Relation qui unit dans ces récits les caractéristiques du roman et du conte africain. Elle sort du système et procède par les lois de la métamorphose, par la juxtaposition des structures narratives non linéaire, l'intrusion des éléments interactifs et sonores, la polyphonie, l'interactivité du lecteur souvent invité à participer dans la constitution de l'histoire. Il l'entraine dans une aventure de texte scriptible didactique et l'implique à voire, analyser, décrocher la réflexion et enfin créer son autoréflexion, dès lors il arrive à repenser voire réécrire l'histoire du continent depuis ses composants. L'auteur met en pratique la théorie afin de créer une métaphore de cette Afrique arrachée de la circulation. Ces procédés romanesques rendent possible l'agencement et saisie de sa composition, ainsi que sa structure narrative et son contexte énonciatif. L'œuvre d'Alain Mabanckou se constitue dans une recherche des temps à venir et continu repenser l'existence de son continent dans la circulation et dans le monde. En outre, elle s'affirme comme un espace de déconstruction libératrice où la langue française tropicalisée, devient le véhicule d'une « Littérature-Monde » plurielle. En hybridant le récit par l'oralité : la « gromologie » et une ponctuation subversive, Mabanckou fait du français africanisé une identité-relation qui transcende les héritages coloniaux. Cette esthétique du chaos contrôlé, inspirée du Tout-Monde de Glissant, ne cherche pas à détruire la langue mais à la régénérer, dans le but d'offrir au lecteur une narration authentique qui réécrit

l'Histoire du continent africain hors de tout cloisonnement normatif. En définitive, l'hybridité dans cet espace narratif transcende avec les simples brassages de formes. Elle constitue une stratégie de survie textuelle qui permet de s'extraire des codes imposés par le canon littéraire occidentale. Cette liberté prise avec la structure globale du récit se manifeste plus concrètement par un refus de la linéarité, où le détour devient la règle : c'est le rôle crucial de la digression.

5. Arbitraire ou ouverture des possibles

Au sein de cette rhétorique du détour éclaté, la digression est omniprésente ; elle constitue un relief saillant plutôt qu'un événement flouté. Le montage rhétorique ne peut pas la contourner ni l'éviter. Il s'agit d'un trait culturel, et linguistique qui appartient à la mémoire positive de l'Afrique. Une trace autrefois détournée dans un sens complètement déstructure, un défaut et une preuve de non-civilité de l'homme africain. Or, dans cette œuvre qui se rapproche dans ses composants que dans son style du réalisme spéculatif interactif, donc de la réalité s'emploie dans l'intention de marquer et suivre le mouvement de la réalité par elle- même. Dès lors, avec Michel, Fessologue ou avec Verre cassé la narration s'effectue dans un mouvement digressif, le lecteur est dès le début engagé dans ce contrat, notamment lorsque le personnage éponyme Verre cassé affirme qu'il compte imposer sa façon et sa manière de faire, quand il annonce qu'il :

> […] commence à y prendre goût depuis un certain temps, toutefois je me garde de le lui avouer sinon il s'imaginerait des choses et me pousserait encore plus à l'ouvrage, or je veux garder ma liberté d'écrire quand je veux, quand je peux, il n'y a rien de pire que le travail forcé, je ne suis pas son nègre, j'écris aussi pour moi-même, c'est pour cette raison que je n'aimerais pas être à sa place au moment où il parcourra ces pages dans lesquelles je ne tiens à ménager personne (Mabanckou, 2006, p. 100).

Une décision qu'il affirme à maintes reprises au cours de son récit. Il convoque les digressions pour mettre en valeur de la logique de la pensée africaine, puis pour justifier la déconstruction située au niveau de la langue de l'écriture, le mélange des registres, des modes et les anomalies syntaxiques font œuvres, la phonétique spécifique de cette langue le tout forme entité complexe et composite.

La digression s'invite en outre pour suivre la logique de la trame textuelle, qui d'une part empreinte la même logique hasardeuse et arbitraire de la réalité, et de la pensée de l'homme africain en particulier et celle de l'homme en général. Ce procédé qui assure le relais entre les faits de l'œuvre et la vie scrute les failles déjà présentes dans la façade hypocrite et lisse de la réalité. Elle constitue un embrayeur de relation entre la fiction et le contexte. Elle manifeste une opposition représente une échappée innovante et une quête du détail pour détourner la réalité.

Cette bivalence écarte le sujet énonciatif de l'intrigue, dont la prescription apparaît indéfinissable au cœur d'un univers fictionnel régenté conformément aux actes du variable et imprécise. L'objet des digressions que convoque le narrateur livré à la distraction est édicté par le cosmos de la littérature. Le narrateur fait donc venir « […] le principe d'une bibliothèque imagée et imaginée qui se construit au fur et à mesure que sa narration avance » (VITALI, 2005, p. 101), cette assignation s'impose pour justifier les courts effets d'emboitement que le narrateur crée, notamment lorsqu'il se souvient de ces aventures antérieures. Une brève idée est divulguée au lecteur de cette bibliothèque lorsque Porc-épic raconte son désarroi lorsqu'il a vu son maitre mourir, comment entant qu'un double d'un humain leurs vies sont liées et doivent quitter la vie ensemble, cependant, le porc-épic ne meure pas et pour s'évader de sa peur :

> […] j'avais pour cela quelques trucs efficaces que je tenais des hommes de cette contrée, il me suffisait de me demander ce qui différenciait un être vivant d'un fantôme, je me suis d'abord dit que si je pensais, c'est que j'existais, or j'ai toujours soutenu que les hommes n'avaient pas le monopole de la pensée, d'ailleurs les habitants de Séképembé affirment que les fantômes aussi réfléchissent puisqu'ils reviennent épouvanter les vivants, retrouvent sans difficulté les sentes qui mènent au village, déambulent dans les marchés, vont jeter un œil dans leur ancien domicile, vont annoncer leur mort dans les villages environnants, s'attablent dans une buvette, commandent du vin de palme, boivent comme des éponges, tiennent à payer les dettes qu'ils ont contractées de leur vivant, et pourtant ils n'existent pas à l'œil nu, voilà que je n'étais plus sûr de rien (Mabanckou, 2006, p. 30).

Il entame une suite de réflexions dégressives qui le détourne du sujet principal de sa présente quête : savoir s'il est vivant où pas ! Nous constatons à ce niveau qu'il s'agit de la jonction et l'interaction des faits littéraires avec la réalité. Dans la suite de son récit le Porc-épic explique au Baobab comment l'idée de mourir l'effrayait, et comment, il ne s'est pas empêché malgré sa peur des chiens Séképembé, de finir capturé par les villageois et de finir en boulettes de viande dans leurs marmites, de son incertitude de l'existence d'une autre vie après la mort, et surtout son refus de se trouver incarné en une espèce animalière moins noble que le sien. Tout à coup, il engage un discours politique hautin euro -centrique par excellence, toutefois d'ordre zoopoétique en se comparant avec les autres espèces en relevant leurs défauts morphologiques. La référence littéraire est *a priori* présente à travers la référence allusive aux fables de la Jean de la Fontaine :

> […] il me serait plus facile de calculer mes dizaines de milliers de piquants que de recenser les animaux qui en veulent au créateur de ce monde, je pense à la pauvre tortue et sa carapace rugueuse, à l'éléphant et sa trompe encombrante, au malheureux buffle et ses cornes ridicules, au crasseux cochon et son groin qu'il fourre dans la vase, au serpent dépourvu de pattes et qui se déplace par reptation, au chimpanzé mâle et ses testicules qui pendouillent comme des gourdes pleines de vin de palme, je ne nomme même pas le canard et ses pattes palmées qui lui imposent une mollesse de gastéropode, on compte ainsi une multitude de créatures à plaindre ici-bas. (Mabanckou, 2006, p. 40).

Cette circulation entre le réel et le fictif constitue une relation de fusion et non d'une interaction parallèle, le choc causé par ce contact fait que l'un régit l'autre, l'un réécrit l'autre, une altération qui mène le narrateur du texte à se rendre compte de l'éclatement provoqué dans le récit vient. Ainsi qu'une perte du contrôle, voire un retour en arrière s'impose, lorsqu'un de ces personnages porte-parole le surprend en introduisant une phrase comme celle-ci : « […] nom d'un porc-épic, là je m'excuse de hausser le ton » (Mabanckou, 2006, p. 41), où quand Verre cassé l'interpelle, hausse son ton contrarié et garantissant qu'il dépasse ses limites. En outre, le principe de digression consiste à soumettre le réel à son choc, le manipuler et le substitué, cependant chez Mabanckou, même si la digression est omniprésente, elle incarne la réalité injectée dans la fiction, son effet n'est pas minimisé dans le temps, il est plutôt immédiat et continuel. Il contrôle les faits et les classe selon la logique imposée par le réel. Le mouvement digressif chez Mabanckou tente aussi de fictionnaliser une figure avérée, des figures historiques, littéraire comme Emil Zola, Hamadou Hampaté bà, Jean de la Fontaine… etc.

Par un effet de miroir, les procédés intertextualisés se créolisent à leur tour et prennent une forme réelle. Ils instaurent la fiction dans la réalité, dès lors le référentiel prend le relais et assure un réalisme hors de notre porté. Nous ne pouvons pas dire que jusque-là ce dernier n'avait pas déjà contaminé la fiction, néanmoins, il prend des dimensions du réalisme spéculatif anti-corelationniste, par conséquent, il rejette l'existence des propriétés des objets dépendent de la relation entre l'objet et le sujet ; dans ce cas les composants du réel existent indépendamment de notre cognition. Au-delà de cette première lecture, nous remarquons que la digression transmue le personnage en un observateur métaphysique, capable de lier l'anecdote animale à une critique naturelles et sociales par une métonymie structurante, où l'animalité condense les rapports de domination naturalisés. Néanmoins, ce basculement du récit vers une réflexion autonome des objets nous mène à considérer une dimension plus philosophique de l'œuvre : celle du réalisme spéculatif.

En effet, Quentin Meillassoux propose l'idée d'une contingence absolue comme substitue du coorelationnisme ainsi admettre que les éléments de la nature peuvent changer aléatoirement, car ils ne sont pas fixés par des nécessités (Meillassoux, 2006). L'auteur tricontinental s'amuse à relever certains détails qui se relèvent de l'ordre biographique, des passages de ses œuvres, d'autres écrivains et de leurs œuvres, de l'histoire politique de son pays et de celle du monde, ainsi, il assure dans la pratique la mise en relation. Dans le cas des Fables de jean de la Fontaine, Mabanckou insiste sur le fait qu'il ne s'agit vraisemblablement pas de

sa création, ni d'ailleurs de celle d'Esope, il situe l'œuvre dans le patrimoine mondial. Tout comme pour le proverbe en « Afrique quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle (Mabanckou, 2006, p. 8) , le prend pour un stéréotype et pointe évasivement la logique d'Hamadou Empaté Bà, alternativement pour les évènements historiques majeurs de son pays la mort de l'Immortel, le camarade président Marien Ngouabi, des conflits ethniques entre les Sudistes et les Nordiste, auquel s'ajoute l'histoire l'Afrique constituée sur les clichés et les omissions que l'Occident a fixées dans la mémoire planétaire.

L'auteur insiste sur le caractère indirect de l'saisissabilité aux déroulements des faits, à travers ces éléments et tant bien d'autres. Il explique qu'au lieu de prétendre la capacité de connaitre les objets immédiatement, le meilleur consiste à reconnaitre notre accès limité à ces derniers, dès lors accepter l'autonomie radicale des objets par rapport à notre pensée. Il détaille sa position à travers la pensée du patron du bar qui annonce que : « […] ça dépend de quel vieillard, arrêtez donc vos conneries, je n'ai confiance qu'en ce qui est écrit » (Mabanckou, 2006, p. 7). En somme, ces figures relèvent une référentialisé patente. Ils fonctionnent comme des allégories qui ont eu lieu conséquence aux évènements qui ont précédé la destruction du barre crédit à voyager, suite aux désarrois de Porc-épic et son envie de s'assurer qu'il n'était pas mort au même moment que son maitre humain Kiabandi. Viviane Asselin et Geneviève Dufo pensent qu'il s'agit d'un : « […] entrelacement étroit entre fiction et réalité » (Asselin & Dufour, 2010, p. 9), évoqué dans la figure de ces écrivains, car à la base « […] il est fait des personnages plus grands nature, à la limite de l'absurde » (Asselin & Dufour, 2010, p. 9).

Toutes les célébrités littéraires, artistiques et historiques se métamorphosent sous l'effet et la contrainte du fait littéraire assujetti au fait de la réalité (critique littéraire). Toutefois, elle ne prend pas le dessus. De ce fait, le rapport entre le réel et la fiction s'ajustent sans que l'un soumette l'autre à ses réfractions déformantes. La digression est ainsi utilisée dans un double sens : elle manipule et elle est manipulée. Cela s'inscrit dans style particulier de l'agencement narratif du corpus, qui assujettis les procédés et l'oriente vers une nouvelle manière d'écrire et de penser la littérature en général. Ces dualités constituent une source de confusion chez le lecteur, quant à la réalité et sa relance dans l'espace de la littérature. La réflexion du Porc-épic sur les rangs des « bêtes » démontre le côté pragmatique de la littérature par cette réflexion spontanée qui structure l'authenticité fictionnelle. Les narrateurs chez Alain Mabanckou interprètent cette disposition en se basant sur les repères à la fois fictionnels et réels, afin de procurer à sa narration un caractère décalé voire réel et effectue alors une lecture du monde. Ainsi, l'anecdote se relève du système de la métaphorisation voire de l'allégorie à partir de

données référentielles. L'imaginaire chez l'auteur ne sélectionne pas les éléments du vraisemblable, afin de réaliser une version ironique qui s'apparente à la satirique, il les juxtapose, en créant assurément une ambiguïté qui avantage l'évasion du thème. De fait, nous ne pouvons pas dire que le narrateur dans cette œuvre atteste une posture évasive, il est en revanche stable et fixe dans ces orientations malgré le contexte d'accumulation et de prescriptions ontologiques multiples et variées.

Dans œuvre qui se projette dans la didactique de la recherche les narrateurs s'occupent d'un discours où se superposent plusieurs digressions qui se relèvent parfois de la réalité fictionnalisée de la réalité fictive, et d'un univers réel présent dans la réalité elle-même. Pour mieux assimiler ; il suffit de revenir dans l'œuvre sur les traces du mouvement de la négritude, du panafricanisme ou même sur la réalité de l'Afrique interprétée dans des livres de référence imposants par les écrivains voyageurs et aventuriers sans même y poser les pieds.

Ces moments de narration s'entrecroisent afin de guider le lecteur, dans un mouvement et une progression similaire à la vie, calquée sur l'imaginaire de l'homme africain, un monde qui du premier abord semble incertain et fuyant et que ces populations côtoient et domptent à leurs incapacités de le changer. Les narrateurs affichent plusieurs points communs avec son créateur, autant dire il le reflète notamment durant son enfance dans *Les cigognes sont immortelles* et dans *Demain j'aurai vingt ans*, il nous semble légitime également d'ajouter petit piment, car cette ressemblance partagée est en réalité, ce qu'on partage tous entant qu'africains avec ces narrateurs. L'activité de l'écrivain est transportée dans l'ordre général, l'affirmation d'un projet de réécriture d'un continent, un appel pour que tout un chacun se sente responsable de changer le cours d'une Histoire faite pièce par pièce par des écrivains étrangers, et qui n'est que porteuse d'exotisme et de non-authenticité. Il s'agit donc d'un « sujet parlant » et non un « sujet réel », qui énonce une certaine indécidabilité de la parole narrative (Rabaté, 2012), un sujet qui se fait dans le sillage des dichotomies fiction et réalité, une analogie qui rend la distinction entre l'autobiographie et la fiction romanesque difficile, les deux univers se repaitront réciproquement.

Le lecteur ne peut pas perdre une éventuelle trace du sujet bien désorienté et camouflé dans les faits et le labyrinthe qu'engage la digression. Ce brassage pragmatique dans l'œuvre romanesque de Mabanckou, fonctionne en contrebalançant les principes conventionnels des de la digression ; puisque l'auteur laisse le réel prendre le dessus. Cette stratégie apparaît pour appliquer l'individu et son devenir non-classé dans une actualité au centre de la réflexion littéraire moderne, mais aussi pour limiter les réflexions sur le monde qui se déclare totalitaire.

À travers ses intentions didactiques, l'auteur engage d'autres stratégies discursives parfois plus percutantes dès lors plus réelles. De ce fait, la digression fonctionne comme un « rhizome » qui unit le réel et le fictif dans un mouvement perpétuel ; il empêche ainsi, toute lecture figée de l'histoire africaine. Par conséquent, si la structure du récit est dans ce sens éclatée ; c'est précisément parce que la langue elle-même est travaillée par une force subversive, qui désarticule les conventions narratives pour mieux exposer les tensions idéologiques sous-jacentes à traves : l'ironie et le choix d'un lexique haut en couleur.

6. Le verbe pittoresque

Au sujet de l'ironie Henri Morier explique que l'ironie est fondée sur le paradoxe, et le reversement des discours reconnus socialement, ou à des situations insoutenables :

> […] l'ironie est l'expression d'une âme qui, éprise d'ordre et de justice, s'irrite de l'inversion, d'un rapport qu'elle estime naturel, normal, intelligent, moral, et qui, éprouvant une envie de rire dédaigneusement à cette manifestation d'erreur ou d'impuissance, stigmatise d'une manière vengeresse en renversant à son tour le sens des mots (antiphrase) ou en décrivant une circonstance diamétralement affrontée à la situation réelle (anticatastase), Ce qui est une manière de remettre les choses à l'endroit (Morier, 1967, p. 555).

En d'autres termes, Le procédé représente un résultat de retour sur des évènements et des conjonctures, d'ordre inversé. Dès lors, l'ironie constitue une attitude mentale légitime et naturelle, qui tente à repositionner l'ordre des choses sans perturber le processus en cours. L'objectif est d'adopter une logique qui dissimule et s'oppose dans le discours au sujet de la critique. Dans le contexte des littératures postcoloniales, particulièrement africaines, l'ironie est un outil rhétorique fondamental, qui soutient le style et l'écriture. Elle s'inspire de la nature culturelle des écrivains pour construire une logique propre à exprimer la complexité des situations critiques vécues. L'ironie s'affirme comme une figure de discours à la fois significative et performative. Elle se déploie à travers une énonciation illocutoire exprimant, par l'antiphrase l'intention communicationnelle réelle. Elle génère une discontinuité sémantique assumée à des fins critiques parodiques ou paradoxales. elle : « […] consiste à dire une raillerie, ou plaisanterie ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser » (Fontanier, 2002, pp. 145-146). Un premier niveau de la définition de l'ironie la présente comme message crypté ce que l'auteur souhaiterait donner comme messages par la voie des litotes et d'antiphrases, des métaphores et parfois des comparaisons et des oxymores.

Dans son œuvre Mabanckou n'économise ni le rire ni l'ironie qu'il présente comme des figures dynamiques et fluctuantes. Ces procédés créent une logique mouvante qui joue sur

l'ambivalence et la subversion, permettant une critique sociale et identitaire à travers un humour parfois mordant et une distance réflexive. D'ailleurs, c'est ce qui démarque son style chez le lecteur non spécialisé. Il enferme des répercutions, car il participe à transmettre la sensation du malaise et de l'inconfort, notamment chez le lecteur non africain, ainsi que chez le lecteur africain méconnaissant la réalité de son continent. Cette approche se trouve à l'opposé de ce que la définition d'Henri Morier suppose, elle provient forcement d'un perfectionniste et d'un puriste, dérangé par le contexte et qu'il souhaite normaliser malgré son caractère difforme et grotesque. Et pour donner corps à cette dérision, le montage rhétorique use de la gromologie, qui est une pratique qui consiste à attribuer des noms significatifs et évocateurs aux langage et aux personnages ce qui crée une logique narrative fondée sur la symbolique. Cette stratégie contribue à enrichir la portée critique et culturelle de son écriture. L'exemple le plus significatif réside dans les surnoms que le personnage principal de *Black Bazar* attribue à la mère de sa fille : *Couleur d'origine*, auxquels s'ajoute toutes une panoplie de surnoms qui travers l'œuvre entière, *Petit Piment* le *mec au pompes* ou *l'escargot entêté, les petits fils de Vercingétorix* ...etc. Ces surnoms illustrent non seulement le ton véhément adopté par les personnages dans le cours de leurs vies, mais également le recours aux stéréotypes qui structurent les relations et les représentations. Ainsi dans le roman *Black Bazar*, Vladimir un ami proche du Fessologue critique le prénom que le Fessologue a donné à sa fille, il exprime son mécontentement et ajoute, agacé, qu'il en reste encore un autre à créer. Cette situation introduit une logique de mise en tension entre identité individuelle et héritage culturel, où les noms deviennent des marqueurs symboliques de conflits et de tensions sociales, inscrivant ainsi la narration dans une dynamique de contestation et de revendication identitaire :

> […] j'ai l'impression que ta fille-là elle sera plus noire que sa maman qui est déjà au summum de la négritude. On dirait que vous avez fabriqué votre bébé dans un four du Moyen-Âge chrétien et que vous l'avez trop laissé cramer sans surveiller le feu de l'Enfer. Parce que, tu le sais bien, normalement quand un enfant noir vient au monde il est d'abord très clair de peau comme les enfants des Blancs, ce n'est qu'après qu'il prend petit à petit la couleur d'origine. Or toi, ton enfant il est déjà tout noir. Là, j'avoue que je tombe des nues, je n'ai jamais vu un bébé aussi charbonné, même pas en Afrique ! (Mabanckou, 2009, p. 101/102)

Loin d'être une simple posture stylistique, l'humour et la bonne ambiance soulignent le caractère positif de la nature de l'individu africain, aucunement caricatural comme déjà instauré par le discours historique. En effet, ce trait identitaire relève l'aspect perspicace et leur aptitude à s'adapte comme par enchantement aux situations les plus désagréables, non par naïveté, ni par ignorance, l'auteur soulève à travers le rire fermé, la spécificité fluide de ces populations

conscientes, mais incapables de réagir, puisqu'on a scellé leur sort depuis la découverte du continent. En outre, Mabanckou s'occupe de la frange intellectuelle africaine, il place dans son œuvre des personnages écrivains et narrateurs marginaux. Il leur octroie la figure caricaturale autrefois calquée à la personne africaine. Ces marginaux qui travers le monde dans cette œuvre au nom de ; *Verre cassé, Petit Piment Faissologues, porc-épic, Michel et Horston Iloki* sont tous des écrivains qui souhaitent immortaliser leurs vécus dans un cahier, ainsi Le fessologue explique : « […] je voulais vraiment devenir un écrivain du genre Georges Simenon dont les aventures du commissaire Maigret ont fait le tour du monde. Et puis je me suis rendu compte que je ne pouvais écrire que sur ce que je vivais, sur ce qu'il y avait autour de moi, avec le même désordre » (Mabanckou, 2009, p. 168). Cette démarche témoigne de l'engagement du personnage et sa volonté d'exprimer sa réalité tout en maîtrisant son écriture ordonnée et significative. Ces écrivains et narrateurs reflètent également, le statut et la situation de l'écrivain dans la société africaine et/ou occidentale en effet Petit Piment revient sur l'acte d'écriture et explique que : « On me laisse écrire, remplir des pages et des pages entières à longueur de journée. Au moins on m'a à l'œil, et le directeur Rémi Kata Likambo dit souvent que ce n'est pas avec un crayon que je tuerai quelqu'un » (Mabanckou , 2010, p. 271). C'est aussi une raison pour laquelle l'auteur ne fait pas recours à l'ironie socratique ni satirique d'ailleurs, l'auteur se focalise dans son œuvre sue l'ironie du paradoxe et/ou paradoxale tout en soutenant le caractère tropologique du procédé. Le paradoxe dans l'ironie permet de renverser les situations réelles, l'écrivain existe dans ces récits par allégorie et/ou par des antiphrases, un ivrogne, un animal, un criminel, un enfant ou une femme. Le statut et l'image de l'intellectuel en Afrique, un incapable auquel on a imposé *des missions,* cependant le renversement s'impose et fait que certains de ces intellectuels finissent par accoucher de la pure réalité.

Le paradoxe tel qu'il est défini dans *Le dictionnaire du littéraire* : « […] prends en écharpe le discours établi et en désigne le caractère toxique par le seul fait de le renverser […] Le paradoxe est donc un discours contre les faits admis, auxquels il oppose des contrefaits ironiques » (Aron, Saint-Jacques, & Viala, 2002, p. 437). Adopter le procédé à partir de cet angle permet à l'auteur de déconstruire le discours dominant, ainsi repenser les situations actuelles, ce processus dynamisé à travers se distingue par son abstraction aux conventions. Le retournement des situations relève des procédés rhétoriques constitutifs de la trame textuelle de l'œuvre, tels qu'ils sont mis en évidence par les protagonistes, ces connaisseurs de l'Afrique et qui mène une vie de nomade intellectuel. Dès lors, le paradoxe est présent, afin de bouleverser les pôles de croyances établies. Parmi les lieux de renversement installé dans l'intention de

casser les sentiers battus. Yves Barel, explique que c'est un « […] raisonnement parvenant à des résultats notoirement faux ou absurdes, ou bien encore contradictoires entre eux ou avec prémisses du raisonnement, en dépit d'une absence réelle ou apparente de faute logique du raisonnement » (Barel, 1989, p. 20). Le procédé rhétorique aboutit à une représentation certainement ambivalente de l'univers, à une sorte de sentence suspendue sur le cosmos.

La construction de l'œuvre d'Alain Mabanckou repose sur plusieurs fragments culturels, historiques, linguistique à laquelle s'ajoute le renversement de la situation, il dépasse à certains stades la simple représentation du réel pour acquérir l'aspect didactique et établir la réflexion pour créer une orientation vers l'autoréflexion. Par conséquent, il s'éloigne des voies uniques, ainsi des réalités utopiques ou dystopiques. L'auteur use d'une ironie verbale, conçue sur des pratiques langagières, cet effet consiste à travestir le sens premier dans un jeu de mots. Il se rapproche dans son effet de la litote à l'exception de la négation, qui n'est pas un élément fondamental dans ce cas. Encore elles ne sont naguère déguisées dans une inflexion du sérieux, l'auteur n'associer pas le burlesque à la gravité. Le ton de ces derniers reste au même niveau que leurs intentions. L'auteur fabrique un discours qui relate les situations à la fois travesties et contradictoires et qui se relèvent du vécu de ces populations, leurs manières de vivre, de penser. Il souligne pourquoi on avait autrefois divulgué que cette population possède un caractère positif, en effet, l'ironie représente un trait culturel de la société africaine notamment des griots, qui pour solliciter l'attention de leurs récepteurs n'hésitent pas à casser la monotonie en injectant des vannes verbales, ou physiques dans leurs récits.

Dans son approche didactique qui cible la formation de l'autoréflexion, le discours que l'œuvre produit ne vise pas à persuader, mais d'ouvrir des réflexions, déclarer son simulacre péjoratif. l'ironie dans le cas de l'œuvre de Mabanckou marque un détoure et ne se matérialise nullement dans la prétérition, quand le narrateur éponyme Verre cassé explique comment le chef d'état avait forcé ces nègres pour trouver une formule qui marque l'esprit des populations, déjà influencées par l'a formule « j'accuse » empruntée par le ministre Zou Loukia, il raconte comment ces nègre se creusait les méninges pour satisfaire le premier chef de l'état : « Lénine a dit : Le communisme, c'est le pouvoir des Soviets plus l'électrification du pays » (Mabanckou, 2006, p. 11), 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 leur facture d'électricité, on passe » (Mabanckou, 2006, p. 11), Danton a dit « De l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace » (Mabanckou, 2006, p. 11), et le chef des nègres a dit « non, c'est pas bon, trop répétitif, et le chef des nègres a dit « […] non, c'est pas bon, les militaires risquent de se fâcher,

et c'est le coup d'État permanent, n'oublions pas que le président lui-même est un général des armées, faut savoir où on met les pieds, on passe » (Mabanckou, 2006, p. 11), Mac-Mahon a dit « J'y suis, j'y reste » (Mabanckou, 2006, p. 11), 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 » (Mabanckou, 2006, p. 11), Bonaparte a dit lors de sa campagne en Égypte « Soldats, songez que du haut de ces pyramides quarante siècles vous contemplent » (Mabanckou, 2006, p. 11), et le chef refuse encore maintient son « […] non, c'est pas bon, c'est prendre les soldats pour des ignares, pour des gens qui n'ont jamais lu les livres du grand historien Jean Tulard, or nous avons pour mission de montrer au peuple que les militaires ne sont pas des imbéciles, on passe » (Mabanckou, 2006, p. 11), Talleyrand a dit « Voilà le commencement de la fin » (Mabanckou, 2006, p. 11), et le chef des nègres a dit « […] non, c'est pas bon, on croirait au commencement de la fin de notre propre régime, or nous sommes censés être au pouvoir à vie, donc on passe » (Mabanckou, 2006, p. 11), Martin Luther King a dit qu'il a fait un rêve et le chef des nègres s'est énervé, il n'aime pas entendre parler de ce type qu'il oppose toujours à Malcolm X son idole, et il a dit « […] non, c'est pas bon, y en a marre des utopies, on attend toujours que son rêve en question se réalise, et je vous dis qu'on attendra encore un bon paquet de siècles, allez, on passe » (Mabanckou, 2006, p. 11).

Le narrateur repend des réalités et des faits pour placer en valeur la situation politique des pays africains. Pour ce faire il opte pour un ton ironique, un jeu d'intertextualité, la digression qui unit les réalités historiques, et le présent des états africains. L'auteur soulève également la problématique de l'esclavage, limité aux pratiques coloniales, une pratique abolie depuis le 27 avril 1848 par décret. Excepté en Afrique reste exercée, dans des circonstances d'une dite indépendance et une dite libérations. Le narrateur continue dans la même idée en évoquant Malcom X et Martin Luther King en étant convaincu que les rêves de ces révolutionnaires se relèvent de l'utopie même, et qu'il faudrait un bon nombre de siècles et que les droits de l'homme ne verront pas un jour meilleur en Afrique, puisque les régimes durent toute la vie. Le narrateur revient d'une manière travestie sur la notion de l'indépendance. il oriente le lecteur à se demander : si l'Afrique est un continent libre ? Encore de quel colonisateur s'agit-il ? De qui ces populations devraient se libérer ? nous réalisons à l'avenant que le concept des contraires ne revient pas, mais l'aspect naturel que certaines situations présentent à savoir la reprise des anciennes idéologies coloniales pour gérer l'Afrique indépendante qui marquent des reprises incessantes dans l'œuvre.

L'ironie verbale dont use l'auteur s'appuie sur l'antiphrase le champ des opposés réuni, cependant transporté plus loin que prévu, ramené au niveau des allégories. Cet effet s'observe depuis le ton et la déconstruction établie par le narrateur conteur entre les éléments du son sujet, afin d'installer le non-dit. Dès lors le socle de l'ironie verbal est formé, afin de mener le discours au-delà du sens dénoté. Dans cette optique le trope de l'humour nécessite de créer des contrastes d'où provient le sens éloigné et connoté. La particularité de ce trope est de ramener le discours au premier degré ; comme les cas de la lettre du Premier ministre où il accuse : « […] j'accuse, je ne veux pas être le complice d'un climat social aussi moribond que le nôtre, je ne veux pas cautionner cette chasse à l'homme par mon appartenance à ce gouvernement » (Mabanckou, 2006, p. 8), en plaidant en faveur de l'escargot entêté, le propriétaire du bistro. L'énoncé est dit dans un idéalisme dans lequel le ministre se déclare cotre un état dont il fait partie et défend un citoyen et un univers parfait dans lequel le ministre serait à l'image dont rêvent les populations. Le narrateur souligne la perfection, alors que le discours relate une utopie et soulève une réalité quelquefois cruelle. Et c'est à cette conjoncture que le lecteur-spectateur de Mabanckou est appelé à lire le discours dans un autre ordre, car l'ironie verbale costume la réalité, raille du contexte et du discours dominant qu'elle le représente dans un portait parfait. Définitivement, la poétique de la déconstruction dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou ne saurait être réduite à une simple subversion formelle ou à un ressentiment linguistique. Elle constitue au contraire un acte de refondation identitaire et esthétique. Ainsi, le « verbe pittoresque » et la « *gromologi*e » parachèvent le projet de cette poïétique de l'intertexte en rendant aux personnages leur souveraineté par le langage. Cette fresque romanesque s'affirme alors comme un espace de déconstruction libératrice où l'hybridité, la digression et l'ironie ne constituent plus des défauts de langage ; mais les piliers d'une nouvelle esthétique capable de réécrire l'Histoire du continent depuis ses propres composants .En conclusion, l'agencement narratif brise le carcan du bon *usage* de la langue, et en injectant l'oralité congolaise au cœur de la syntaxe française la trame narrative transmue une langue autrefois imposée en un espace linguistique partagé. Cette stratégie du « chaos contrôlé » facilite le passage d'une littérature de la dépendance à une littérature de la relation. Par l'intermédiaire de l'hybridité, la créolisation et la métaphore de la SAPE ; l'herméneutique interne démontre que la langue française ne s'appauvrit pas au contact des réalités africaines, mais qu'elle y trouve une vitalité nouvelle. *In fine*, déconstruire la langue constitue pour la réécriture de l'histoire une stratégie de décoloniser l'imaginaire. Ce tournant linguistique achève de situer son œuvre dans l'espace de la Littérature-Monde ; où le récit n'incarne plus le reflet d'une périphérie soumise mais le centre

d’une modernité plurielle, libre et dépourvue de tous les hexarchies et enferment orientée vers l’Avenir.

PARTIE III : Vers une autonomie interprétative, lecteur/acteur

Cette partie se propose d'analyser la dynamique de rupture et de reconstruction qui traverse l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou. Loin de se limiter à une déploration stérile du passé ; l'économie textuelle révèle un véritable laboratoire de réécriture de l'histoire. Ainsi, l'enjeu fondamental ici est d'explorer ce que nous pourrions appeler « L'Esthétique du zigzag, vers une pensée-Monde africain », il s'agit d'un moment de basculement où le sujet Africain longtemps objet du discours colonial reprend l'initiative du récit. Nous construirons notre réflexion autour de quatre axes gordiens.

D'abord, nous verrons comment la trame narrative de l'œuvre déplace le débat sur la race pour l'inscrire dans une humanité plénière, qui dépasse les clivages pigmentaires. Ensuite, nous analyserons le rapport complexe entre l'Afrique et l'universel en montrant comment l'auteur décentre les normes occidentales au profit du local. Puis, nous approfondirons la notion de « pensée-monde » inspirée par la créolisation et le rhizome chères à Edouard Glissant, afin de comprendre la circulation des idées et des mondes. Finalement**,** nous étudierons l'émergence d'une nouvelle dynamique identitaire qui transcende les différences institutionnelles pour embrasser une mondialité vécue.

CHAPITRE I : L'ŒUVRE COMME LIEU DE STIMULATION

La notion du cahier qui revient dans cette œuvre représente d'une part la réécriture de l'histoire à travers la mémoire, c'est une manière de revaloriser une entité culturelle réduite au barbarisme et l'incivilisation. Mais d'une autre part, la charge allusive que le cahier expose dépasse encore une fois l'envie de se dire dans la reprise des règles autrefois dictées par la loi du plus fort. Il se réfère dans l'optique de l'œuvre au voyage et l'éclatement. Mabanckou choisit de repenser ce qu'on appelle le patrimoine nègre, estimé comme le repère principal de l'émergence de la praxis africaine engagée en particulier et une littérature dite mineure en général. Ce choix découle de la problématique de base déjà initiée par Aimé Césaire, à savoir la question de l'identité africaine, ainsi que le malaise qui obscurcit les représentations de l'homme africain à travers le monde. Ce cahier a pris à travers le temps la figure d'un testament, et sa problématique est pensée comme héritage collectif au sein de la communauté intellectuelle africaine en général (à l'intérieur comme à l'extérieur) du continent.

L'enjeu consiste à légitimer la notion de la reconstitution de la communauté africaine, or, chez Alain Mabanckou la notion est reprise comme déjà expliquée dans une perspective d'un détour et d'un éclatement. L'auteur décale sa pensée de celle de ses aînés donc de celle du système. Il réfute catégoriquement l'idée d'un retour aux origines pour s'enfermer. D'où le choix de ses personnages particulièrement marginaux. Dans sa perspective, la réécriture de l'histoire de son pays doit se faire dans la relation avec celle du continent, puis avec celle du monde, ainsi aucun de ses personnages ne se détache de l'histoire, tous créent et participent dans une circulation qui prend dans sa dynamique le passé et présent, tout en restant projeté dans l'avenir. L'Afrique dans ce cahier représente une terre à penser dans le mouvement et dans la pluralité. En dépit de la mission de ces personnages porte-parole qui semblent se focaliser de relever les défauts des populations, et ceux du continent, elle consiste aussi à mettre en pratique leurs qualités. L'auteur met en lumière un processus en devenir mené par cette population africaine, une pensée caractérisée par le sceau de la créolisation et qui représente un devenir « tout-monde ».

Mabanckou ne soulève pas la question de la réécriture de l'histoire dans une optique simpliste, c'est-à-dire celle de la proclamation. L'histoire du continent représente son identité pensée partiellement dans une optique faussement fondée. Dans cette œuvre la problématique d'un continent en devenir prend la forme d'un processus et se place dans le système de la mondialité, d'un monde à repenser par la voix toutes les voix économique, politique et sociale et non seulement par la voix de la praxis auctorial. La reconstitution de la pensée est prise en

charge dans cet espace romanesque en marquant ses limites, car, pour arriver à la réécriture de l'histoire d'un monde dit à part et le redire dans le mouvement du tout-monde, il faudrait revoir ces limites, puis les hisser vers les autres dimensions. Dans son œuvre la société est reprise dans son état réel. La trame narrative se focalise sur les fondements historiques enfermés dans le passé colonial, la révolte, la haine et le comparatisme une histoire surdéterminée, sacralisée, et figée dans le temps. Le projet de l'œuvre consiste, alors, à repenser le continent dans sa dynamique mouvante envisagé comme un processus en constante évolution. Cette évolution permanente est mise en évidence puisque l'œuvre fonctionne en progression, où chaque roman traduit l'enchainement romanesque, pour former une totalité, qui invite l'homme africain à l'autoréflexion.

Le projet désormais vital, celui de penser et écrire l'Afrique se fait d'un roman à l'autre ce mouvement totalisant aboutira ou non, à la dissolution des pensées cycliques. Mabanckou confirme à travers ses interviews qu'il se focalise sur son continent considéré par le monde entier comme un monde à part. l'auteur use de son talent de narrateur, ainsi que de son autobiographie et de son expérience, afin de mener le lecteur dans un voyage de reconstitution mentale. Le lecteur réfléchit avec les narrateurs sur les faits économiques, sociaux et politiques du passé et sur ceux du present. Il voyage avec les cahiers d'une part à travers les récits, le styles, mais aussi par ses autoréflexions. En outre son envie de comprendre comment l'œuvre progresse, il interroge les conséquences de la dynamique de cet univers. Il convient, alors de dire que Mabanckou semble explorer dans œuvre la capacité de l'art et de la création à transcender les difficultés du présent et à offrir une perspective plus positive et éclairée sur l'avenir, tout en reconnaissant les défis. Nous verrons combien ces difficultés à savoir le désenchantement et la désillusion incarnés par les personnages, les lieux et les évènements marquent alors la praxis. Celle-ci prise en otage par un présent décevant un passé qui dure. Dans cette optique la finalité serait de reproduire à travers la dynamique de la créolisation comment l'œuvre assure finalement le rayonnement et la pérennité du monde qu'elle a fait naître, par un processus de dépassement et de sublimation qui transcende les viscosités du réel en ouvrant à un avenir différent par la voie d'une apologie du Tout-monde. Enfin, l'Afrique demeure prisonnière de clichés coloniaux qui occultent sa complexité. En effet, l'économie textuelle révèle que l'enjeu n'est plus de décrire le continent, mais de le réinventer. Cette volonté de combler les silences historiques transforme la « béance » de l'oubli en un espace de création inventive.

1. La figure vivante d'un monde à part

L'Afrique dans un ordre général est rattachée intrinsèquement à la couleur noire, dite souvent le continent noir. Une qualification qui s'accroche dans l'imaginaire mondial presque sans substitution possible. En effet, elle renvoie dans une identification simpliste au teint trop foncé de ses populations. Or, ce qualifiant est utilisé dans un sens plus étendu. Le substrat reflète surtout le caractère moral, social et économique du continent. Cette expression héritée des temps des colonisations renvoie à la terre des ténèbres, une *terra incognita*, de l'exotisme, et des zoos humains, et de la non-personne. D'ailleurs, Achille Mbmbe souligne que : « Ces constructions spéculatives sont un héritage direct de l'ethnologie occidentale et des philosophies de l'histoire qui domineront la seconde moitié du XIXe siècle » (Mbembe A. , 2013, p. 72). Un passage obligatoire dans le ressassement des faits historiques que Verre Casseé cite : « […] une vie de l'époque de l'exposition coloniale et des bals nègres de Joséphine Baker gesticulant avec des bananes autour de la taille, et alors ces gens de bonne réputation ont tendu un piège sans fin au patron avec leurs casseurs cagoules qui sont venues au milieu de la nuit au cœur des ténèbres » (Mabanckou, 2006, p. 7). Ces terres prises à l'assaut à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle par l'Occident, depuis ses premiers contacts avec cette région cette perception perdure jusqu'à aujourd'hui. En raison d'une part de la couleur de la race noire d'une part, et d'une autre, en raison des caractéristiques distinctives : dérivées de la tragédie de la traite négrière et les injustices instaurées par la colonisation. Les relations entre l'Europe et l'Afrique, puis entre l'Afrique et le monde sont fondées sur des préjugés, des mythes et des idées reçues relatives à la civilisation et la nature perçues par les Occidentaux. Ces rapports étaient formés de notions préconçues plutôt que de s'appuyer sur des connaissances des échanges et la compréhension partagée.

L'Afrique représente jusqu'à aujourd'hui un sujet de crainte et de fascination à cause de toutes les traditions et pratiques qui demeurent obscures pour le monde et parfois pour ses habitants. Ces thèmes développés dans le *commerce des allongés, Mémoire de Porc-épic*. Ausquels s'ajoutent les discours médiatiques et académiques, qui ont encore tendance à parler de l'Afrique dans l'intention de la présenter, à travers un discours généralisant qui néglige toute la diversité géographique et culturelle qui caractérise le continent avec ses 700 millions d'habitants.

1.1. Une béance, une création inventive

La diégèse de l'oeuvre s'apparente à une institution dynamique. Cette « tour de Babel » intellectuelle fonctionne en rétroaction permanente, elle crée une mise en relation des divers éléments du monde : culturels, historiques, littéraires et politiques. Par voie de conséquence, elle pense l'être humain dans la dynamique du monde. C'est-à-dire, elle le détache de la notion de l'objet, ainsi le noir, le jaune, le rouge et le blanc représentent l'homme sans la race. Dans cette logique, Achille Mbembe explique que Fanon avait déjà mis le point : « Fanon disait d'ailleurs, à propos des deux figures, que le Noir n'existe pas, pas plus que le Blanc. À l'expérience en effet, il n'existe à proprement parler aucun être humain dont la couleur de la peau serait, *stricto sensu*, blanche - du moins dans le sens où l'on parle du blanc de papier, de la craie, du linceul ou de la chaux » (Mbembe A. , 2013, p. 74). Achille Mbembe affirme qu'il n'existe pas d'être humain dont la peau serait au sens étroit, blanche comme le blanc de papier, de la craie ou du linceul. Cette absence de blancheur absolue souligne la nature relative et construite des catégories raciales, qui reposent souvent sur des représentations symboliques plutôt que sur des réalités biologiques strictes. L'auteur crée la logique d'une déconstruction critique du concept de race, qui dépasse les apparences et met en lumière l'arbitraire des distinctions.

Par ailleurs, L'assemblage de ces éléments se fait à travers le langage de sa communauté, cette stratégie crée la jonction avec l'idée initiale, qui institue l'acte de réécrire l'histoire de l'Afrique d'abord à partir du continent. C'est dans cette optique que la focalisation interne de l'œuvre rappelle que le regard péjoratif porté sur cette matière trouve son explication dans la philosophie de Derrida. Ce dernier affirme que la création d'une œuvre littéraire se situe entre ces deux moments décisifs de sa formulation. Elle peut donc suivre sa métamorphose à travers la trace personnelle que l'écrivain associe à son langage. Dans cette empreinte, l'interférence d'un contenu distinct et une forme particulière, résultant en des ondulations de faits, des idées, et de réflexions les enrichissant d'un nombre d'adéquations qui ne sont pas toujours entièrement saisissables. Jacques Derrida souligne d'ailleurs que les textes « […] restent toujours en partie insaisissables » (Derrida, 1972, p. 7). Cette perspective se concrétise dans les engagements de Verre cassé, qui refuse des suivre les recommandations du patron du bar, qui souhaite que l'histoire de son bistro soit écrite dans le style et la langue du roman, alors que Verre cassé lui remet d'abord un cahier, ensuite écrit dans son style à lui. La métamorphose se situe dans la trace personnelle de l'écrivain, et dans sa propre perception des choses, il voudra écrire la vie :

> […] Je commencerais maladroitement et je finirais maladroitement comme j'avais commencé, je m'en foutrais de la raison pure, de la méthode, de la phonétique, de la prose, et dans ma langue de merde ce qui se concevrait bien ne s'énoncerait pas clairement, et les mots pour le dire ne viendraient pas aisément, ce serait alors l'écriture ou la vie (Mabanckou, 2006, p. 79).

L'imaginaire d'Alain Mabanckou se ressource dans l'histoire de son pays où l'homme représente une allégorie d'une version spéculative du passé et du présent, ainsi que de sa propre histoire, « […] je voudrais surtout qu'en me lisant on dise c'est quoi ce bazar, ce souk, ce cafouillis, ce conglomérat de barbarismes, cet empire des signes, ce bavardage, cette chute vers les bas-fonds des belles-lettres, c'est quoi ces caquètements de basse-cour, est-ce que c'est du sérieux ce truc, ça commence d'ailleurs par où, ça finit par où, bordel » (Mabanckou, 2006, pp. 80-81). Il écrit sur le vécu de certaines personnes réelles qu'ils avaient rencontré pendant ses voyages, de personnalités historiques et nationales. La question qui se pose serait dans quelle mesure cette relation tripartite serait entretenue dans une œuvre littéraire ? elle serait mise sous la direction des lois de l'imaginaire qui travaille ensuite cette histoire, ainsi que ces expériences. L'auteur répond sur la voix de Verre cassé qu'il écrit parce qu'il :

> […] répondrais avec malice « 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, votre fiction c'est des projets de ringards pour contenter d'autres ringards, et tant que les personnages de vos livres ne comprendront pas comment nous autres-là gagnons notre pain de chaque nuit, y aura pas de littérature, mais de la masturbation intellectuelle, vous vous comprendrez entre vous à la manière des ânes qui se frottent entre eux (Mabanckou, 2006, p. 80).

Sa stratégie mélange puis transforme les unités fondatrices de la vie nécessaire pour écrire l'histoire dans une infinité de mutations, d'images et d'artifices, qui ont le même effet de contribuer à la métamorphose de l'être humain suite à son contact avec le langage qui ouvre de nouvelles perspectives, et de nouveaux horizons possibles. L'auteur à travers son œuvre comble des béances historiques, il compense des absences, crée l'envie d'exister par conséquent il crée les réponses aux carences. En parallèle Mabanckou soulève la problématique des œuvres littéraires et historiques préalablement déterminées par un discours idéologique qui l'articule selon une perspective unidimensionnelle, une présence écrasante et monolithique. Une histoire imposée comme une évidence immuable qui défie les nouvelles praxis à la manipuler dans leurs sens. Toutefois, Hippocrate contrarié par la présence des Africains dans son immeuble explique que : « […] les colons n'ont pas bien terminé leur boulot, qu'il leur en veut à mort pour ça, qu'ils auraient dû nous fouetter encore plus pour nous inculquer les bonnes manières. Le problème des colons français c'est qu'ils ne sont jamais allés jusqu'au bout des choses » (Mabanckou, 2009, p. 36). D'une manière générale, l'herméneutique interne opère une rupture

épistémologique, et oppose deux notions antinomiques de l'Histoire : celle qui valide les raisons de la colonisation, comme un bien fondateur des sociétés africaines (infrastructure, enseignement… etc.) et celle qui plaide les crimes de cette dernière, tout en cherchant une prise en considération de la dignité africaine malmenée depuis les temps des esclavages jusqu'au temps des indépendances. Elle est présentée à travers le monde par :

> […] il m'est arrivé de voir à la télé d'un bar de l'avenue de l'Indépendance quelques-uns de ces écrivains qui portent des cravates, des vestes, des écharpes rouges électriques, parfois des lunettes rondes qui fument aussi des pipes ou des cigares pour veulent qu'on ne parle que de leur nombril gros comme une orange mécanique, y en a même parmi eux qui jouent les écrivains mal aimés, convaincus eux-mêmes de leur génie alors qu'ils n'ont pondu que des crottes de moineau, ils sont paranoïaques, aigres, jaloux, envieux, ils prétendent qu'il y a un coup d'État permanent contre eux (Mabanckou, 2006, pp. 79-80).

Dans la praxis littéraire, cela place l'œuvre censée puiser son inspiration de l'Histoire dans une position inconfortable entre deux extrêmes. Le langage, avec son potentiel de combinaison infini à l'obligation de contourner les contraintes d'une Histoire constituent sur des préjugés et des discours sacralisés. Or, sa position prend des mesures neutres pour construire son discours qui oscille entre les données de l'histoire caractérisée par sa fermeture et l'ouverture que représente le langage. L'auteur souligne également la difficulté de repenser les faits primitifs qui représentent le fondement de toute relation avec le passé (d'une part comme d'une autre). Un passé enfermé dans une conception terminologique constitué pour présenter et représenter le continent soit : l'homme noir, la terre des ténèbres, la colonisation, les gloires des chefs des tribus, l'esclavagisme… etc.

L'histoire en Afrique est soumise à une logique percutante qui ne dépasse pas les frontières du connu, pour se projeter dans l'inconnu de l'avenir. Elle participe dans la formation de son image d'un monde à part, un monde qui fonctionne avec des mécanismes longs, et surtout de double victimisation. Ainsi, l'histoire du contient marquée par la colonisation occidentale, l'effacement de son identité justifiée par les prétendues raisons civilisatrices occidentales, puis par traite négrière et son asservissement au colonisateur motivé par les réhabilitations agricoles aux iles, reviennent à chaque occasion. Le rappel, la responsabilisation des populations de leurs devoirs moraux face à leurs délivreurs. Le raisonnement de Michel revient sur le statut que les gouverneurs s'approprient dans leurs vies, puis dans leurs morts, il pense alors que : « Mais voilà, il faut appeler notre ancien président « L'Immortel » même s'il n'est plus vivant. Celui qui n'est pas d'accord, le gouvernement s'occupera de lui, il sera jeté en prison et sera jugé quand notre Révolution aura fini de chasser les capitalistes et que les moyens de production vont appartenir enfin aux condamnés de la Terre, aux forcés de la faim

qui luttent nuit et jour à cause de cette histoire des classes de Karl Marx et d'Engels. » (Mabanckou, 2010, p. 18). Il soulève l'enchaînement des actions qui ont placé les populations et les territoires sous le joug colonial. Ensuite les actions qui contribuent à former des pensées africaines nées après les indépendances s'ajoutent à cela les philosophies modernistes qui se projettent dans la construction de l'avenir, elle contribue à la formation d'un esprit africain en dépendance à un passé non évolutif, nettement incarné par l'attitude détachée de Verre Cassé et celle du Fessologue.

L'authenticité de l'histoire et du vécu des populations sont entrepris, dans cette œuvre de manière évidente. Elle représente un sens allusif à la lecture, rarement entretenu par la praxis. Cette apparente transparence s'accompagne de détournements sémantiques qui lui donnent un caractère opaque, qui empêche le lecteur d'aller plus loin avant de comprendre, elle est donc persistante et fondamentale. Il est certain que, l'approche historicisante qui entreprend l'histoire de la colonisation et des indépendances de l'Afrique dans cette œuvre prétend éclairer le processus de formation et de développement des sociétés africaines. Toutefois, cette approche ne nous dévoile rien de substantiel. L'homogénéité de cette interprétation en surface ne s'accorde pas avec les exigences de la mémoire individuelle des Afriques, caractérisée essentiellement par l'hétérogène.

L'exemple le plus pertinent se trouve d'abord dans l'Histoire de l'Afrique colonisée, les mécanismes de l'esclavage des Africains, de leurs christianisations, en tant que phénomènes observables par les historiens, ces périodes clés de l'histoire africaine ont participé dans la déformation d'un héritage tangible, elles ont fractlisé l'histoire en ne laissant aucune trace qui permet aux africains de s'approprier pleinement ce passé. L'histoire du continent repeint un ensemble vide chargé de silence. Par conséquent, la période qui précède la colonisation constitue un épisode, ou des épisodes qui signalent un vide archéologique. À cela s'ajoute les temps des indépendances, une phase de retour sur les données préexistantes sans se soucier de l'ensemble constituant de l'histoire du continent, représente deux éléments majeurs de cette histoire. Pourtant, les deux faits constituent une faille négative de l'histoire, car ils ne sont pas pris en charge par aucune mémoire collective. Par conséquent, nous nous retrouvons face à un continent qui ne parvient pas à se réconcilier avec son passé, ni assumer la situation du continent après les indépendances et s'en approprier l'histoire alors qu'elles sont désormais une trace onirique et imaginaire dans la totalité des informations divulguées par les livres, ou bien sur les radios nationales contient les descriptions sommaires et partiales dispersées dans les écrits, officialisées, les textes enseignés et classés dans les archives de l'Histoire. Tous ces documents

accessibles aux Africains la nient en tant que sujet. Les Africains continuent à être considérés en dehors de l'architecture humaine du monde. Néanmoins, les indépendances continuent à représenter une source essentielle pour les peuples africains, une genèse problématique, une sorte d'anti-genèse qui dans les deux cas représente un point important dans l'histoire du continent. Toutefois, même si les indépendances sont pensées aujourd'hui, comme une nouvelle naissance et non un nouvel enfermement. Elles restent vécues par les populations comme une autocolonisation de guerre civile et de coup d'État. Ces des temps de changement et d'intégration du continent comme une partie du monde, sont en temps réel plus porteur de morts que de vie, d'enfermement que de liberté. La narration cyclique adoptée par les narrateurs soulève la problématique du temps englouti. Un temps d'oubli qui signifie la non-existence du continent avant la colonisation, et après les indépendances. Ce vide temporel est exprimé notamment dans *Verre Cassé,* par le déplacement limité des personnages présentés par leur quasi-enfermement dans le bar, et qui efface toutes les temporalités antérieures au bar : « […] j'ai commencé à être l'un des clients les plus fidèles du *Crédit a voyagé* l'année où on m'a radié de l'enseignement, je consolidais mes relations avec L'Escargot entêté, j'étais devenu un meuble de la maison « « (Mabanckou, 2006, p. 78). Pourtant ce lieu décrit par son propriétaire possède une genèse, qu'on a voulu effacer en détruisant le bar. L'espace excentrique du bar se superpose à celui de l'Africain tel qu'il est pensé par les siens ainsi que par les Autres : « […] en montrant du doigt la terrasse du Crédit à voyager avant de murmurer un livre qui parlerait de nous ici, un livre qui parlerait de cet endroit unique au monde » (Mabanckou, 2006, p. 79). Ce lieu qui adopte les individus qui ne retrouvent pas leur place dans la société, ni ailleurs dans le monde et ne cesse de la réinventer à travers la narration, d'ailleurs l'imprimeur tient à ce que son histoire soit « bien racontée ». Que ce soit le bar, la brousse ou le village ces personnages assument leur mode de vie sans aucune prétention, puisqu'ils hésitent quant aux demandes et aux ordres des leurs supérieurs hiérarchiques. Ainsi, ces lieux représentent un espace où se blottit une humanité dévastée demeure chaotique, où ces écrivains sont venus par hasard au domaine de la narration. Grâce à la rencontre avec un écrivain : « […] c'est surtout à ma rencontre avec Louis-Philippe que je dois tout » (Mabanckou, 2009, p. 161). Suite à la demande d'un ami, ou pour écrire pour immortaliser un vécu : « Je volais pour ma part des cahiers à spirales et des stylos à bille » (Mabanckou , 2010, p. 203). Écrire représente un acte hors du commun pour les autres, ainsi, les personnages qui entourent ces rédacteurs sont immédiatement choqués par ce choix. Or, écrire dans ces temps de l'infinité équivalait la renaissance et/ou l'émergence. Un sentiment déjà éprouvé avec l'avènement des indépendances, une utopie qui promettait la naissance de nouvelle population qui s'accomplit

sous l'image d'un gouffre, un gouffre à long terme et que l'écrivain présente à travers des mots alambiqués.

La situation des populations africaines indépendantes présente des similitudes avec celle de l'esclavage. Les individus endurent à cause des leurs représentants et gouverneurs politiques qui ont établi les systèmes politique, économique et social et en ont tiré profit. L'auteur cite l'exemple de son oncle maternel Tonton René, il le classe avec les intellectuels qui continuent à théoriser et exprimer en mots leurs philosophies adoptée et formulée mots par mot pour d'autres contextes que l'Afrique. Le discours sur les temps des indépendances tout comme le discours sur l'histoire du continent sont ainsi bâtis sous le signe de l'unilatéralité. Le monopole de l'expression revient toujours au colonisateur blanc et aux gouverneurs qui décide de changer et d'adopter ce qui ne semble pas répondre aux besoins des populations. Les lourdes conséquences de ces changements ne sont pas concrétisées dans l'autobiographie de Moise Noir. L'enfance sacrifiée à grande échelle, ces adoptions philosophiques et politiques construisent tant l'individu africain que l'esclave africain comme un Autre étranger, exotique, qu'il fallait nommer, catégoriser, afin de mieux le contrôler.

L'Africain, réifié par le discours colonial et par le discours politique contemporain est privé de toute expression. Dans cette mutité forcée, l'Afrique est dépossédée du sens de son histoire. Cette dépossession, qui prendra avec le temps des aspects de cette névrose collective, s'est encore renforcée avec le processus des indépendances, qui touche son apothéose avec le changement d'état, ainsi Petit piment décrit l'irruption de la révolution comme un évènement climatique : « En fait, jusqu'à cette année où la Révolution nous était tombée dessus comme une pluie que même nos féticheurs les plus glorifiés n'avaient vu venir. » (Mabanckou , Petit piment, 2010, p. 51), ou encore lorsqu'il aborde la révolution et explique que :

> Ces « prisonniers de la Révolution » – qu'il fallait distinguer des « pionniers de la Révolution », plus droits, plus formatés et plus obéissants – n'avaient d'autre choix que d'écouter en permanence la voix chevrotante du président de la République grâce à une radiocassette que le gouvernement avait fournie aux institutions comme la nôtre et qui dépendait désormais du ministère de la Famille et de l'Enfance […] (Mabanckou , 2010, p. 62).

Une version de l'histoire de l'Afrique, l'histoire façonnée selon les intérêts des détenteurs de l'histoire. Ces derniers exportent au nom de « l'humanisme », ses croyances sur les ancêtres gaulois et autres absurdités et sur les engagements politiques communistes. Le continent est représenté comme un espace où domine véritablement l'abjection. Chez Alain Mabanckou, en effet, l'humour, le grotesque suffisent à soulever l'absurde, le chaos quotidien d'un monde à la

dérive. Parfois, le texte effleure une vision plus terrifiante, s'agissant en particulier d'évoquer l'histoire, et les mutations actuelles de cette dernière afin de construire du sens. Bien que le sujet africain soit considéré dans le passé comme dans le présent en tant qu'objet, ainsi en tant qu'acteur passif de l'Histoire, il ressent pourtant l'avancée inexorable de cette dernière. Dans les années 1930, lorsqu'il commence à s'exprimer, les scripteurs africains devaient donc nommer leur propre passé, lui donner enfin une organisation conforme à sa propre conscience du monde. En réalité, aucun intellectuel d'origine africaine ne s'est exclu de cette urgence de saisir l'ordre du discours historique. Dans le cas d'Alain Mabanckou, cette réappropriation du discours historique prendra une orientation programmatique particulière, dont nous avons déjà évoqué la nature en amont de cette recherche : l'être noir du monde. En définitive, la structure polyphonique de l'œuvre déconstruit les mythes raciaux, afin de restaurer la sature du sujet africain face à l'Histoire d'une part et de l'humanité d'une autre.Toutefois, cette réappropriation par les mots ne suffit pas ; dès lors, elle impose également de redéfinir la géographie et l'identité du continent à travers une polyphonie de voix nouvelles.

1.2. Polyphonie historique et reterritorialisation

D'après Édouard glissant, les affres des littératures ne proviennent pas de l'imaginaire, mais de l'Histoire (Glissant E. , 1981). Or, ce cas peut être généralisé, surtout lorsque celles-ci se joignent à ce que l'écrivain cible depuis ces premiers écrits littéraires. La trajectoire de Mabanckou puise ses fondements de la perspective de la littérature-monde, qui comprend un processus de la reterritorialisation. Ce concept aborde les multiples étendues historiques qui maintiennent l'identité africaine dans une sorte de suspension, en attendant à la fois un projet et une transformation tant sur le plan artistique qu'existentiel. Telles les logiques de la construction et de la vie en Afrique, Michel affirme que ces stratégies sont : « […] des mensonges, car si on a l'argent on ne tourne pas en rond, on construit directement sa maison en dur et on n'en parle plus. Tout le monde appelle ces habitations « maisons en attendant » (Mabanckou, 2010, p. 242). Selon Mabanckou pour parvenir à l'intégration d'une nouvelle version de l'histoire de l'Afrique, il est essentiel de commencer par une réorientation dans un ordre général. Il envisage l'Afrique d'une manière qui requiert des Afriques océaniques, comme le soulève Françoise Vergés :

> […] de manière dominante, notre lecture de l'Afrique reste terrienne, nous parlons de ses villes, forets, déserts, campagnes, mais rarement de ses espaces liquides, de ses immenses estuaires… En évoquant des espaces, je réponds à l'invitation de repenser la cartographie de l'Afrique, de s'approprier l'histoire […] culturelle et politique du continent, une histoire […] multiple, plurielles (Mabanckou & Monga, 2016, p. 55).

L'Afrique a été une nécropole, mais elle a également été un océan où toutes sortes d'activités se sont déployées. L'auteur considère ces éléments comme des passerelles entre les mondes occupent une latitude spécifique qui évoque des opportunités d'action entre certaines limites. Cependant, malgré les incitations du contexte politique international favorable à la décolonisation, les populations africaines ne se voient pas comme une communauté avec une identité « nationale » et/ou « multi-relation » africaine est alors simplement une idée virtuelle. Pourtant, dans cette optique Mabanckou ne fait preuve de la vision romantique (et révolutionnaire) qui considère le poète comme un guide du peuple (l'incarnation du Verbe). Ainsi par le devenir de ces personnages excentrique, marginaux et portes parle montre qu'il a confiance en la puissance de la parole poétique et soutient la nécessité d'une interaction entre le politique et le littéraire. Selon les choix de ces personnages écrivains, qui finissent par devenir fou ou se suicider son discours dévoile notamment aux africain la réalité de leurs nations, des nations qui demeurent encore cachées, méconnues, même par ceux qui devraient les reconnaître. En fait, le défi consiste en ceci :

> […] il s'agit d'une littérature qui, à travers sa fonction d'exploration d'une conscience partagée, préfigure les œuvres qui la représenteront. Cette littérature [devra rendre] compte de la condition de l'individu, qui fait partie d'une nation dont l'existence n'est pas encore reconnue, non seulement par les citoyens eux-mêmes, mais encore moins par ceux qui la contestent (Glissant É. , 1969, p. 180).

Penser ainsi que la littérature nationale africaine prédétermine la notion de la future nation implique que la littérature ne découle pas de la nation, mais qu'elle la précède et la façonne. Le rôle du texte est d'informer cette nation que Mabanckou affirme être en existence, mais qui, dans la réalité, demeure encore à construire. La fonction du discours véhiculé par le texte est de donner naissance à l'objet qu'il exprime, il en devient le relief de base. Le discours et la mémoire deviennent par la suite une vérité, de l'autoréflexion par conséquent de l'autodirection. L'acte d'écrire représente un outil fondateur au service de ces écrivains lecteurs et « réactiveur » (Glissant E. , 1981, p. 439). Le geste littéraire, tel que conçu dans l'œuvre d'Alain Mabanckou marque d'une rhétorique détournée et éclatée, dite dans une langue qui se veut une nouvelle manière de penser le système, cherche à influencer la conscience collective de son peuple, une dimension très présente notamment dans L*es cigognes sont immortelles* puis dans *Le commerce des allongés*.

Cette action littéraire est envisagée comme une focalisation. Sartre avançait l'idée qu'il n'y a que deux relations possibles entre l'homme et le monde, l'action ou le langage, et que l'écrivain est celui qui établit la relation avec le langage. En revanche, pour Mabanckou, comme

pour Fanon dans un contexte colonial, puis dans celui des indépendances, ces deux dimensions fusionnent elles demeurent comme le précise Roland Barthes : « La langue, c'est le phallus qui parle » (Barthes, 1982, p. 192). Cette perspective du domaine littéraire se rapproche des théories pragmatiques qui mettent le discours et l'action dans la même position. Ainsi, l'action chez Mabanckou ne suscite pas une révolution, elle soulève le changement comme moteur de ces principes, dans ces faits repenser et réécrire l'histoire de l'Afrique dans le monde passe d'abord par les mots, c'est-à-dire depuis la pratique romanesque, cet acte représente pour Mabanckou un acte fondamental.

En dépit de son caractère romanesque la réécriture de l'histoire de l'Afrique n'aspire pas un transfère mimétique dépourvu de force. Ainsi, la trame narrative se focalise sur l'enfance et les écrivains, elle ne propose pas simplement un roman symboliste. En réalité, il entreprend, rien de moins, le premier acte de ce vaste processus qui commence par l'incipit de *Demain j'aurai vingt ans, Verre Cassé* qui ne prendra fin qu'avec *Penser et récrire l'Afrique.* Ainsi, l'acte littéraire devient un geste politique qui préfigure une nation en devenir. Néanmoins, ce projet se heurte à une « Afrique fantôme » construite de préjugés essentialisants et de désintérêt épistémique, dont l'analyse s'impose désormais.

2. L'Afrique fantôme : réalité et préjugés

Achille Mbembe pense que la question de l'Afrique se heurte à plusieurs obstacles, car parler de l'Afrique se limite aux personnalités politique et gouvernante, la seule autorité capable de prendre des décisions voire de penser à la place du peuple. Cette réalité est mise en lumière par la structure ployphonique du récit, notamment dans ce passage : « […] il faut d'abord être le chef du PCT. Et c'est le PCT qui choisit le Président parce que nous on ne veut pas perdre du temps dans les élections comme en Europe où on va jusqu'à demander au peuple de choisir celui qui sera le président de la République » (Mabanckou, 2010, p. 71). Le deuxième point concerne dans cette perspective, les critiques étrangers, ainsi que les écrivains et critiques africains, qui vivent à l'étranger. Ils sont exclus et jugés postcoloniaux, donc pessimistes. Ces derniers soulèvent un défi encore plus conséquent dans leurs réflexions sur l'Afrique et examinent la place de l'Afrique dans le contexte du savoir actuel.

Ce deuxième obstacle est associé au phénomène du philistinisme. Le concept dans son sens le plus simple inculte est une notion définie par Hannah Arendt telle qu'un « […] état d'esprit qui juge de tout en termes d'utilité immédiate et de valeurs matérielles et n'a donc pas d'yeux pour des objets et des occupations aussi inutiles » (Arendt, Hannah ;, 1972, pp. 258-

259). Le mot recouvre également ce qui a un caractère immédiat et de valeurs marchandes, des objets qui sont sans utilités. L'Afrique dans le contexte actuel et à travers l'œuvre de Mabanckou incarne cette caractéristique, elle ne recouvre aux yeux du monde aucune valeur artistique ni naturelle.

En l'espèce, Récrire l'histoire de l'Afrique permet de la repenser et de la redire dans le contexte du savoir contemporain. Ce projet représente l'un des défis majeurs du continent. Ce défi supplémentaire est attaché directement au phénomène du philistinisme, qui est désormais l'une des caractéristiques prédominantes de notre époque. Dans son œuvre Mabanckou soulève d'abord ce point à travers le discours de Hippocrate dans *Black Bazar*, ce dernier reprend la même logique qui prônait le discours des colonisateurs, quant à la volonté de réhabiliter la colonisation. Ce dernier en parle non pas comme une guerre de conquête de guerre à ces débuts et une lutte de libération à ses fins, mais comme un passage presque obligatoire, une entreprise humanitaire et bénéfique pour le continent, dont il est urgent d'en tirer profit.

Force est de constater que pour Hippocrate, les Africains prostrés et ingrats ne sont que leur propre victime, à cause de leurs haines en progression envers eux et envers l'homme blanc, incapables de profiter de leurs libertés. Il ajoute qu'ils sont incapables de hisser leurs sociétés ni trouver la voie du progrès voire de la liberté. Il reprend le discours de Jule Ferry qui se focalise sur la construction des infrastructures et la socialisation de l'enseignement. Le vieux discours de la colonisation humanitaire et sauveuse des sociétés à la dérive. Ce que Achille Mbembe appelle : « […] la passion de l'ignorance et de la méconnaissance, l'ignorance qui se prend pour du savoir » (Chrétien, 2008, p. 125) Ce personnage place son discours au même ordre que l'anti-intellectualisme et du populisme. Ces personnages portes parole confrontés à la nécessité d'approfondir leur réflexion et à examiner le côté troublant de la manière dont la praxis occidentale moderne aborde l'Afrique, et qui font appel au reculement intellectuel, autrement dit à l'ignorance. Cet extrait pour l'ignorance et le manque de connaissance constitue l'un des thèmes fondamentaux abordés dans l'œuvre d'Alain Mabanckou. L'auteur évoque une époque où le reculement intellectuel commence avec l'acte d'écrire et devient presque un retour en arrière, comme le pense les collègues de Petit piment : « Je voulais pour ma part des cahiers à spirales et des stylos à bille. Mes collègues étaient stupéfaits devant mes larcins : - Tu veux retourner sur les bancs de l'école ou quoi ? Quitte à t'attraper avec de la marchandise, qu'on t'attrape au moins avec des choses de valeur ! » (Mabanckou , 2010, p. 203), ou qu'elle soit spécifique à l'Afrique ou générale est presque devenu un réflexe. Il soulève les problèmes sociaux et culturels auxquels l'Afrique est confrontée, telle que la sorcellerie où les féticheurs

acquièrent le statut de la zéro faute, les tensions ethniques, la migration, et en particulier les problèmes écologiques. Il souligne l'ampleur de ce nouveau penchant pour le repli intellectuel dont souffre que les contextes scientifiques et politiques envers l'Afrique, ce qui permet l'émergence d'une impudence dépourvue de toute retenue, accompagné d'une agressivité sans déguisement. Cette impudence trouve sa justification dans le respect envers les puissants :

> Nous espérons que le jury du Nobel de la paix pensera un jour à l'action révolutionnaire et exceptionnelle de notre guide de la Révolution. Il semblerait que cette année son nom ait été cité comme possible lauréat. Ces rumeurs étaient sérieuses, notre guide a d'ailleurs officiellement confirmé avoir reçu un coup de fil de la Suède et puisque l'Afrique est perçue comme faible, il n'y a aucune raison de la respecter, encore moins de la comprendre (Mabanckou, 2010, p. 302).

Cette optique fait perpétuer deux notions de base dans les conceptions séparationisme, la première est celle de la race, autrement dit celle de l'homme noir, puis celle de la force, l'Occident colonisateur et développé. Cela met au point, justement le caractère faible de l'Afrique, qui ne mérite pas d'après Achille Mbembe : « […] rien ne justifier de la respecter, encore moins de la connaitre » (Chrétien, 2008, p. 125). L'histoire du continent ne change pas, le même processus de l'ignorance continue à fonctionner, en paraphrasant les mêmes discours. Cela peut être remarqué, dans le discours du personnage nommé Hippocrate dans *Black Bazar* suggère une approche rationnelle pour parler de l'Afrique à une époque marquée par l'impéritie générale, et par la domination des discours qui ne portent aucun sens, tout comme le discours du président de la république dans *Verre Cassé* et celui de son ministre au sujet de la démolition du bar « Le crédit a voyagé » font preuve ultime. Dans cette comédie humaine contemporaine, cette période est aussi caractérisée par une tendance à stimuler des émotions débridées liées à la victimisation, ainsi qu'un désir de trouver un bouc émissaire :

> Qu'on arrête de nous blâmer, nous les Européens, y en a marre du sanglot de l'homme blanc, de l'Europe éternellement inculpée et de l'innocence des peuples du tiers-monde ! On n'a plus le droit de dire aux Noirs ce qu'on pense d'eux alors que les Noirs ils ne se privent pas de critiquer les Blancs au lieu de se mettre au travail pour développer leur continent. Est-ce que c'est ainsi que vous allez entrer dans l'Histoire, hein ? (Mabanckou, 2009, p. 225).

Selon cette perspective, ce qui est considéré comme autorité ne repose plus sur les preuves, mais sur les convictions personnelles et surtout sentimentales. Les proclamations de sincérité et les récits factuels. D'ailleurs, Hippocrate explique la manière dont les Blancs ont rencontré des Noirs dans la brousse, comment les chefs de tribus les ont guidés, et qu'on lui demande d'aborder l'esclavage pratiqué en Afrique par les Arabes bien avant l'arrivée des Blancs, ce sont ces éléments qui prennent le pas sur les preuves vérifiables :

> Est-ce que les Blancs savaient où aller trouver les Noirs dans la brousse, hein ? Il fallait bien qu'il y ait des chefs de village qui leur disent : venez, il y a des Noirs robustes à tel endroit, ils feront de bons esclaves ! C'est ça le Problème de l'esclavage ! Pourquoi vous ne parlez jamais de ces Noirs qui ont été complices des Blancs, hein ? Pourquoi vous ne parlez jamais des Arabes qui ont fait aussi l'esclavage là-bas, hein ? (Mabanckou, 2009, p. 225).

A travers ces propos illustrent un questionnement sur les responsabilités historiques oubliées. Ils participent en tant que tremplin pour évoquer les intellectuels contemporains qui réfléchissent aux émotions : parmi eux :

> Les agités du bocal, les poètes du dimanche après-midi avec leurs vers à deux sous le quatrain, tant pis pour les nostalgiques tirailleurs 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 (Mabanckou, 2006, p. 81).

Il s'agit de ceux qui pensent dans une logique politique orientée vers un seul axe, celui de la victimisation et l'émotionnelle. Ces réflexions présentent le continent comme un monde dépondant. Ce qui émane de ces remarques, forme encore d'autres problématiques, qu'est-ce que l'Afrique ? et/ou c'est quoi l'Afrique ?

2.1. Un caractère polémique

Dans cette œuvre, l'Afrique apparaît en analogie et en métaphore. Elle revêt une représentation péjorative comme l'affirme le discours de Victor Hugo 1879, reprit par l'oncle René : « *Versez votre trop-plein dans cette Afrique, et du même coup résolvez vos questions sociales, changez vos prolétaires en propriétaires* » (Mabanckou, 2010, p. 286). Dans cette citation le nom Afrique est précédé du déterminant déictique démonstratif : « cette », dont l'usage ici, implique une nuance de mépris et de sarcasme. L'œuvre met en valeur un discours qui n'a pas paraphrasé depuis les premiers temps de la colonisation et ne fait qu'être paraphrasé de Victor Hugo, à Nicolas Sarkozy, en passant par à Jules Ferry… etc. l'Afrique continue dans tous les contextes à être représentée comme une terre de « merde » comme le précise Verre Cassé une sorte d'arbitraire primordial. Selon Achille Mbembé, l'Afrique pour les Occidentaux reflète « […] un intarissable puits aux fantasmes » (Chrétien, 2008, p. 126). Une désignation à laquelle rien ne devrait renvoyer comme définition particulière. Un espace de non-sens qui renvoie particulièrement l'exotisme : « […] l'Afrique profonde, l'Afrique authentique, l'Afrique mystérieuse, la brousse, la terre rouge, les animaux sauvages qui gambadent dans de vastes espaces » (Mabanckou, 2006, p. 30). Elle représente d'après l'arabe dans *Black Bazar* un continent où le nord et le sud ne se connaissent pas et que Mabanckou souligne dans *Lettre*

à Jeremy. Il couvre l'image d'un continent mal parti que les critiques et les historiens comme présente Christopher Smith dans son livre comme : « L'Afrique des ténèbres, les assassinats politiques dans le continent noir sont une tradition sinistre depuis les indépendances au début des années 1960, oh je dirais même à la veille de ces mouvements de libération du joug des colonisateurs occidentaux » (Mabanckou, 2018, p. 139) pour en parler il suffit de mettre en succession des mots et des formules qui ne renvoient à aucune signification, juxtaposer et bricoler des histoires, des images et des mots dans un ordre aléatoire, paraphraser les mêmes discours, raconter les mêmes légendes, dire pour ne rien dire : comme le font bien les beaux-parents de l'imprimeur. Le continent vu de l'extérieur et de l'intérieur forme un concept de rétrogradations de préjugés.

L'Afrique infantilisée dans le passé comme dans le présent, qui ne détient pas suffisamment de dimensions économiques, politique et culturelle. Les représentations héritées perpétuent le mode de vie, les langages la manière de travailler d'une population qui n'est entrée que partiellement dans l'histoire jusqu'à nos jours ; le non-complet, l'impuissance d'aller jusqu'au bout et l'idée de l'éternel recommencement. Nous retrouvons, dans les propos de toutes les figures politiques occidentales : présidents et intellectuel, l'ensemble des traits que l'on vient d'indiquer brièvement sont également présent dans le discours du personnage Hippocrate, l'Occident continu à enseigner à toutes les générations sa conception de l'Afrique, qu'Achille Mbembe qualifie de : « […] rapport de servitude, de duplicité et de complicité » (Mbembe A. , 2013, p. 942), une pratique de l'occultation et de la dénégation. Cette conception couve du racisme dans sa signification, un racisme que porte aujourd'hui les africains envers les leurs pays et leurs populations, tel que le confirme l'Imprimeur avec le jugement qu'il porte sur les africains, mais aussi avec ce que son fils pense de lui :

> […] je savais bien qu'il me méprisait, je le ressentais parce qu'il n'avait jamais accepté que je me sépare de sa mère, que j'épouse Céline, une Blanche en plus, alors il me traitait de vendu, d'assimilé, de Nègre Banania, de complexé, d'esclave de la chair blanche et des pieds de cochon, c'était un peu l'enfer, mais c'était mon fils (Mabanckou, 2006, p. 32).

Dans *Black Bazar*, lorsque Hippocrate explique à son voisin le mépris qu'il porte pour les africains se lamentent :

> C'était d'ailleurs bien fini dans ma tête depuis qu'un écrivain noir — comment déjà s'appelle-t-il ? — avait dit que vous les nègres vous n'aviez pas les mains blanches, que vous n'étiez que des hypocrites. Vous êtes coupables, complices et tout ce que vous voulez. Ah oui, son livre c'est Le Devoir de violence, mais j'ai oublié le nom de l'écrivain, c'est un nom très africain […] » (Mabanckou, 2009, p. 227).

En réalité cette politique de la méconnaissance et de l'ignorance s'interprète comme un silence avéré, dont l'intention est encore plus profonde, qui esquive la réalité de ce qu'on pense réellement du continent : le mépris et la politique de la différence entre les races, qu'explique Hippocrate, orientée vers les noirs et la copine Métisse du Fessologue dans *Black Bazar* envers les blancs demeure aujourd'hui encore plus présente qu'avant. L'Afrique dans l'œuvre de Mabanckou est un nom à caractère polémique. Il revêtit dans l'entendement du temps, puisque dans l'entendement du contexte de l'œuvre, ainsi que dans l'entendement réel présent, évoquer le mot suscite à chaque fois est évoqué, l'auteur convoque un physionomie géographique accompagnée d'une suite d'images et d'attributs noirs, profondes, incapables de se développer et particulièrement cette « […] Afrique fantôme » (Mabanckou, 2009, p. 16). Une qualification qui revient dans *Verre Cassé*. Ces images pétrifient qui habite cette espace. Verre Cassé peint cette réaction lorsqu'il raconte :

> Il y en a même parmi les habitants de cette ville qui n'avaient pas mis les pieds dans le quartier Trois-Cents et qui le découvraient avec stupéfaction, ils se demandaient alors comment les gens faisaient pour vivre en parfaite cohabitation avec les immondices, les mares d'eau, les carcasses d'animaux domestiques, les véhicules brûlés, la vase, la bouse, les trous béants des artères et les maisons qui étaient au bord de l'effondrement. (Mabanckou, 2006, p. 7)

Cette description met en valeur le rapport des populations africaines avec une durée de vie qui n'est jamais certaine, parce que la mort est allongée n'est jamais loin. D'où le lexique funeste auquel l'auteur fait recours dans son œuvre.

À travers son œuvre, Mabanckou attire l'attention du lecteur sur le fait que chaque fois que le mot « Afrique » est évoqué, une image vivante d'un monde à part se forme dans nos esprits. Une image aussi choquante que celle du bar Le Crédit a voyagé, un lieu où les populations préfèrent sombrer dans l'oubli et le silence, car, elles se retrouvent enfermées dans un piège d'habitude et d'impuissance. Cela crée une situation où de nombreux individus parmi les élites contemporaines ont du mal à s'identifier. Des personnages tels que Verre Cassé, Fessologue, Hortense Iloki, ainsi Petit Piment et Porc-épic incarnent le plus fidèlement cette réalité. Ils sont considérés comme des personnifications qui se rapprochent le plus de cette réalité, souvent abordée de manière distante et principalement anecdotique.et à la manière d'une parenthèse grise.

2.2. La non-existence subalterne

En réalité, que ce soit depuis une perspective externe ou interne, la vie en Afrique est rarement perçue comme une existence humaine. Dans certains de ces romans, les narrateurs

choisissent de ne pas géographiquement situer les lieux où les évènements se déroulent, ce que nous pouvons observer dans les romans *Verre Cassé*, *Mémoire de Porc-épic, Les petits fils de Vercingétorix*. Les narrateurs proposent des lieux imaginaires avec les mêmes caractéristiques du Congo et de l'Afrique. Les décors sont dépeints à travers des caractéristiques ou des éléments liés à la violence, comme illustrés dans le passage suivant l'expression d'une Makala revêt le sens du châtiment et de la punition infligée par l'état à un prisonnier accusé de pédophilie comme dans le cas du Mec aux Pampers : « […] qu'il fallait m'emmener directement à Makala où on me ferait payer la moitié d'une vie » (Mabanckou, 2006, p. 24), il continue qu'en Afrique, la justice n'a pas de place lorsqu'il dit : « […] je ne te mens pas, je n'ai pas eu droit à un procès dans ce pays de merde » (Mabanckou, 2006, p. 25). Ces narrateurs racontent l'idée d'une moitié de vie, dont on ne veut pas savoir plus sur le reste du monde, une sorte de vie en attente où son propriétaire ne veut pas en savoir plus. Les propos du double nuisible le Porc-épic confirme l'idée : « […] les doubles pacifiques mènent une vie monotone, je ne sais d'ailleurs, pas comment ils supportent une telle existence, ils sont mous, lents, leur préoccupation première est la fuite dès qu'il y a du bruit, cette attitude idiote les pousse même à se méfier de leur propre silhouette, » (Mabanckou, 2006, p. 16), il continue d'ailleurs en donnant raison au vieux porc-épic :

> […] je ne veux rien savoir, je ne veux pas rêver d'une vie meilleure, le vieux porc-épic qui nous gouvernait avait raison lorsqu'il nous lâchait une de ses pensées dont il appréciait aussitôt l'effet causé dans le groupe « à force d'espérer une condition meilleure, le crapaud s'est retrouvé sans queue pour l'éternité (Mabanckou, 2006, p. 39).

La métaphore que l'idée du crapaud expose reprend la situation du continent figé dans le temps vivant en subalterne de ses colonisateurs, il continue : « […] disons que le crapaud ne s'est pas seulement retrouvé sans queue, on l'a en outre affecté d'une telle laideur que même le prendre en pitié serait une offense, » (Mabanckou, 2006, p. 39). Il continue que cette vie à l'ombre du passé le renoue avec la triste histoire de l'homme noir et sans civilisation, une double charge l'attend : le racisme et l'ignorance. La vie en Afrique telle que la présentent ces personnages semblerait d'être la vie de quelque 'un d'autre, une existence située ailleurs. En tant que telle, elle évoque par moments des sentiments de compassion et de pitié, ainsi que quelques actes de bienfaisance. Cette manière de représenter la réalité nous ramène à l'idée du « séparatisme ». Ainsi, cette vision éloigne toute possibilité de réécrire l'histoire sous l'angle de la Relation glissantienne, car elle postule l'absence d'un monde commun entre l'Occident et les populations africaines. Notre approche politique ainsi que notre approche de la connaissance ne peuvent être considérées comme une politique basée sur la similitude. L'attention est dirigée

vers l'aspect de la banalité, dans laquelle l'Africain est enfermé, cela semble découler des perspectives de la différence. En réalité, nous ne partageons pas un univers commun en profondeur. En somme, la complexité réside dans le fait qu'une politique de la distinction est observée dans l'opinion publique. Corollairement, La « moitié de vie » dont parlent ces personnages n'incarne pas seulement une condition sociale. Elle représente une stratégie narrative. En refusant de situer précisément l'action (le Congo devient une Afrique générique) , par voie de conséquence la trame narrative parodie le regard occidental qui voit le continent comme un bloc monolithique de malheur.

En effet, cette trame narrative revient sur les dynamiques de la différence, à travers le retour sur l'étranger africain (marocain, sénégalais, algérien) que sa boutique se situe souvent au coin de la principale route. Ces personnages sont présentés par les populations natives comme potentiellement dangereux qu'il faut éviter de passer devant leurs boutiques, Caroline se souvient que : « […] nos parents nous conseillaient de ne pas passer devant le magasin d'Ousmane. Nous aussi les voitures nous auraient écrasés à cause du miroir magique d'Ousmane » (Mabanckou, 2010, p. 374).

Ils représentent un élément récurrent qui souligne, à des fins de discussion sur la question de la différence. Cette politique de « séparatisme » représente un des piliers fondateurs de l'imaginaire africain, d'une à travers le personnage de l'étranger africain, accusé par la maman du jeune dauphin Longombé, qui croit que son fils n'est pas mort à cause de l'accident, mais à cause de l'envoutement du miroir magique qu'Oussman le Sénégalais plaçait dans la vitrine de son ancienne poétique « Et elle ne fait plus que hurler : -C'est Ousmane le coupable, pas le chauffeur ! Ousmane a utilisé son miroir magique pour sacrifier mon fils et faire beaucoup de bénéfices dans son magasin ! » (Mabanckou, 2010, p. 372), l'idée du séparatisme est omniprésente à travers les guerres ethniques, les clichés et les stéréotypes portés par les africains sur eux-mêmes et par les autres sur eux et surtout par le doute. La réflexion du jeune narrateur Michel, qui se demande comme est-ce que c'est possible que le miroir continue à avoir des pouvoirs sur les gens, pourtant Ousman le Sénégalais n'est plus commerçant au Bloc55, et qu'il a déménagé sa boutique au Grand Marché ? Puis à travers les crises identitaires et la haine tribale dépeinte dans *Les petits fils de Vercingétorix,* par Hortense Iloki, qui témoignent dans un cahier de la brutale guerre civile au Congo Brazzaville en 1997. Et comment cette politique de « séparatisme » avait instrumentalisé la problématique identitaire et tribale à des fins purement subjectives. En effet, Le « miroir magique » d'Ousmane le Sénégalais illustre que le séparatisme ne constitue pas seulement imposé par l'Occident, mais qu'il est entretenu

par les Africains eux-mêmes à travers la superstition et la méfiance tribale. Mabanckou déplace la faute ; il ne s'agit plus de subir le regard de l'autre, mais d'analyser comment l'imaginaire local s'est lui-même auto-enfermé, au moyen de schémas narratif, qui perpétue par ces dynamiques.

À l'aune de ces observations, le mot Afrique continue à évoquer une forme d'arbitraire primitif ; celui des désignations pour lesquelles il n'existe apparemment aucune réponse spécifique, ou qui est jugé inaugural dans sa régression sans fin. Ainsi, quand le terme Afrique est évoqué, cela sous-entend en général que l'état de confusion global est déjà en place. Par conséquent, décrire l'Afrique revient toujours à s'engager dans une succession sans fin de présupposés, à construire des représentations quelconques au-dessus d'un vide.

Par effet de corrélation, l'agencement narratif suggère de penser le continent en dehors de la répétition et de se voir en dehors de ce que Achille Mbembe appelle : une misérable aventure. L'homme africain est appelé à se penser avec assez de recul, de fixer des dimensions à cette politique de l'intrusion et de « nuisance que la France exerce sur l'Afrique, de se penser dans le mouvement de « la mondialité » et la dynamique du « tout-monde ». Réécrire l'histoire implique d'établir aussi des perspectives de semblable et d'égalité se dire dans le monde non en subalterne de l'Occident, mais en tant que population libre, qui participe dans le mouvement, par conséquent dans la construction du monde.se penser en devenir. En somme, la « non-existence subalterne » n'est pas une fatalité ; mais le produit d'un imaginaire piégé dans le séparatisme. Le récit du « crapaud sans queue » symbolise ici une Afrique figée dans la laideur du regard d'autrui. Pervenche, pour rompre avec cette stagnation Le montage rhétorique propose de réintégrer le continent dans *la mondialité*. Ce passage du silence au mouvement suppose de transformer le territoire ; non plus comme une zone d'ombre, mais comme un espace de relation où l'Afrique se pense enfin en devenir.

3. Penser le continent dans le mouvement

La réécriture de l'histoire dans l'œuvre d'Alain Mabanckou comme dans ses essais se fait autour du projet de penser l'Afriqu**e** non pas nécessairement du continent, mais dans le mouvement, et dans la Relation de la dynamique. À première vue ces textes mettent le lecteur promptement face à une impasse, puis par la suite, il comprend qu'elle est possible à surmonter, du moins d'en minimiser les effets extrêmes. Mabanckou avec sa rhétorique détournée attire l'attention de son lecteur sur la nécessité de disposer d'un territoire académique établit, des calculs disciplinaires et d'une représentation scientifique de tout ce qu'on estime hier et

aujourd'hui barbare et primitif à commencer par l'enfance africaine mal considérée, pourtant comme nous l'avons vu avec Michel et Lounes. Il présente aussi une enfance encadrée par des parents conscients et intellectuels, en dépit de toutes les influences que l'oncle exerçait sur lui, Michel était fasciné par l'univers livresque de son père, par sa langue et par ses raisonnements, il décrit le moment où il croit le premier cadeau de ce père adoptif consciencieux et généreux : « J'ouvre l'emballage et je découvre enfin le cadeau. -C'est un livre ? - Oui, Le Petit Prince. C'est le premier livre que mon père m'a offert quand j'ai eu mon certificat d'études primaires et je sais que toi aussi tu auras bientôt ce diplôme (Mabanckou, 2010, p. 248). À travers ses récits Mabanckou revient sur une catégorie intellectuelle : apprendre à repenser à partir de son potentiel et non pas à partir de son apparence. Aussi, le choix du personnage écrivains, dans l'unique fonction est de reproduire les pesanteurs réglées. L'auteur attire l'attention de son télé-spectateur-lecteur à penser de manière rhizomatique.Ils'agit d une pensé qui privilégie les voies diagonale et transversale, afin de mettre en communication des domaines que l'on sépare généralement, tel que l'art et les sciences, l'oralité et l'écriture, les mythes, les légendes et la réalité, la littérature et la musique, la vie et la mort. Ainsi, s'éloigner des structures classiques des récits, et traduire une hybridation entre différentes formes de dialogue artistiques, philosophique et politique. Dans une intention de créer une optique qui enrichit le discours narratif, et repousse les limites des conventions littéraires.

L'économie textuelle révèle l'urgence de rompre avec les modes de penser et les principes hérités de l'époque de la colonisation et/ou des indépendances, justement à travers la manière de repenser l'Histoire actuelle du continent. En effet, cette tâche n'a pas encore été accomplie, puisqu'on la rumine à tous les temps. Dès lors, l'indépendance représente la fin d'un colonialisme établie sur le continent. En faire un passage qui revient dans tous les domaines de la vie, de gouverner et de penser le continent. Lorsqu'il aborde la notion de la « mission », en fait, il repousse les limites comme le répète le patron du bar : « […] tiens, tu peux le garder à présent, mission terminée », il s'étonne « […] comment ça mission terminée, il reste quelques pages […] ta mission n'est pas encore terminée, tu dois recommencer » (Mabanckou, 2006, p. 97), et il répète que la mission est terminée », la mission représente une métaphore des indépendances voire des courants politiques liés à cette époque, des perspectives efficaces mais qui reste inachevées figés dans le temps. Il continue avec l'action de : « je lui tourne le dos » (Mabanckou, 2006, p. 97). Une action qui représente l'enfermement et le refus total de l'ouverture sur la réalité du ce qui devenue et devient le continent.

Dans les faits, Mabanckou accorde une place importante à la notion de la « mission » dans son œuvre comme en témoignent les propos du porc-épic confirmant que : « […] très vite une nouvelle mission m'était confiée » (Mabanckou, 2006, p. 27) et ceux s'ajoute du Fessologue confirmant que : « […] pour une mission précise : modifier la Constitution du pays chaque fois que le président dictateur le lui demanderait. » (Mabanckou, 2009, p. 178).Verre Cassé, de la même manière se voit charger, par le patron du bar, d'une mission spécifique qui dépasse sa simple existence quotidienne. Ce mandat déploie une fonction symbolique et sociale importante : il incarne une responsabilité qui engage son action et sa représentation auprès de la communauté. Il se justifier en citant Bonaparte a dit lors de sa campagne en Égypte «Soldats, songez que du haut de ces pyramides quarante siècles vous contemplent », et le chef des nègres a dit «non, c'est pas bon, c'est prendre les soldats pour des ignares, pour des gens qui n'ont jamais lu les livres du grand historien Jean Tulard, or nous avons pour mission de montrer au peuple que les militaires ne sont pas des imbéciles, on passe » (Mabanckou, 2006, p. 12) .

Le mot « mission » semble avoir une importance particulière, il apparaît alors comme un concept clé, qui dépasse le simple mandat pour devenir une invitation à revisiter et à renouveler les catégories dites classiques, en les confrontant constamment à des contextes nouveaux et spécifiques. Cette notion de mission s'étend à tous les domaines de la vie, elle souligne l'enjeu selon lequel les disciplines des sciences humaines devraient puiser en Afrique des formes innovantes et une urgence nouvelle afin de réinventer une logique adaptée aux réalités locales. Ainsi, la focalisation interne connoté met en lumière une urgence culturelle et identitaire qui se manifeste par le retour récurrent sur certains motifs, notamment culturels comme les histoires du double pacifique et le double nuisible. En somme, dans le discours colonial ; la « mission » était civilisatrice. Dans cette trame narrative elle devient absurde ou triviale, puisqu'elle transcrits les mémoires d'un bar et modifier la Constitution pour un dictateur. La mission confiée à Verre Cassé par le patron du bar incarne l'inverse de la mission de Bonaparte. Il s'agit d'une mission de sauvegarde des débris. Là où l'archive cherche les héros, la structure polyphonique du récit cherche les ignares et les piliers de bar.

Ces figures deviennent des métaphores pour penser la complexité de l'identité et des relations sociales en Afrique contemporaine. Nous les trouvons dans le récit de Porc-épic et qui revient dans *Demain j'aurai vingt ans*, avec l'histoire du vieux coq solitaire égorgé par l'oncle pour la fête de noël et qui n'est en réalité rien d'autre que le grand-père de Petit piment : « Le double animal de mon grand-père ? C'était ce vieux coq solitaire à la crête en berne. Ce coq

était aussi mon grand-père et mon grand-père était aussi ce coq. L'homme et la bête respiraient le même air, souffraient des mêmes douleurs, partageaient les mêmes joies » (Mabanckou, 2010, p. 314). Ces exemples de la mémoire individuelle et de la mémoire familiale inscrites dans la tradition reviennent sur poids du passé sur le présent et les générations nouvelles. Ces déclinaisons du double témoignent d'une conception culturelle plurielle. Cette tension nourrit la réflexion de Mabanckou sur la mémoire, l'héritage et la reconfiguration des récits africains face aux défis contemporains. Par ailleurs, le personnage de Verre Cassé se voit confier par le patron du bar une « mission » chargée de sens social et symbolique, manifeste d'une responsabilité collective dans la représentation et la réinvention des identités. C'est à travers ces missions confiées que Mabanckou explore la nécessité de réinvestir et de réinventer les catégories classiques des sciences humaines, en les appliquant à des objets nouveaux et spécifiques du contexte africain.

Ainsi, le montage rhétorique instaure une logique où l'histoire individuelle et collective se double d'un jeu de miroirs culturels et mystiques, renforçant la complexité de la mémoire et de l'identité dans ses récits. Il pratique les retours sur les mêmes sources narratives dans son œuvre pour créer un monde, assurer la dynamique et orienter le lecteur notamment africain, vers ce côté ignoré de la culture africaine. Cette proposition qui travers l'œuvre souligne que la pensée critique contemporaine appliquée à l'Afrique, qui ne peut se contenter d'un simple regard descriptif ou de reprises théoriques classiques. Mais au contraire s'ouvrir à des expérimentations originales demeurent une urgence.

Par conséquence, s'incruster dans des champs encore peu explorés est nécessaire, car ils permettent d'apporter des éléments nouveaux à la compréhension des réalités africaines. Cette critique dynamique exige un dialogue étroit et transversal entre plusieurs disciplines : philosophie, la musique, mais surtout l'histoire pour situer les expériences dans une temporalité critique et décoloniale ; la littérature pour donner voix aux récits singuliers et collectifs. L'enjeu consiste à transformer l'Afrique en un véritable lieu de stimulation intellectuelle qui veulent tracer de nouvelles voies d'épanouissement. Dès lors, l'auteur rapproche beaucoup ces finalités de la figure de Michel, qui symbolise cette quête individuelle et collective : elle doit trouver sa « route du bonheur », un chemin qui ne se limite pas à la satisfaction immédiate, mais qui engage une démarche de construction active, critique et innovante du soi et du monde. Ce processus renforce l'idée que la pensée critique africaine ne se réduit pas à un exercice

académique : elle est une force de transformation sociale et existentielle, fondée sur ce que Michel résume à la fin de du roman, en déclarant :

> Moi je cherche une autre route, ma route du bonheur, celle que je prendrai pieds nus, en plein soleil, même si le goudron me brûle. J'arriverai loin, très loin, là où toutes les routes du monde se croisent, là où on retrouve les gens qui nous ont quittés et qui n'ont plus le même visage comme lorsqu'on les avait connus sur Terre. Cette route-là je dois bien la garder dans ma tête, je ne veux pas qu'elle n'existe plus quand je serai grand sinon je vais me perdre au milieu des gens méchants qui ne m'aiment pas et qui cherchent à me faire du mal. (Mabanckou, 2010, p. 381).

Réécrire l'histoire de l'Afrique revient alors, chez Mabanckou dans une perspective qui tente à s'affranchir des discours réducteurs qui définissent le continent. Cette activité consiste à réinventer une Afrique plurielle, et en dynamique où la mémoire, la culture et l'histoire s'entrelacent. Il s'agit, donc d'un chemin d'émancipation qui invite à penser autrement, à dialoguer avec le passé sans s'y limiter et surtout à s'ouvrir à l'innovation dans tous les domaines du savoir et de l'expression. L'histoire constitue dans cette œuvre une dynamique d'exploration des possibles et de rénovation dans une Afrique qui transcende les frontières et les contraintes imposées. En définitive, la « mission » dans cette œuvre procède comme un moteur de désaliénation. Elle, détourne ce terme de son passé colonial pour l'appliquer à la sauvegarde des récits d'un bar, l'agencement narratif transforme le « butin de guerre » linguistique en un outil de souveraineté Toutefois, cette souveraineté ne peut s'épanouir qu'en questionnant les outils mêmes de la connaissance ; nous obligeant à reconsidérer la « bibliothèque africaine » pour y injecter une rigueur nouvelle.

3.1. Repenser les perspectives

La question sur l'Afrique ne doit pas dans ce sens être puisée de ce qu'on appelle la bibliothèque africaine, et qui est l'ensemble des connaissances dont nous disposons sur le continent, ni celle qu'on limite dans la perte d'un villard, tel que l'annonce Verre Cassé en se révoltant contre cette conception :

> […] le patron du Crédit a voyagé n'aime pas les formules toutes faites du genre « en Afrique quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle », et lorsqu'il entend ce cliché bien développé, il est plus que vexé et lance aussitôt « ça dépend de quel vieillard, arrêtez donc vos conneries », je n'ai confiance qu'en ce qui est écrit (Mabanckou, 2006, p. 6).

Autrement dit dans des idéologies qui détournent tout ce qui renvoie à la variété du paysage culturel et linguistique du continent vers l'exotisme, par conséquent exclure les potentielles possibilités de repenser ces éléments dans le cadre de la scientificité. En réalité, la réaction du patron du bar est tangible, car l'oralité représente un art, donc un apprentissage.

Cette partie du discours n'est guère susceptible de se plier aux logiques du cogito cartésien : un homme est africain donc il est conteur. L'appréhension de l'Afrique est orientée vers les généralités, l'exception n'est pas établie. La majorité des penseurs et des intellectuels se limite à se poser des questions dans la fixation ; qu'est-ce que l'Afrique ? Qu'est-ce qu'elle n'a pas ? de quoi manque -t-elle ? L'enjeu dans la réécriture de l'histoire du continent initié dans l'œuvre de Mabanckou consiste à changer de perspective et de réfléchir plus sur le monde actuel que sur le passé, mais à partir de ces membres doubles. Le but dans cette œuvre se centralise sur l'articulation des idées sur le monde. Des réflexions qui partent de ces nombreux doubles dont l'Afrique ferait partie, reste qu'une partie de ses multiples facettes.

L'auteur par le bais de l'intertextualité attire l'attention de sa lecture sur cette relation à la fois antagoniste et continuelle qui unit la littérature africaine à la littérature occidentale, une relation génétique qui fait que la seconde est née de la première. Une littérature qui par la suite revendique l'image et la parole d'une population longtemps bâillonnée et aliénée. Et qui induit la répudiation franche avec l'avènement de la « Négritude », un mouvement né depuis les influences des années trente, et qui est d'après l'auteur l'espace où l'homme noir glorifie son héritage culturel et civilisationnel africain. Une suite née dans l'absolue tout comme, le butin de guerre hérité de la colonisation tout comme le partage du continent né de la Conférence de Berlin.

Selon Achille Mbembe, cette idée de facette provient de Jean pierre Vernant dans son étude sur le colosse, une sorte de figure massive qu'on plante au milieu d'une tombe vide, et qui fait figure du corps absent. Le but de ce rapprochement est de focaliser plutôt les faces ombreuses du vivant du continent. Ainsi la question n'étant pas ce que le monde peut faire pour l'Afrique, mais plutôt comment une réflexion critique sur l'Afrique permet de lire le monde à partir d'une nouvelle optique. De dire et réécrire l'histoire de l'Afrique dans la dynamique, prendre au sérieux le tissu de celle-ci.

Le projet de l'œuvre ne vise pas seulement à apprendre comment résister ou se dire individuellement, l'auteur met en avant l'idée que demeure en relation imperceptible avec les autres. Ainsi, l'histoire du radiocassette appartenant à Papa Roger, qu'il rapporte un jour à la maison, le cadeau offert par un client régulier et blanc. Incarne ce qu'on appelle la mondialité. Le radiocassette de Papa Roger ne représente pas un objet capitaliste, c'est un cordon ombilical avec le Tout-Monde. La peur du père : rester discret symbolise l'ancienne Afrique fermée ; tandis que la curiosité de Michel symbolise l'Afrique de demain qui n'a plus peur de l'influence étrangère. Cet évènement doit être gardé secret, personne du voisinage ne doit en être informé,

ainsi ordonne le père de la famille : « Mon père nous prévient : -Écoutez-moi bien : on doit rester très modestes et ne pas raconter dans le quartier que nous avons maintenant une radiocassette » (Mabanckou, 2010, p. 55). Autrement la famille serait taxée de capitaliste, ainsi Michel pense que : « Si tonton René vient ces jours-ci à la maison, on aura des problèmes sérieux. Il va croire que nous sommes en train de devenir des capitalistes petit à petit et que bientôt on va aussi avoir la télévision, l'eau chaude et la clim (Mabanckou, 2010, p. 55). Or, Michel semble perdre le fil de ses raisonnements dès qu'il entend la voix grosse, la voix du blanc à moustache, Brassens, qui se met à chanter : « Auprès de mon arbre, je vivais heureux […] » utilise particulièrement deux mots qui le troublent, « saligaud » et « alter ego ». Le choix de la chanson et des mots, que Michel identifier le sens par la suite et essaie de le réutiliser dans ses discours ordinaires, témoignent de la contradiction que les logiques populaires influencées par les politiques adoptées, des principes véhiculés d'une génération à une autre. Les paroles de la chanson témoignent de cette relation continue que le continent et l'homme noir entretiennent avec le reste du monde. Une relation qui va de soi à l'homme, elle n'est que la continuité de l'homme la couper engendre un sentiment de « saligaud ». Michel développe son raisonnement en écoutant son oncle discuter des communistes et des capitalistes, Monsieur Mutombo abordait les sujets des blancs, des noirs et des arabes, et son père Roger débattre du président et des militaires, pour réalise qu'il est possible d'éprouver de la tristesse envers les autres humains ainsi qu'envers les autres éléments du monde, voire envers un arbre. L'homme est en réalité une suite infinie d'éléments.

Cet agencement narratif, comme l'énonce Jean Marie Gustave Le Clézio dans la préface du roman « […] nous fait pénétrer à l'intérieur de l'âme d'un jeune enfant » du Congo-Brazzaville, nous raconte le monde vu par des yeux naïfs et attentifs ; son jeune héros découvre la vie, les chagrins, les émotions et les ruses qui préparent au métier d'homme. La chanson de Brassens est un leitmotiv parmi d'autres. Parmi les histoires au sens allusif du mouvement, nous comptons celles narrées par le journaliste Roger Guy Folli sur les ondes du radiocassette : l'évolution du destin du chah d'Iran suite à la Révolution ; Idi Amin Dada, le chef d'État monstrueux et illettré. Mais par-dessus tout, l'histoire d'Arthur (le jeune homme au visage d'ange) que Michel découvre en cachette dans la bibliothèque de son père, en observant sa couverture

S'entourer des Autres revêt une importance fondamentale pour l'auteur dans ce contexte, la perspective abordée avec un peu de recul dans *Demain j'aurai vingt ans* et tisser dans les discours de Verre Cassé accorde la priorité à ce que nous pourrions appeler des

questions cruciales plutôt qu'urgentissimes, des questions limites qui parcourent l'œuvre et qui méritent d'être réveillées. À travers son récit sur le Chah, son détournement vers le communisme, et les ouvertures béantes vers le monde entier, Mabanckou exprime de manière pressante le potentiel provocateur et la force que l'Afrique apporte au domaine de la pensée contemporaine. Il met en lumière une question d'une urgence extrême, une question névralgique de la vie politique africaine en ce début de siècle.

Mabanckou choisit d'adopter le style des sociologues, il emprunte ainsi la voie de ceux qui insufflent à la réflexion sur l'Afrique une urgence quasiment incontournable. En effet, l'une des questions les plus présentes dans cette œuvre en plus de l'histoire et la culture, c'est la politique. L'œuvre examine la relation entre le pouvoir et la vie. L'auteur explore comment le pouvoir influe sur la vie. Dans style démonstratif qui passe au crible l'ensemble politique qui permet d'affirmer que l'on vit, que l'on est en vie, ou que l'on survit.

À travers la technique du ressassement et du retour, Mabanckou met en lumière certains fragments qui permettent d'établir des connexions. En explorant les archives de la pensée africaine, il cherche à donner du sens à la présence des Africains dans le Nouveau monde. Parallèlement, il guide la réflexion de son lecteur vers la manière dont la philosophie, la littérature, la théologie et les arts, notamment la musique, sont abordés et continuent d'être abordés, mais aussi la manière dont sont réintégrés ces éléments marginalisés, afin de redistribuer les importances. La pensée africaine semble avoir consacré une grande partie de son temps, pendant au moins un siècle, à méditer sur une question fondamentale : qu'est-ce que la vie ? Ainsi, il est justifié de considérer cette pensée comme une réflexion sur la vie, une exploration du désir de vivre. Dès lors, L'usage d'une langue africanisée ne constitue plus une simple adaptation, mais un acte de réappropriation souveraine du « butin de guerre » colonial. Par le ressassement stylistique ; Mabanckou digère et détourne le français pour en faire un palimpseste vivant, un lieu où chaque répétition érode l'autorité du purisme occidental pour laisser place à une littérature-Monde hybride et résolument moderne. Ainsi, l'Afrique se révèle être une suite de « doubles » en dialogue permanent avec le reste du monde. Que ce soit par la radio-cassette ou les chansons de Brassens ; l'herméneutique narrative démontre que l'identité est un processus fluide, autrement dit un « alter ego » totalisant qui refuse le repli. Nonobstant, cette ouverture se heurte encore aux constructions conceptuelles du « Noir » et aux politiques de « tropicalité » qui persistent après les indépendances. Il convient alors d'analyser comment cette affirmation de soi tente de s'extraire des cadres imposés.

3.2. Le devenir de l'Affirmation

Pour Alain Mabanckou les Blancs sont à l'origine de la construction conceptuelle des Noirs, comme l'a affirmé Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs* en 1952. Il semble probable que l'Histoire emmène les peuples africains dans des échanges inégaux et l'oppression mutuelle a contribué à la création d'une Afrique en tant que représentation porteuse d'un ensemble complexe d'images : symbolique culturels, sociologique, politique, artistique, littéraire, fantasmagoriques) qui a en grande partie reste d'actualité à l'intérieur et à l'extérieur du continent, dépasse ainsi le libre arbitre des courants qui cherchent à rétablir cette image.

L'économie textuelle n'exclut pas qu'au fil des siècles et depuis la découverte du continent et de sa qualification de la noirceur . Cette terre forge davantage ses caractéristiques son apparence et son identité sous l'impact de la praxis des occidentaux, plutôt que par le biais d'une authenticité d'une identité hypothétique. Henri Lopes souligne à ce propos ; comment des littératures africaines d'expression française. Celles-ci se limitent à établir des descriptions sur l'époque de la Fédération des étudiants d'Afrique noire (FEANF) dans les années 1950 au cours de discussions animées, une caractéristique générale du continent. Le critique constate qu'on ne cherche jamais l'analyse. Il explique que de nombreux militants anticolonialistes présentent dans leurs conclusions une particularité distinctive. Ces derniers, considèrent certains traits culturels comme par exemple les proverbes sénégalais comme des adages nécessairement africains. Ils généralisent certaines particularités qu'aux lieux de les retravailler nous continuions à les placer comme marqueurs de séparatismes. Or ce qui préoccupe Alain Mabanckou, c'est d'interpeller d'une part les occupants du Nord, ainsi que ceux du Sud qui négligent le fait que l'Afrique avait été dépossédée de « cinq siècles » d'histoire et que ce vol ne se compte pas seul, mais il s'additionne à de la déportation de millions d'individus. L'agencement polyphonique du récit se croise avec celui de l'œuvre de : Sony Labou Tansi ; notamment au niveau des « tropicalités », c'est-à-dire ces régimes autoritaires qui appliquaient les politiques d'infantilisations pour justifier le monopartisme.

De ce fait, l'agencement narratif expose l'occultation de ces réalités, qui empêche les échanges entre les cultures et les civilisations. Ainsi, il revient dans *Demain j'aurai vingt ans* et dans *Les Cigognes sont immortelles* sur le 29 décembre, le déjeuner, la comparaison des cadeaux offerts par Tonton René à ses enfants et par les siens : un râteau, une pelle et un camion en plastique : « […] je remarque qu'ils ont sorti leurs jouets. Kevin a reçu une bicyclette.

Sébastien a reçu une voiture qui marche avec des piles et il m'explique qu'il peut jouer avec ça sans la toucher » (Mabanckou, 2010, p. 280).

L'auteur revient sur les indépendances, ces cinquante ans après les indépendances, marquées par une oscillation dans les opinions au sein d'une partie de l'opinion africaine, les uns qui continuent dans la glorification du passé et les autres qui cherchent un avenir meilleur toujours sans se détacher des racines et se dire en relation avec le reste du monde. Cette croyance en un avenir meilleur pour le continent a longtemps fait que les élites ont exonéré l'Afrique de tous ses problèmes et les attribuer à des facteurs extérieurs tels que les interactions avec les européens. Ce genre de propos est souvent socialisé à travers les discours des présidents, tel que le rapporte Michel :

> D'ailleurs le Président nous rappelle dans ses discours que les élections que les Blancs aiment et nous commandent aussi de faire c'est pas bon parce que c'est ça qui fait traîner la Révolution. Notre pays est trop en retard, on est pressés, il faut qu'on rattrape l'Europe et on ne peut pas rattraper l'Europe si on passe des jours et des jours à demander aux gens de choisir un président de la République. Tout le monde ne pourra pas voter de toute façon. (Mabanckou, 2010, p. 71).

Ou encore dans le discours de l'immortel camarade Marien Ngouabi, figure emblématique de la révolution et symbole mythique du sauveur du Congo, lorsqu'il affirme que :

> Dans ce dernier discours, il promettait de tout faire pour que nous n'ayons plus à souffrir de la crise économique provoquée par les pays riches, et il ajoutait que notre peuple devait chercher la paix malgré les embrouilles des impérialistes qui n'ont rien d'autre à faire que de nous embêter matin, midi et soir après avoir volé nos richesses en quantité industrielle. (Mabanckou, 2018, p. 52)

Il s''agit d'une conséquence systématique due à la colonisation menée par les puissances européennes en Afrique et avec tous ces sous branches : la traite, le commerce illégal, l'exploitation, l'acculturation. La révolte contre l'oppression instaurée par le monde occidental a servi de diversion pratique, selon lesquels la violence et l'injustice existaient non seulement avant l'arrivée des Blancs en Afrique, mais étaient inhérentes aux sociétés dites traditionnelles. De nos jours, ces illusions se sont dissipées et nous les attribuons toujours à l'Occident dans le discours réécrit de l'Histoire dans les temps des indépendances. Le retour cyclique sur ce passé ne se fait pas dans une optique d'expliquer les problèmes actuels du continent noir. Ainsi, dans son roman *Verre cassé*, l'agencement narratif peind un intellectuel congolais vivant et travaillant en France : L'Imprimeur qui se démarque des intégristes minimise l'impact de ces méfaits. Pendant ce temps, les parents progressistes de sa compagne la belle blonde Céline acceptent la responsabilité historique de leur pays dans un acte de contribution pathétique.

L'écrivain critique le discours de victimisation africain initié par le nationalisme des années 1950 et 1960, et ravivé par la tentation communautaire, il dénonce :

> On se dit toujours victime de quelque chose, victime de la colonisation, victime de l'esclavage, et en un mot, on se dit que si on ne réussit pas en France, c'est souvent la faute à la colonisation, à l'esclavage, à la dictature, et surtout à l'homme blanc. Le Sanglot de l'homme noir consiste à refuser cette attitude de victimisation que je retrouve chez certains de mes frères noirs et à leur dire : Pour construire votre présent, arrêtez de rêver d'une Afrique mythique, essayez de regarder ce qui se passe en face de vous, parce que le monde bouge, le monde change (Mabanckou, 2016, p. 28).

Une réceptivité qui se manifeste à travers l'œuvre littéraire d'Alain Mabanckou et surgit à travers des remarques et des formulations en marge ou en périphérie de son univers narratif. Il les présente principalement lorsqu'il soulève la problématique des temps modernes. L'auteur opte pour une approche esthétique réaliste spéculative, et non corrélationste qui vise à atteindre une réalité objective complètement détachée des exigences subjectives de l'homme, ainsi elle met de côté les idées la subjectivité restreinte la connaissance, par conséquent sur les attentes culturelles et sociales ainsi que sur l'effet de réel, ne se propose pas d'analyser l'Afrique telle qu'elle est ou même le monde en général, mais plutôt de réorganiser son image. C'est pourquoi la représentation du continent et l'évocation des relations sociales qui y prévalent se nourrissent d'une rhétorique et de contenus, comme la corruption et la magie qui sont exploitées de manière si persistante qu'ils semblent confiner aux clichés.

Les romans d'Alain Mabanckou réussissent à dévoiler l'Afrique dans une dynamique du retour au point du départ. L'auteur à travers ces récits à tonalité théâtrale et/ou cinématographies comme *Verre cassé* ou des récits initiatiques comme *Les petits-fils nègres de Vercingétorix, des romans* qui mettent à l'éprouvent les théories littéraires qui installent des frontières épaisses entre le roman historique et la biographie (LUKÁCS , 1965) comme dans *Demain j'aurai vingt ans* et *les Cigognes sont immortelles* en adoptant une rhétorique et un style détourné et éclaté. L'auteur examine sa méthode d'écriture et la conduite de ses récits à la lumière d'une question incontournable de la forme contemporaine nécessaire pour permettre à la littérature d'exprimer ce que la théorie, les sciences humaines et la politique ne parviennent pas à décrypter au sujet du monde et de la vie, ainsi l'acte d'écrire doit se détacher des engagements politiques qui imposent leurs visions du monde et adopter les stratégies fluides proposer par Verre Cassé, qui le fait dans la liberté, l'autonomie et la tolérance. Ce scripteur relate les histoires des adhérents du bar sans porter des jugements sur leurs actes. Dans *Black Bazar* l'auteur revient sur la perspective négative que les intellectuels africains aient tendance à accrocher aux nouveaux écrivains, et à l'acte d'écrire, ainsi le Fessologue que son ami Roger

Le Franco-Ivoirien à ouïe dire par le grand Paul du Congo qu'il écrit un roman. Cet ami lui pose la question du savoir : « pourquoi écrire ? ». Pour un Africain un nouvel écrivain pratique l'écriture pour des raisons autres que les nobles finalités qu'il prétend. L'Ivoirien accuse alors le Fessologue :

> Tu crois que c'est tout le monde qui peut écrire des histoires, hein ? Est-ce que c'est pas par hasard une nouvelle astuce que tu as dénichée pour te mettre au chômage, passer entre les mailles des filets du système, piquer les allocations, creuser au passage le trou de la sécu et mettre en panne l'ascenseur social de la Gaule ? (Mabanckou, 2009, p. 13).

Puis il finit dans la même logique destructive qui décrit comment la majorité des africains ne croient plus dans la production littéraire, artistique et politique des leurs autres africain, parce qu'en réalité ils restent au fond du gouffre à traiter des thèmes dans des optiques qui ont marqué leurs limites dans l'analyse des sujets du monde et de la vie vécue. Il ajoute :

> On sera toujours les derniers assis au fond de la classe à s'imaginer qu'on pourrait écrire l'histoire du continent noir avec nos sagaies. Est-ce que tu me comprends ? En plus on a un accent bizarre, ça se lit aussi dans ce que nous écrivons, or les gens n'aiment pas ça. D'ailleurs il faut avoir un vécu pour écrire. (Mabanckou, 2009, p. 14).

L'enjeu d'Alain Mabanckou et de proposer une œuvre sans frontières qui séduit les lecteurs qui ont peu de connaissance de l'Afrique ou qui recherchent les clichés et les perspectives « autorisées » que l'on discute habilement dans les domaines de : littéraire, philosophique, théoriques et artistique.

La manière dont Alain Mabanckou aborde le sujet de l'Afrique à travers l'humour peut être décrite comme « bonhomme », puisque le lecteur est impliqué avec une empreinte de douceur et d'affection. Il n'est pas nécessaire d'abonder en références, car quelques exemples suffiront à illustrer ce point. Dans son œuvre *Verre cassé*, le président-général des armées Adrien Lokouta Eleki Mingi est dépeint comme un despote baroque, exerçant une terreur et des souffrances sur son entourage composé d'un cabinet et d'une multitude de conseillers effrayés et soumis. L'écrivain a entrepris de dresser un portrait caractéristique du roman africain en créant le personnage du tyran bouffon, dont les comportements et les poses grotesques laissent transparaître la détermination glaciale de cet autocrate sanguinaire. Dans *Demain j'aurai vingt ans*, Alain Mabanckou se moque des contradictions présentes chez le militant communiste à travers le personnage de Tonton René. Ce personnage est pris au piège de la récitation de son discours idéologique peu cohérent, tout en étant impliqué dans des comportements sexistes et en ayant tendance à s'approprier l'héritage de sa sœur qui vit dans le besoin et à abuser des ressources de la société. L'auteur expose les inconséquences de ces « cadres » de la révolution,

du parti et de la société qui excellent dans l'art de tenir un « double discours » et d'être « à deux visages ». Alain Mabanckou n'hésite pas à mettre en lumière tout au long des pages la prédominance des actes malhonnêtes et des petits maquillages, ainsi :

> […] papa Roger précise à Michel qu'un ministre des Finances c'est celui qui s'occupe de l'argent d'un pays, mais il est bien surveillé par l'État alors que chez nous un ministre des Finances c'est celui qui vole l'argent du pays ou qui aide le président et les membres du gouvernement à le cacher dans les banques de la Suisse (Mabanckou, 2010, p. 263).

Cette condition d'ingéniosité généralisée conduit papa Roger à embrasser un fatalisme social et politique particulièrement opaque et sournois ; lorsqu'il explique à son fils adoptif comment les politiques utilisés et les stratégies des arnaqueurs pour justifier les fraudes, renvoient à ce qu'on connait : « Chez nous l'État ne peut pas surveiller cet argent parce que chacun pique dans la caisse, depuis le sommet jusqu'à la base, et tout le monde accuse tout le monde. Comme tout le monde ne peut pas aller en prison, alors on laisse tomber et on continue à piquer l'argent de l'État (Mabanckou, 2010, p. 263). Cette représentation d'emprunt très moderne renvoie aux pratiques idéologiques investies dans la gestion du continent.

3.3. Fondre le giron maternel

La structure polyphonique du récit ancre l'Afrique à une Pointe-Noire, la ville natale de Michel, le personnage-narrateur de *Demain j'aurai vingt ans*, qui est à la fois évoquée avec nostalgie et recréée depuis une enfance marquée par l'innocence, mais surtout par l'intelligence, l'autoformation et la réflexion. Ce clivage souligne la tension entre ancrage local et fragmentation identitaire. Dès lors, les thèmes qui parcouraient l'ensemble de ses ouvrages. La polyphonie narrative prend délibérément un recul et se retire pour laisser la voix de l'enfant qui résidait en lui s'exprimer. La narration de ces souvenirs adopte des traits d'un récit initiatique, où le personnage-narrateur entreprend une quête pour découvrir les ingrédients du bonheur et de l'épanouissement. Le livre se conclut précisément au moment où l'enfant atteint une plénitude, au moment où il trouve la clé dans les poubelles de la ville. Le moyen qui ouvrira le ventre de sa mère et celui qui assure son propre bien-être. Michel exprime son intégration à sa communauté. Il partage ainsi avec chaque membre de son entourage un fondement commun de croyances, formant un « socle partagé ». Cela contribue à faire de l'Afrique un continent habité, imprégné d'une sacralité ontologique, se transformant en une Afrique énigmatique et sacrée. Le livre regorge de scènes qui mettent en lumière certains problèmes qui forment aussi des obstacles devant le développement du continent : au Grand Marché, la clientèle importante de maman Pauline suscite des jalousies parmi les autres femmes vendeuses, qui attribuent son

succès à des pratiques de sorcellerie ; la mort accidentelle de l'apprenti Longombé, renversé par une voiture dépourvue de freins; la stérilité de maman Pauline, dont Michel, l'enfant unique, serait la possible raison, accusée par un féticheur d'être un enfant en apparence, mais un homme aux cheveux blancs le soir, doté de pouvoir magique. D'avoir fermé le ventre de sa mère et caché la clé.

Jean-Michel Devésa explique que dans toute l'œuvre de Mabanckou, l'animisme et le vitalisme semblent être des éléments constants plutôt que des pratiques historiques (Devésa, 2012). Il est important de noter que Mabanckou n'est pas le seul auteur originaire d'un contexte africain ou noir à dépeindre son univers culturel en tant que domaine habité par des esprits, des enchantements et des charmes. Ces croyances semblent demeurer inchangées, traversent les époques et les générations sans être altérées. Cette approche diffère fondamentalement de celle de Jean Rouch qui, dans son film *Les Maîtres fous* (1953), il les inscrits dans un contexte historique. Il y démontre comment les rituels de possession de la secte Haouka d'Accra reflètent les perturbations et les malaises ressentis par une partie de la population (dockers, porteurs, manœuvres) désorientée et déstabilisée par les transformations engendrées par l'interaction avec la « civilisation mécanique ». Cette tentative de contextualiser la magie africaine romprait, dans le domaine littéraire, avec une représentation quelque peu banalisée. Cependant, en Afrique la génération d'Alain Mabanckou semble se situer en dehors du continent et ne prend pas en considération ses problèmes qui sont en réalité des problèmes à doubles valeurs. Leurs intentions se résument au concept du « rêve bleu blanc rouge ». Comme au Congo et ailleurs en Afrique, l'exode rural a provoqué un exode massif des campagnes, laissant la majorité de la population résider dans les zones urbaines. Pour les jeunes, la notion de la « belle vie » ne se trouve pas dans la capitale ou dans la principale métropole économique de leur propre pays, mais plutôt à Paris dans *Bleu, blanc, rouge*. Le mentor du narrateur, Mokini le Fessologue et ses camarades. Ces jeunes ne représentent pas les premiers parmi ces « Sapeurs », ces « Parisiens », à partir pour la France avec des aspirations de conquête dans *Bleu, blanc, rouge page*. Ils ont su déceler une brèche au sein de cette société qui ne leur appartient pas et s'immiscer dans un monde qui leur était initialement fermé dans *Bleu, blanc, rouge.*

Cette terre étrangère qui incarne l'idée du : « LE RESPECT ! C'est un héritage, un grand héritage, LE RESPECT » (Mabanckou, 2009, p. 120). Ainsi, la France représente le lieu d'ascension pour les Africains, or ce processus demande du temps. Ces personnages s'intègrent grâce à l'émotivité et à l'attachement distanciés qu'apporte le fait d'évoluer dans une société qui n'est pas la leur. Corollairement, dans un environnement où il ne se sentent chez eux. Ils

mettent en réalité leurs efforts chaque fois qu'ils retournent auprès de leurs familles, ils prennent la mesure de couronner leurs succès. Ainsi, Moki se pavane, attirant l'attention de tous : « La France l'avait transformé. Elle avait altéré ses habitudes, lui imposant un mode de vie différent » (Mabanckou, 1989, p. 40). Tout d'abord, ces évolutions se manifestent clairement dans sa façon de parler. Il discute en utilisant un « français français » afin d'attirer l'admiration des leurs et se positionner supérieur.

Ce français et ses « mots grandiloquents » agissent comme un marqueur distinctif puissant. A l'exception du Fessologue,de Papa Roger et de Moki leur usage du français dépasse la simple ostentation, révélant des voix hybrides qui fissurent l'auto-enfermement imaginaire à Pointe-Noir. Ces protagonistes pratiquent ce que la critique nomme la « langue-butin ». En s'appropriant les mots grandiloquents de l'ancien colonisateur.En effet, ils ne se soumettent pas à la France ; mais ils la cannibalisent. Le français dans cette optique devient un accessoire de mode au même titre que le costume Smalto. Il représente une esthétique de la performance. D'ailleurs, L'identité ne constitue plus une essence profonde, mais un jeu de signes extérieurs. Il s'agit de la mort de l'authenticité au profit de la « post-colonie » pour rester dans la même veine théorique d'Achille Mbembe : nous jouons avec les codes du maître pour mieux les vider de leur sens. À travers ces personnages, la structure polyphonique du récit met en scène une appropriation subversive du français

En suivant Moki jusqu'à Paris, Massala-Massala opère lui-même une transformation identitaire. Il est devenu Marcel Bonaventure, il explique que : « En réalité, je ne sais plus qui je suis. Ici, on a une capacité infinie de se fragmenter, de ne plus être ce que l'on a été afin de devenir ce que les autres aimeraient que vous soyez, autant de fois qu'ils le souhaitent » (Mabanckou, 1989, p. 126). Dans d'autres situations, notamment lorsqu'il encaisse les chèques volés pour acheter des billets revendus ensuite sur le marché noir, il se fait appeler Éric Jocelyn-George. Son identité est donc « en couches » : il vit dans un moment présent qui signifie que Massala-Massala n'est « opérationnel » qu'au pays, au sein de sa famille, tandis que sa « duplicité » schizoïde (Marcel Bonaventure/Éric Jocelyn-George) l'oblige à changer de casquette des « masques » pour mener à bien les arnaques dans son cercle. Parmi les compatriotes qu'il a rejoints et avec lesquels il a été sélectionné et intégré comme potentiel « Parisien ». Sa rédemption, bien que relative d'un point de vue éthique, réside dans le fait qu'il assume sa débâcle, affronte le déshonneur en rentrant chez lui les mains vides, et endure les sarcasmes qui viendront de sa famille, de ses voisins et de la communauté tout entière. Néanmoins, il sait qu'il a franchi un point de non-retour : « Je crois que je repartirai. Je ne peux

pas rester avec cet échec. C'est une question d'honneur. Oui, je repartirai pour la France » (Mabanckou, 1989, p. 122). Dans le roman *Black Bazar,* l'agencement narratif met en scène un groupe de jeunes d'origines africaines et antillaises, qui vivent en France, et qui se réunissent régulièrement dans le bar franco-cubain : le Jip' situé près de la fontaine des Halles où chacun d'eux justifie son immigration par un fait historique, l'antillais qui veut vivre en France pour violer les femmes blanches dans le but de faire payer la France ses crimes de la colonisation. Le Congolais qui veut profiter des aides sociales comme indemnité de la colonisation et le Fessologue convenu autrefois que le bonheur se trouve auprès de sa femme « couleur d'origine ». Ce narrateur change de carrière d'un Sapeur reconnu en un écrivain. Il change aussi son style vestimentaire et ses convictions et rentre en relation avec Sarra une jeune femme française, et à ce moment qu'il se laisse séduire par son mode vie simple et vintage. L'auteur revint sur des réalités qui concernent la tendance à quitter l'Afrique pour réussir en France. Ce phénomène n'est pas en réalité un fait récent, en effet, elle existe depuis les vieilles politiques coloniales. Pour ces migrants, la France correspond non seulement à la réussite, à l'avancement obligatoire, tel que Boris Diop, « […] le migrant est condamné à aller de l'avant » (Diop , 2006, p. 182), elle représente le monde. Ces jeunes même après leur renvoi dans leur pays d'origine gardent l'espoir de revenir encore en France pour réaliser leur rêve tel fut les derniers mots pensés par Moki en quittant l'hexagone.

L'Afrique correspond, dans cette trame narrative à Pointe-Noire, ville natale de presque tous les antagonistes. La narration de ces souvenirs adopte les traits d'un récit initiatique. À cet égard ; le livre se conclut précisément au moment où l'enfant atteint une plénitude à savoir : la découverte de la « clé » dans les poubelles. Cette trouvaille symbolique agit comme le levier qui « ouvrira le ventre de sa mère », assurant ainsi, son propre bien-être. Au rebours de cette idée, cette harmonie individuelle se double. Immersion dans un « socle partagé » de croyances. Il s'en suit une configuration narrative qui révèle l'Afrique énigmatique et sacrée, où les drames du quotidien (stérilité, accidents, jalousies marchandes…etc.) Ne sont pas considérés comme des défaillances sociales ; mais comme des manifestations du surnaturel. Dès lors, l'animisme décrit par Jean-Michel Devésa n'est plus une simple pratique historique, mais une structure de pensée immuable qui informe le réel. En définitive, l'Afrique de l'enfance la focalisation interne est un espace saturé de sacralité où le destin individuel est indissociable d'un ordre cosmogonique complexe. La quête de la « clé » par Michel symbolise la volonté de débloquer une existence entravée par le poids des croyances. Or, cette quête excède ses propres aux frontières (Pointe-Noire) ; elle inaugure une exploration plus profonde des tensions

ontologiques et polyphoniques pour toute une génération ; la résolution de l'énigme identitaire semble se situer ailleurs dans un « ailleurs » fantasmé sous les traits de l'ancienne métropole coloniale.

4. La question de la vie

Le Congo décrit dans les ouvrages de Mabanckou constitue une analogie directe avec la population qui y habite. Cette dernière estime qu'elle ne devrait pas subir les perturbations structurelles qui transforment l'Afrique en un immense ghetto planétaire, au sein d'un monde qui s'universalise pour enfin devenir un petit village. Cette population décrite dans le « Bazar » incarne abandon, et le vécu d'un arbitraire, économique, politique et social et d'un désordre historique. Dans le roman *Verre Cassé* elle décrite comme des sans-droits. Petit piment incarne ce phénomène dans son rôle de Moise Noir, ainsi que dans celui du vieux fou qui aide Michel à trouver la clé dans les poubelles de Pointe-Noire. Cette population est présentée dans ses deux grandes situations d'extrême la nonchalance et le désespoir, mais aussi l'envie qui l'unit par : la détermination et le désir ardent d'amélioration de leur situation. Or, pour ces jeunes individus, l'objectif de mener une vie confortable, « […] obtenir de l'argent là où il se cache, sans trop d'efforts » (Mabanckou, 2009, p. 136). Ce pays représente le lieu de la requalification, ainsi l'imprimeur explique à Verre Cassé qu'il fut : « […] là-bas en France, on me connaissait, je te dis, j'étais un bosseur, un vrai bosseur, pas un fainéant comme certains immigrés qui attendent dans le hall de leur immeuble que le facteur vienne leur livrer le chèque de la Caisse des allocations familiales » (Mabanckou, 2006, p. 28). L'auteur soulève la problématique de l'exception que ce personnage incarne, tout comme le Fessologue et ses compagnons du bar le Jip's, mais il met en parallèle l'adoption de différentes stratégies : déclassement social, comportement délinquant, dissimulation de leurs actions et absence de considérations morales. Cela reflète le point de vue cynique de Massala-Massala lorsqu'il reconnaît ne plus tolérer l'échec : « Je ne me permets plus, à présent, de ne pas saisir les opportunités lorsqu'elles se présentent à moi. Je me penche et je récupère, c'est aussi simple que ça » (Mabanckou, 1989, pp. 166-167).

En se penchant sur une remarque de Moki, une analyse symptomatique offre une base pour interpréter la fascination de Paris dans l'esprit et l'imaginaire des jeunes Africains dépeints par Mabanckou dans *Bleu blanc rouge*. Au cours d'une discussion qu'il tient dans un café, Moki expose l'essence de son mode de vie et de celui de son entourage : « Est-ce parce que le terme 'sapeur' perd peu à peu de sa vigueur que nous sommes maintenant appelés des Parisiens ? Les

vêtements sont notre billet d'entrée. Notre credo. La France demeure le pays de la mode, car c'est le seul endroit où l'apparence compte toujours autant. Souvenez-vous de cette vérité, je vous l'assure […] » (Mabanckou, 1989, p. 38). Néanmoins, cette phrase omet de souligner que le lien privilégié entre les populations des pays africains francophones et la France sont enracinés dans le passé colonial. Cinquante ans après la décolonisation, les mouvements migratoires du Sud vers le Nord se dirigent initialement vers la capitale de l'ancienne puissance coloniale. Ces circulations sont justifiées dans la totalité des cas par les études, ou parce que la communication y est possible sans la nécessité d'apprendre une nouvelle langue. Les louanges et attributs dont la France représente ainsi le sens de l'unique, le seul endroit au monde où un Africain pourrait vivre dignement. Cela comme expliquer dans *Black Bazar* provient de la confusion idéologique, que Moki perçoit les relations sociales dans lesquelles il est immergé. En revanche ; l'expression : « l'apparence compte toujours autant », c'est pourquoi le Fessologue se fait entourer de gens de ses origines, et s'attache à sa couleur d'origine au point de l'épouse et en avoir une fille. Ce personnage affirme à la fin que les autres continuent à penser que : « Ton problème à toi c'est que tu es mal dans ta peau ! a-t-elle balancé en me tournant le dos » (Mabanckou, 2009, p. 256).

En France, à savoir à Paris, alors que partout ailleurs les interactions sociales sont régies par d'autres dynamiques, sous réserve que le lecteur ne passe pas outre l'adverbe « encore », qui découle également de la vision que Moki a de la réalité, révèle implicitement ce qui pousse ces individus vers une dépendance à l'apparence « la sape », à la mode et à une mythification de Paris

La structure polyphonique du récit met en évidence l'Histoire contemporaine. En effet l'évocation à plusieurs reprises la société de la « sape » à Paris, Sapeur est expliqué dans l'œuvre comme une : « […] personne se reconnaissant et reconnue par ses pairs comme appartenant à la SAPE Société des ambianceurs et des personnes élégantes » (Mabanckou, 1989, p. 74). En effet, ce nouveau monde et mode de vie reflète une manière moderne dans la conjonction des faits et des composants de la vie, avec la prévalence des images la revue Paris Match, et surtout des écrans. Ces derniers, ont la capacité de projeter l'individu, dans un univers vidé de la vérité, un monde virtuel, sa première fonction est de retirer le signifiant de sa connexion à un signifié et à un référent, remodelant ainsi le signe en un simulacre. Ces jeunes issues de l'ère de l'hyper-réalité, pris au piège dans l'illusion. À une échelle qui reflète leur statut de migrants, ils reproduisent ce que le spectacle mondial leur a inculqué : il suffit de présenter dans leur discours et leur apparence les symboles socialement acceptés de la richesse et du pouvoir pour incarner

la personne dans laquelle on s'est revêtu aux yeux des observateurs ; « […] et tout se joue maintenant avec l'apparence, l'habit fait désormais le moine » (Mabanckou, 2006, p. 44), comme l'annonce l'imprimeur à Verre Cassé. Ainsi pour qu'il soit accepté dans la société des occidentaux, il était obligé de s'habiller et se parfumer luxueusement : « […] ils ont admiré mon habillement, c'est normal parce que c'était quand même un costume Francesco Smalto taillé sur mesure » (Mabanckou, 2006, p. 44), ou de changer complètement et de cherche la peau blanche en se faisant injecter des produits, et s'habiller de manière extravagante afin de prouver la transition , comme ce fut le cas pour le Fessologue, qui se voit comme un nouvel homme parce qu' il déclare qu'il : « défrise mes cheveux et les tire en arrière comme dans les films des années trente ou quarante que je regarde avec Sarah. C'est elle qui aime que je sois comme Ça, je dois me distinguer, créer mon propre style même à contre-courant » (Mabanckou, 2009, p. 244). Or, même si on laisse tomber la SAPE, on ne quitte jamais les siens, ainsi malgré ses profondes transformations ce personnage continue à voir ses compagnons dans le même bar s'ils se moquent de lui : « Je suis un autre homme, et cela fait rigoler mes amis du Jip's […] Fessologue, tu vas bientôt finir dans un asile, a conclu Yves L'Ivoirien tout court » (Mabanckou, 2009, p. 243).

L'authenticité et l'identité africaine sont donc un produit direct de la SAPE, une représentation créée par et véhiculée à travers les revues, les médias et les livres, en plus d'une Afrique : « […] l'Afrique profonde, l'Afrique authentique, l'Afrique mystérieuse, la brousse, la terre rouge, les animaux sauvages qui gambadent dans de vastes espaces » (Mabanckou, 2006, p. 30), tels que les parents de Céline la décrivent encore. La SAPE représente une société d'ambianceur et de personnes élégantes. Particulièrement dans *Bleu Blanc Rouge* et dans *Black Bazar*, elle joue le rôle d'une mise en abyme de la relation qu'Alain Mabanckou entretient avec sa patrie d'origine, particulièrement lorsque Massala-Massala est présenté en proie à ses désillusions : « Si c'est le cas, nous pourrions avancer que la "réalité brute" » (Mabanckou, 1989, p. 130), que l'on peut entrevoir au sein des œuvres de Mabanckou renvoie à une Afrique au-delà du continent pour des lecteurs dont l'identité manque d'épaisseur historique ou culturelle, des individus dont l'identité ne trouve pas d'ancrage dans le passé, mais plutôt dans le virtuel du présent.

En effet, cette stratégie de présentation rappelle avec insistance son appartenance à l'Afrique, d'une part par le choix de sa matière d'écrire par le style rhétorique et linguistique qu'il adopte, mais aussi par ses origines et son appartenance au groupe bembé. Ce retour permanent se fait en faveur d'une communauté de destin, ainsi la reconnaissance des origines

et de la culture permet la résolution des problèmes matériels et l'amélioration du quotidien de chacun. Mais aussi de montrer que ces appartenances ethniques constituent une entrave en soi pour les populations africaines, elle les sépare davantage, or au niveau de la dynamique mondiale elle n'interrompt pas la trajectoire amalgamée d'un monde en train de s'uniformiser à travers le prisme de la marchandise.

L'agencement narratif de l'œuvre suggère qu'à travers les caractéristiques fondamentales de l'humanisme pragmatique, représentées dans l'œuvre par la présence des héros et des autres personnages en communauté. Les protagonistes privilégient la relation plutôt que de s'isoler dans le monde. Ainsi le personnage éponyme Petit Piment en rentrant au pénitencier retrouve son ami d'enfance Bonaventure, ici, l'enjeu de ces retrouvailles vise l'établissement la connexion. Il entraîne une adhésion à un mode de vie ainsi qu'à un ensemble de valeurs qui structurent le tissu social. La structure polyphonique du récit oriente l'attention du lecteur à travers ses exemples qui brisent l'isolement aux es États-Unis d'Amérique, notamment à de la manière dont on définit les critères de citoyenneté. Selon ce schéma, l'être humain et sa dynamique identitaire ne découlent plus seulement de l'Histoire et deviennent de moins en moins une construction individuelle, mais plutôt une représentation reflétée toujours par les autres.

Cette hypothèse trouve appui dans *Verre cassé*, où le patron du bar Le Crédit incite le narrateur à s'exprimer : « Verre cassé, libère cette colère qui est en toi, éclate, déverse, crache, tousse ou éjacule, peu m'importe, mais donne-moi quelque chose concernant ce bar, sur quelques individus d'ici, et surtout sur toi-même » (Mabanckou, 2006, p. 79). Aussi, le changement que le Fessologue à effectuer sur sa personne en abandonnant la SAPE pour s'habiller à la manière qu'il souhaite et d'exercer le métier qui lui permet de s'épanouir : devenir écrivain.

D'ailleurs, l'africain évoqué par les narrateurs-écrivains dans leurs cahiers constitue une métaphore où il est possible d'explorer un continent à travers les représentations d'un ailleurs, qui réside principalement dans des figures stylistiques qui imprègnent la vie de nos sociétés, une figure de nonchalance d'ennui et de la destruction, donc de non-sens. Cette image déformée de l'Afrique, reflétée depuis toujours à travers les discours historiques conçus pour dire l'Afrique incarne le moyen ancien, ou moderne soit-il, auxquels s'ajoute les images, et les philosophies véhiculées par les écrits de certains écrivains ainsi que de nombreux de leurs confrères auprès du public : la perception de l'Afrique de la transe et de la pensée analogique

est progressivement remplacée par celle du « mentir-vrai » (Kristeva, 2005). Ce procédé purement littéraire que ces narrateurs mettent en valeur, afin de cerner le détour exercé sur les réalités profondes du continent réduit en simple réalité brute. La transformation de ses récits réels en fiction historique ne conserve pas leur crédibilité. Dès lors le vrai-mentir devient un moyen pour tromper que pour permettre une compréhension authentique du réel. Les figures énigmatiques qu'elle contenait semblent persister faisant façade d'une terre africaine en proie à une transformation fractalisée. Le lecteur est averti dans cette œuvre que son devoir consiste à réfléchir sur les frontières qui séparent l'imaginaire et la réalité. En revenche**,** cette sacralité locale ; une partie de la jeunesse semble s'exiler mentalement vers le « rêve bleu-blanc-rouge ». Cette dynamique migratoire est emblématique d'un exode où Paris devient le seul lieu d'ascension possible. Substantiellement : Moki le Fessologue et ses camarades investissent une société qui ne leur appartient pas, utilisant le « français de France » et la sape comme marqueurs de distinction. Par voie de conséquence, l'identité du migrant devient une « identité en couches ». Massala-Massala, devenu Marcel Bonaventure, illustre cette duplicité schizoïde, qui témoigne d'une capacité infinie de se fragmenter. Cette stratégie subversive révèle que l'individu n'est plus unifié par son passé, mais par sa capacité à changer de masques selon les opportunités. Corrélativement, la rédemption de Massala-Massala ne réside pas dans sa réussite, mais dans l'acceptation de son échec, même si le désir de retour en France demeure un impératif d'honneur. En dernière analyse, le passage par Paris et l'adoption des codes de la Sape révèle une identité en « couches » ; où le paraître devient l'unique bouclier contre le déclassement social. Ce fétichisme de l'apparence marque la transition d'une Afrique traditionnelle vers une Afrique de l'hyper-réalité. Cependant, ce jeu de masques et cette mythification du présent ne sont que les symptômes d'une problématique plus vaste : celle de la réception et de la légitimité de la parole africaine dans un champ littéraire mondialisé. Dès lors, à travers les trajectoires de Moki, de l'Imprimeur ou du Fessologue, le montage rhétorique dépeint une humanité qui se construit dans le simulacre et la transition permanente. Dans De ce fait, l'Afrique cesse d'être une terre figée, mais une matière mouvante muée en espace polyphonique et matériel ; sans cesse redéfinie par le regard de l'Autre. Corollairement, il devient impératif d'interroger la manière dont cette matière est transformée en littérature, et comment l'agencement narratif de l'œuvre peut s'extraire des stratégies commerciales pour revendiquer une véritable autonomie créatrice.

5. Le territoire de redondance et de la réitération

Dans son projet de la réécriture de l'histoire, Mabanckou amène la problématique de la jeunesse des littératures africaines et des productions issues d'écrivains français d'ascendance africaine noire. Une littérature souvent minimisée, dont les développements historiques alignés, la représente en tant qu'une succession continue d'auteurs et d'œuvres sur une période prolongée sur plusieurs siècles, une réception critique impliquant diverses sphères institutionnelles, commerciales et industrielles, artistiques et humaines sur de simples stratégies de marketing, comme le déclare L'escargot entêté dans sa lettre aux maisons d'édition, qui avait refusé d'intitulé le roman Le crédit a voyagé, L'escargot entêté écrit dans sa lettre que : « Ce premier texte, vous l'aviez publié quelques mois après sous le titre Verre Cassé même si j'avais souhaité formellement que le roman s'intitule Le Crédit a voyagé. Vous aviez estimé – semble-t-il dans l'intérêt du livre – ne pas devoir en tenir compte […] » (Mabanckou, 2006).

L'enjeu est de réduire la complexe émergence d'une littérature qui transcende les frontières spatiales grâce à l'impact de l'Histoire d'une part et à l'ère moderne que connait les sociétés à de simples phénomènes de tendance, endoctrinées par les différents moyens de communication, et par leurs non fondés véhiculés. Nous pouvons considérer ces discours comme les principaux acteurs qui transforment des réalités africaines en caricatures, passées sous le prétexte d'un exotisme repensé et d'une mise en avant autoritaire de leurs aspects mystiques.

Dans son œuvre l'auteur, amène aussi la problématique des littératures africaines produites avant et après les indépendances. Ces réserves produites notamment par les écrivains afro-français envers la francophonie constitutionnelle revêtent un caractère idéologique, outre qu'elles résultent fréquemment de la prétérition, l'engagement de ces écrivains ne présente l'aspect d'un projet collectif. Ils se distinguent ainsi des écrivains de la négritude et des temps des indépendances, qui pensaient l'acte d'écrire comme mission et qui avaient tracer pour but de rétablir la place des peuples noirs dans le monde en établissant « […] le bilans des valeurs nègres » (Fanon , 1952, p. 186), que Mabanckou considère à certains égards comme une démolition de l'homme noir, puisqu'il s'attarde à penser son passé plus qu'à s'occuper de son présent, se justifier en ressassant les qualités sans les engager dans les dynamiques du contexte, autrement dit, les légitimiser à l'égard dans les préjugées de l'histoire, puis dans la nostalgie de la réitération, ainsi la réaction du patron qui refuse les adages qui bloquent l'Afrique dans des représentations généralisantes pour se justifier.

Cette distinction se présente dans les périodes de désillusions qui avaient la volonté de dépeindre l'univers socioculturel africain sans l'idéaliser qu'Alain Mabanckou nomme « […]

les Noirs en sanglots » (Mabanckou, 2012, p. 14). Ces intellectuelles socialisaient la philosophie du séparatisme et de l'abondons de tout ce qui provient des blancs responsables de la destruction du continent : « […] les Blancs qui les ont quand même colonisés, christianisés, foutus dans les cales des navires, flagellés, piétinés, des Blancs qui ont brûlé leurs dieux, des Blancs qui ont anéanti leurs rebelles, rasé leurs empires, j'embauchais donc les Blancs » (Mabanckou, 2006, p. 28).

L'agencement narratif met en parallèle une frange d'intellectuels africains à l'image de Verre Cassé, qui écrivent à présent dans un style libre des entraves politiques et littéraire. Ils écrivent des choses qui ressemblent à la vie » (Mabanckou, 2006, p. 80). Ils reproduisent le Bazar de l'homme black, en réalité, Le bazar ne signifie pas un désordre mais une épistémologie. Dans *Black Bazar* ou *Verre Cassé*, la narration avance par accumulation, par digression et par caquètements. Ce qui unis ces écrivains bien que sans se rassembler réside dans une méfiance partagée envers la francophonie notamment dans sa forme institutionnelle et politique au sein de la communauté linguistique francophone, perçue comme une autre forme de néocolonialisme. De fait, beaucoup considèrent que cette problématique francophone est davantage centrée sur la France et qu'elle constitue avant tout une affaire d'idéologie plus que culture. Ils s'accordent avec la perspective récemment exprimée par l'écrivaine suisse romande Anne-Sylvie Sprenger, rapporté par Dévesa elle a envisagé, sous forme de prosopopée, que « […] pour les Français, le terme « francophonie » désignait ceux qui parlent comme [eux], mais qui ne sont pas [eux] » (Devésa, 2012, p. 105). Jean Michel Dévesa, dans la même étude sur l'Afrique à travers les écrits d'Alain Mabanckou pense qu'une dose de pragmatisme et une attention particulière envers l'évolution démographique mondiale devraient empêcher toute immersion dans un dogmatisme insignifiant. Tout comme Mabanckou, il encourage à penser le concept de « francophonie » comme une notion purement descriptive, qui visent à contenir dans son sens l'ensemble des locuteurs de la langue française y compris lesdits natifs. Cette perspective de la francophonie est pensée dans le culturel et non plus dans le politique. Il est justifié de comprendre la préoccupation des auteurs de ne pas être associés à la politique africaine et étrangère de la France, laquelle, malgré les déclarations solennelles et les rappels fréquents aux valeurs républicaines, peine à prouver sa cohérence. Les pays africains sont dépeints dans un état de liberté conditionnée, où ils éprouvent des difficultés à abandonner des ambitions de grandeur qui n'ont guère de rapports avec les réalités. Corollairement, ces scripteurs pratique une « littérature-décharge » où les débris de la colonisation, les slogans révolutionnaires et les classiques de la littérature française sont recyclés. Ce désordre apparent

est une réponse politique à la volonté occidentale de tout catégoriser et ordonner" Écrire dans le désordre, c'est refuser d'être une pièce de musée bien rangée.

En effet, cette poétique, n'arrive pas encore à comprendre le passé, pour éviter ces erreurs. Elle agit dans l'accumulation, pour souligne à travers ses personnages, les interventions de l'Occident, justifiées au nom de la paix, des droits de l'homme ou du devoir humanitaire d'intervention et de protection des populations civiles. De même, que dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix, Demain j'aurai vingt ans* et *Les cigognes sont immortelles,* qui renforce cette assertion, alors qu'en parallèle d'autres situations n'ont suscité que l'oubli, voire au mieux une réaction tardive de gesticulation tribunitienne à l'intérieur comme à l'extérieur. Il devient ainsi frénétique de suivre leur position, de soustraire toutes les classifications, qui dans la nuance s'apparenter à une identité racine fondée sur des éléments biologiques ou ethniques. En effet, peu ou prou, le monde abdique d'enfermer les littératures dans des expressions telles que « littérature (s), africaines » ou « littérature noire » ; encore moins dans des littératures d'expression française, ainsi qu'à des formulations construites autour du concept « d'origine africaine », ils souhaiteraient être considérés en tant qu'écrivains, qui s'inscrivent dans le domaine littéraire, sans qu'il soit nécessaire de spécifier ou de qualifier leur personne ou leurs créations. Mabanckou pense la réécriture de l'histoire du continent à travers les nouvelles tendances littéraires. Il défend à travers ses personnages écrivains l'indépendance, tant dans le domaine littéraire que politique, et le refus de se laisser entraîner vers une vision de repli communautaire. Cette considération poétique se transforme ainsi en une communication complice, où les citations de l'œuvre du maître et les commentaires se créolisent afin de dire qu'il n'existe qu'une seule forme d'humanité.

L'auteur amène également la problématique du tiers-mondisme occidental, qui dans son fondement établi sur le respect de l'autre et la correction des injustices du passé, et des rapports qui sont en réalité des rapports fondés nécessairement sur la victimisation et les sentiments, cette fois équitable, entre les peuples et les continents. Une soudaine défense de l'universalisme relatif aux écrivains et aux individus, dans la fraternité, la liberté, des individus égaux en raison de leur double appartenance à la littérature et à l'humanité rejette et critique toute tentative de discrimination positive. Cette position ignore les nouvelles dynamiques qui, des États-Unis au vieux continent, ne sont plus le centre du monde. Cela a permis aux minorités visibles de gravir les échelons supérieurs de la société, en suivant des processus spécifiques à chaque structure économique et sociale, et à des vitesses variables.

Cette position n'est pas dénuée d'ambiguïté, car bien que les parties concernées condamnent le communautarisme et critiquent les présentations qui les réduisent à des identités strictement « Noirs » ou « Africains », elles occupent simultanément des positions de pouvoir, pas seulement symboliques, au sein des appareils d'État, des universités (en particulier en Amérique du Nord, où les départements d'études afro-américaines ont recruté de nombreux écrivains africains ou d'origine africaine, que les établissements français employaient au mieux comme chargés de cours), ainsi que dans diverses institutions où le livre demeure une référence majeure de la « culture légitime » selon la terminologie de Pierre Bourdieu. Ainsi, les protestations énergiques qui rejettent les définitions basées sur des métaphores ou des références à la couleur de peau ou aux liens avec l'Afrique résonnent comme autant de bravades à un moment où la primauté de la réalité et l'aspiration justifiée à être reconnu pour ses actions, créations, diffusions et enseignements s'imposent. La poétique de l'intertexte n'a pas réussi à éviter cette ambivalence, et cela devient évident en se référant à sa contribution lors de la table ronde intitulée *Les positionnements des écrivains dans le champ littéraire contemporain : Boniface Mongo-Mboussa, Alain Mabanckou, Léonora Miano* tenue dans le cadre du colloque international *Littératures noires*, organisé conjointement par le musée du Quai Branly et la Bibliothèque nationale de France les 29 et 30 janvier 2010. Dès lors, la trame reprend des problématiques qui nourrissent le perpétuel appétit de l'institution littéraire et du public français pour l'exotisme. Ainsi, il revient avec un style décalé reproduire l'image habituelle qu'on a conçue particulièrement pour l'Afrique, la terre de l'étrange et du non-sens. Manifestement, ces déviations ne se limitent pas aux « mentir-vrai » détourné dans les contextes du passé et du présent, mais aussi dans une optique d'un humanisme pragmatique qui plaide l'union et le travail dans la projection. L'analyse révèle l'Afrique et ses populations comme une matière reconnue jusqu'aujourd'hui par l'industrie éditoriale avec mises en scène et de ces simplifications de la réalité. Cette matière fournie aux lecteurs dans le but de les divertir, de les amuser, de renforcer leurs préjugés, et de les maintenir sous l'emprise des idées préconçues, de la doxa et de la certitude historique. Parallèlement, L'économie textuelle rappelle que l'Afrique reste une terre où les populations ne se connaissent pas, suite à l'éclatement du continent, les langues et les cultures changent dans une dynamique interne et externes. elle soulève aussi la capacité d'explorer d'autre manière de créer des transitions dans les domaines qui semblent difficiles et changer les conceptions apocryphes sur le continent. En effet, elle démontre que reconnaitre les défis tel que : le désenchantement et la désillusion permettent aussi d'offrir une perspective plus positive et éclairée sur l'avenir. La praxis littéraire de cette trame narrative engage ne se contente pas de documenter le passé ; elle réinsère le sujet africain dans la

circulation globale du sens grâce à la dynamique de la créolisation. Le désenchantement transmue en lieu de création, l'écriture devient l'outil d'une reconstitution mentale nécessaire. Elle permet de transcender les cicatrices de l'histoire pour dessiner les contours d'une humanité plurielle, dont l'existence s'affirme désormais par l'autorité incontesté des mots. *In fine*, la réécriture de l'histoire africaine dans l'œuvre d'Alain Mabanckou s'opère par une double rupture à savoir : une rupture avec le passé colonial subi et une rupture avec le passé identitaire idéalisé. En effet, cette navigation entre le « mentir-vrai » et l'humanisme pragmatique ; la structure polyphonique du récit refuse de figer le continent dans une posture victimaire. Elle propose au contraire une Afrique en mouvement, créolisée, où l'identité n'est plus une relique fixe mais une relation dynamique. L'autorité des mots devient alors l'ultime territoire de liberté, qui permet de transformer la « misérable aventure « en une épopée de l'universalité et du Tout-Monde. En effet, Le « mentir-vrai » n'incarne pas une simple ruse de narrateur. Il s'agit une réponse à l'Histoire officielle qui a toujours déformé le discours sur l'Afrique. En transformant des faits réels en fictions baroques, le montage rhétorique suggère que la fiction peut dire la vérité d'un continent fractalisé. Là où l'historien échoue à expliquer le chaos du Jip's ou du Crédit a voyagé ; l'intellectuel réussit en utilisant l'absurde. Le « vrai-mentir » devient ainsi un outil de récupération de la souveraineté narrative, dès lors, l'Africain ne représente plus l'objet de l'histoire racontée par d'autres, il devient le sujet qui manipule sa propre légende.

En définitive, L'agencement narratif suggère que l'œuvre s'érige dans une ambition profonde, celle : de la réappropriation du récit africain, elle transcende avec les clichés figés et la victimisation nostalgique. Ce chapitre, intitulé « L'œuvre comme lieu de stimulation » explore la manière dont l'herméneutique interne explore la figure du « c*ahie*r » non seulement comme un espace de mémoire ; mais comme un moteur de réécriture de l'histoire. Cette approche qui s'inscrit en décalage avec la perspective des aînés, se forme sans l'enfermement dans une identité racine pour embrasser la dynamique de la créolisation et du « Tout-monde ». À travers l'analyse du Congo t de l'Afrique comme « Bazar » ; lieu de désordre mais aussi de vitalité, nous discernerons comment la diégèse fragmentée transforme le désenchantement en une praxis créatrice. Il s'agira de comprendre dans quelle mesure le langage, l'apparence et le détournement sémantique permettent de reconstruire une subjectivité africaine capable de naviguer dans l'hyper-réalité contemporaine et de s'insérer avec autorité, dans la circulation Monde du sens.

CHAPITRE II : L'Esthétique du zigzag, vers une pensée-Monde africaine

Dans le prolongement analogique des parties précédentes, cette section en dégage les retombées essentielles. Ainsi, elle se propose d'analyser la dynamique de rupture et de reconstruction qui traverse l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou. Loin de se limiter à une déploration stérile du passé ; l'économie textuelle révèle un véritable laboratoire de réécriture de l'histoire. Ainsi, l'enjeu fondamental ici est d'explorer ce que nous pourrions appeler « L'Esthétique du zigzag, vers une pensée-Monde africain », il s'agit d'un moment de basculement où le sujet Africain longtemps objet du discours colonial reprend l'initiative du récit. Nous construirons notre réflexion autour de quatre axes gordiens. D'abord, nous verrons comment la trame narrative de l'œuvre déplace le débat sur la race pour l'inscrire dans une humanité plénière, qui dépasse les clivages pigmentaires. Ensuite, nous analyserons le rapport complexe entre l'Afrique et l'universel en montrant comment l'auteur décentre les normes occidentales au profit du local. Puis, nous approfondirons la notion de « pensée-monde » inspirée par la créolisation et le rhizome chères à Edouard Glissant, afin de comprendre la circulation des idées et des mondes Finalement**,** nous étudierons l'émergence d'une nouvelle dynamique identitaire qui transcende les différences institutionnelles pour embrasser une mondialité vécue.

1. Dynamique des valeurs

Achille Mbembe et Felwine Sarr pensent que le début du nouveau siècle marque le déroulement de deux déplacements historiques d'importance majeure (Mbembe & Sarr, 2017). Bien que l'Europe ne soit plus le pivot central du monde, elle conserve néanmoins un rôle relativement décisif en tant qu'actrice. D'autre part, l'Afrique, ainsi que les régions du Sud en général, gagne en importance en tant que scènes prépondérantes où le destin de la planète pourrait se jouer dans un futur proche.

Pour ceux qui s'influencent par le regard dominateur d'autrui, une opportunité exceptionnelle s'offre à eux : revitaliser la notion d'une réflexion critique. Celle-ci ne se limiterait pas à la simple lamentation ou à la moquerie, mais elle ouvre les perspectives dans le sens de l'infini. Encore confiante en sa propre expression et à l'aise avec les connaissances accumulées de l'ensemble de l'humanité, une telle réflexion aurait la capacité d'anticiper, de concevoir et par conséquent d'ouvrir de nouvelles voies sur des défis contemporains, afin que ce projet puisse perdurer. L'œuvre d'Alain Mabanckou s'inscrit dans la même perspective, elle couve l'urgence d'encourager l'expression de la pluralité du discours, tout en ayant foi en la puissance de l'argument. Il encourage à travers la mise en reliefs des réalités agressives du continent, comme moyen de penser la prédisposition à s'adapter si nécessaire, et surtout à

s'éveiller à de vastes horizons à examiner le présent et les évolutions à venir de l'Afrique au sein des transformations du monde moderne. Cet angle réflexif représente une cible centrale de cette œuvre, comme l'énonce Michel à la fin de son enfance et au début de sa puberté, lorsqu'il décrit la route qu'il suivra :

> Moi je cherche une autre route, ma route du bonheur, celle que je prendrai pieds nus, en plein soleil, même si le goudron me brûle. J'arriverai loin, très loin, là où toutes les routes du monde se croisent, là où on retrouve les gens qui nous ont quittés et qui n'ont plus le même visage comme lorsqu'on les avait connus sur Terre. Cette route-là je dois bien la garder dans ma tête, je ne veux pas qu'elle n'existe plus quand je serai grand sinon je vais me perdre au milieu des gens méchants qui ne m'aiment pas et qui cherchent à me faire du mal (Mabanckou, 2010, p. 381).

Cette route de devenir est un chemain de défi où tout le monde se croise. Un espace où la circulation n'est pas facile. Mais, il ose se comparer dans la suite à ces les crabes « de la Côte sauvage », qui se battent pour orienter leurs pattes qui se chamaillent entre elles donnant l'impression qu'ils sont perdus. Ces anmaux perspicaces foncent et retrouvent leur chemin malgré la difficulté de gérer leurs membres.Ils sont déterminés et savent où aller.

Dès lors, la métaphore du chemin du bonheur et des crabes rejoint l'objectif : l'approche vise à évaluer non seulement le processus en cours de renouvellement de la pensée critique sur le continent. Elle institue de nouvelles perspectives quant à la contribution des propos africains aux discussions sur le monde contemporain et sur ses dynamiques. À cet égard, la métaphore du chemin est centrale ; à travers Michel dans *Demain j'aurai vingt ans*), l'herméneutique narrative trace une « route de devenir ». De même que les crabes de la Côte sauvage avancent malgré leur démarche désordonnée ; le sujet africain essaie malgré tout de se frayer sa propre voie. Dès lors, le destin du continent apparaît intrinsèquement lié à la marche du monde, car l'Afrique n'est plus une île isolée, ni un monde à part, mais bien une force motrice du contemporain.

Cela engendre chez le lecteur une prise de conscience révolutionnée : le destin de l'Afrique est intrinsèquement lié à la progression mondiale, et la responsabilité de la création consiste à accélérer son avènement. L'Afrique ne représente pas un continent qui refuse de se développer, elle est le lieu où on adopte des philosophes de vies dans qui ne répondent plus aux besoins du continent. Prendre ainsi en considération un fil conducteur commun aux écrits regroupés actuellement dans l'œuvre d'Alain Mabanckou, c'est principalement dans la notion d'une manifestation subséquente et dans l'impératif de construction qu'il convient de le repérer. L'Afrique ne prendra forme que par le biais de la création artistique, philosophique et littéraire capable de métamorphoser les discours alimentés par les nègres en sanglots, d'où le choix des

narrateurs qui s'approprient l'écriture pour immortaliser les récits de leurs vies, mais d'une manière libre et reproduire le bazar de la vie. Dans un passage du roman *Verre Cassé* la focalisation interne connoté expose les productions littéraires sur l'Afrique. Ainsi, le protagoniste :Verre Cassé explique à son patron qu'il laissera l'écriture à ceux qui savent mettre en valeur les maux du continent, à ceux qui savent remettre au gout du jour l'exotisme et l'étrange dans leurs productions. Comme cela l'importe peu les intellectuels qui refusent cette stratégie de penser l'Afrique, que son devoir consiste à : « […] j'ai dit non, pourquoi serais-je en colère, je n'avais pas de raison d'être en colère, je ne faisais que remettre les choses à leur place, je ne faisais que séparer ce que je considérais comme de la merde de ce qui me paraissait applaudissable » (Mabanckou, 2006, p. 82).

L'agencement narratif se soucie de présenter l'Afrique dans son état le plus brut : un pays de merde selon ses dires. Dans un double jeu de mot afin de rappeler les stratégies destructives qu'adoptent les intellectuels dans le but de changer la situation du continent. Il focalise l'attention du lecteur africain sur le fait que l'avenir de l'Afrique ne se trouve pas dans la commisération ni dans le supplice et l'aide, car les vrais problèmes de cette terre ne se limitent pas la forte pigmentation de ses habitants, crier fort et haut les différences n'est pas en mesure de changer le cours de l'histoire, ni maintenir vivant des siècles de colonisations et de souffrances. Réécrire l'histoire de l'Afrique exige de nos autres de quitter les conclusions apocryphes de séparationisme qui exigent de l'Occident de remédier à ses erreurs et créer un lien de redevabilité, qui dans un sens de surface nous maintient en subalterne, « […], car l'assistance n'est que le prolongement subreptice de l'asservissement « (Mabanckou, 2012, p. 18). Il revient aussi sur la primordialité de la tache de la rendre imaginable et de la conceptualiser. Cette démarche inventive s'intéresse de près à la culture, les mœurs, les traditions et surtout aux pratiques culturelles du continent.

Ici, l'initiative peut enfermer différentes lectures, parmi lesquels celle de la scientifisation de ce champ semble plus importante, puisque, elle représente l'angle d'attaque choisi par le colonisateur, et les aventures, pour présenter l'Afrique en tant que : la terre des ténèbres, et par conséquent l'argument tangible pour que l'Europe offre ses services civilisationistes au continent et à ses habitants. Même si certains Africains ont fini par les croire, comme l'explique Monsieur Hippocrate : « Je trouve que les petits esprits exagèrent trop l'injustice que l'on fait aux Africains alors que l'homme en Afrique noire vit dans un état de barbarie et de sauvagerie qui l'empêche encore de faire partie intégrante de la civilisation » (Mabanckou, 2009, p. 222). Il poursuit que les colonisateurs : « On […] apporte la lumière, la civilisation et autres bibelots, et vous osez encore brailler en petit nègre. La moindre des choses

aurait été de dire : « Merci Bwana ! Merci Bwana ! Merci Bwana ! ». En plus, ces autochtones apprenaient maintenant à prononcer le mot Indépendance. » (Mabanckou, 2009, p. 224). Ce personnage représente les défenseurs de la colonisation, il argue son côté positif notamment le dialogue entre les populations africaines. Il part de la logique du rapprochement entre les cultures du continent à travers la langue, puisque l'Afrique représente un continent éclaté et que les cultures de ses populations changent d'un pays à un autre, ainsi pour se comprendre les populations faisaient recours au français pour établir la communication.

On peut comprendre que le point déclencheur du projet proposé sur la recherche d'une prise de conscience fondée sur une nouvelle logique que celle du colonialisme et de la couleur. Cette perspective écarte l'illusion d'une séparation préexistante entre la sémantique qu'englobe l'entité Afrique et la chronologie mondial, une rupture considérée comme évidente. L'auteur cherche également que nous citoyens africains ainsi que le reste du communs de mortels abandonnons une certaine façon de penser, celle qui pendant des générations a tenté de propager l'idée que l'Afrique constituait un domaine à part, en marge du reste du monde. Nous remarquons qu'à la fin de son récit Verre Cassé offre le cahier à Holden l'Américain, ce geste constitue une logique nouvelle pour penser l'Afrique dans le monde à partir du continent. Ainsi à l'instar des noirs américains, nous n'avons pas besoin de changer de terre pour se dire. Il suffit de se débarrasser des discours historiques sur l'Afrique fondés sur le passé et adopter d'autres énoncés fondés sur l'expérience.

Le projet de cette œuvre entreprend de rétablir les liens d'identité entre l'Afrique et le reste du monde. Son objectif éclaire les multiples manières possibles d'appréhender le monde, de le vivre, et de le construire en tant que réalité partagée. En conséquence, trouver comment accéder à cette diversité. Une disposition, de les décrypter, de dire à quel appel elles répondent, le fondement de la réflexion. Elle s'emploie chaque fois, à concevoir la créolisation donc l'imprévu. Dans cette perspective, cette œuvre révèle à la franche lumière du jour des vérités omises, tuées par les générations précédentes.

À travers les personnages souvent des marginaux, l'économie textuelle ouvre la réflexion sur l'analyse des comportements et des modes d'expression, dans l'enjeu s'oriente à déchiffrez leur motivation profonde, et identifiez les causes qui les sous-tendent, et constitue le cœur de cette réflexion. À chaque occasion, l'objectif envisage la potentialité d'une annonce inattendue. Dans cette optique, bien que cette œuvre ne dévoile pas explicitement des réalités dissimulées par les ères antérieures, et partage toutefois certaines similitudes avec cette forme.

En tant que lecteur nous pouvons déduire le message que cette œuvre annonce notamment par rapport aux temps qui est d'une part favorable et puis d'une autre limitée. Ce

facteur déterminant exclut les espérances et implique l'esprit actionnel, c'est pourquoi les narrateurs se mettent à écrire dès qu'ils ressentent le besoin de vivre l'expérience, « […] pour noyer mon chagrin après le départ de mon ex et surmonter ma colère contre L'Hybride j'écris un journal chez moi avec une machine à écrire que j'ai achetée dans un dépôt-vente de la porte de Vincennes » (Mabanckou, 2009, p. 12/13). Ces personnages témoignent du contexte dans lequel s'enferme l'Afrique, ils constituent la reprise de tout un chacun de nous, car nous sommes les témoins de ce contexte, d'où l'envie d'impliquer le lecteur, par le recours aux différentes stratégies discursives et narratives à savoir le « tu » impliquant et les interjections comme le : « hein ! », les rythmes lexicaux et phonétiques et surtout par la subversion. Ces éléments rappelant la culture du lecteur par conséquent, cette dernière établit une complicité entre ce dernier l'auteur et le narrateur, un clin d'œil nécessaire pour l'amener à changer de posture initiale de téléspectateur pour s'impliquer qui déduit de manière autonome la nécessité de changer de logique, afin de réécrire l'Histoire du continent dans la dynamique, qu'i s'agit d'une mission à ne pas déléguer à d'autres ni formuler dans les logiques héritées de la pensée système. Ainsi, écrire, décrypter, comprendre, dessiner, lire et interroger le continent, avec l'engagement de s'opposer aux discours ceux importé et/ou local ceux à travers lesquels des mots autrefois exprimés se sont tus. Dans la trame narrative de son œuvre, la trame narrative asuggère d' adopter à la fois la pensée rhizomatique et circulaire dans le processus de réflexion, car c'est là que réside la ficelle qu'il faut tirer pour se dire dans le monde.

Achille Mbembe pense que repenser immédiatement et individuellement est une pratique inextricablement liée à l'action. En ce qui concerne l'Afrique comme le reste du monde, agir sans penser est impensable, tout comme penser sans agir, à moins de vouloir précipiter délibérément une catastrophe dans les deux cas. Fondamentalement, il se comporte de créer une nouvelle approche de la construction. Pour y parvenir, nous devons non seulement abolir toutes les frontières, mais également rendre les documentations, toutes les archives, aussi accessibles que possible.

Cette optique rejoint celle de l'œuvre en général, qui se constitue dans l'optique de reprendre d'anciens combats initiés par les penseurs de la Négritude voire bien avant en Amérique, puis par ceux des indépendances, qui représente un discours jamais clos. Cependant ce combat est à entreprendre dans les conditions exigées par les contextes actuels, cela conduit à flouter et à éviter certaines délimitions la fois physique et morales afin de pouvoir tracer de nouvelles voies et de nouvelle manière de concéder le continent à partir de ses sources.

Dans cette direction, écrire représente une réponse aux perversions des reconfigurations que le contexte mondial impose, et qui se formulent dans la production dans les monopolisations épistémologiques. Cette supériorité des antiques dans le moderne relève des domaines des sciences humaines philosophiques, littéraires, les champs où la domination autrefois exercée par le discours occidental sur presque tous les aspects du savoir humain et de la culture est en déclin fortement contesté. C'est pourquoi Verre Cassé se révolte contre les faiseurs de l'histoire à l'intérieur comme à l'extérieur du continent.

L'économie narrative de l'œuvre se focalise sur ces institutions des régions septentrionales qui continuent de pratiquer leur influence notamment avant et après les indépendances. Le chapitre intitulé *La voix de l'Amérique* du roman *Les cigognes sont immortelles* soulève cette politique sur la voix du au monsieur qui sait tout sur notre continent : « Alors, Christopher Smith, vous qui observez de très près la politique en Afrique centrale, comment pouvez-vous analyser ce qui se passe actuellement à Brazzaville ? » (Mabanckou, 2018, p. 140). Il raconte les manigances politiques exercées par l'Occident sur l'Afrique depuis les années 1960 jusqu'aux années 1970. Cette époque est aussi marquée par l'envie de répertorie l'Histoire de l'Afrique par les peuples africains, dans le cadre d'un projet qui s'organise autour du projet de la rédaction de l'histoire générale du continent, un une entreprise enthousiaste soutenue par l'UNESCO publiée à la fin de 1980 et au début des années 1999. Ce projet bénéficie aussi du soutien de l'OUA (l'Organisation de l'unité africaine), ainsi que de celui d'un grand nombre d'états africains. Ce projet lancé dans le contexte des indépendances (la libération de plus de 17 états africains 1960). Il répond aux besoins spécifiques de cette époque et se croise à la demande de reconnaissance de l'identité du continent aujourd'hui indépendant. Les défenseurs de l'Afrique se consacrent à faire l'inventaire « des valeurs nègres » reproduisant en réalité les mêmes trajectoires. Leurs envies de se venger et amener le blanc à ressentir ce que signifier être jugé pour ce qu'on ne maîtrise pas à savoir la couleur de l'épiderme constitue selon Frantz Fanon la reprise imitative de l'esprit colonial raciste, d'une part l'adhésion des idées du XIX, puis d'une autre le récit selon lequel l'histoire se réduit en une confrontation entre les races, toujours les mêmes, ainsi, « […] le Noir veut être comme le Blanc, pour le Noir, il n'y qu'un destin et il est blanc. Il y a de cela longtemps, le Noir a admis la supériorité indiscutable du blanc, et tous ses efforts tendent à réaliser une existence blanche » (Fanon , 1952, p. 185). Ces intellectuels n'hésitent pas dans leurs perspectives à déformer les réalités, ainsi ils se basaient sur les travaux de Cheikh Anta Diop, qui représente en effet une

frange d'intellectuels africains qui s'ancrent dans la tradition scientifique et se justifier la « primauté » qu'ils désirent à travers ses discours :

> Bon, ça me reviendra, et de toute façon les Sénégalais, c'est simple, faut pas chercher midi à quatorze heures, ils s'appellent tous Diop, l'essentiel est de trouver leur prénom. Ce Sénégalais en question était trop fort, mon frère africain. Quand il a démontré aux Blancs, preuves scientifiques à l'appui, qu'il y avait plein de Noirs dans l'Égypte ancienne, que ces Noirs-là étaient des chefs, eh bien l'Europe a catégoriquement refusé de le reconnaître. (Mabanckou, 2009, p. 113).

Or, l'herméneutique narrative revient sur cet Historien sénégalais afin d'alerter son lecteur sur les dangers dévastateurs de se renfermer sur le passé, tout en se détachant du présent pour penser son devenir. Elle soulève cette prééminence, afin d'engager la réflexion de son lectorat à réécrire l'histoire du continent dans l'action et de proposer d'autres perspectives pour interpréter l'histoire du monde. Ces mouvements de la réflexion se font en faveur d'un recentrage de la pensée et des humanités pour donner lieu à de nouveaux espaces de vie à travers le monde. En effet, l'herméneutique narrative met en valeur aussi les formes informelles qui remettent en question ces formes de pensée, jusqu'alors considérées comme allant de soi, tel que, l'histoire, la politique et la démocratie, la dernière constitue une notion jusque-là autrement expliquée et pratiquée, comme le précise Monsieur Hippocrate : « La démocratie, est-ce qu'il en sait quelque chose, votre président-là ? Il vend vos diamants, il achète des résidences en Europe, est-ce que c'est normal, ça ? » (Mabanckou, 2009, p. 39). La démocratie se réinvente à partir des contextes de la vie, ailleurs en Afrique la démocratie reste un mot qui recouvre un vide sémantique pratiqué dans le quotidien et qui signifier être libre dans ses actes, ainsi pratiqués par Verre Cassé : « […] et on m'apporte mes deux bouteilles et mon cahier, je bois, je griffonne un peu, j'observe, disons que jusqu'alors j'ai été un homme heureux comme ça, un homme libre » (Mabanckou, 2006, p. 82). Alors qu'il s'agit plutôt de coexister avec l'Autre qui semblait étranger et constitue en réalité l'expérience commune, comme l'explique le président de la République et chef du Parti congolais devant les délégations des fédérations des dirigeants de la Confédération syndicale congolaise :

> Qu'importe que le chef soit du Nord ou du Sud. Aucune région ne peut prétendre se suffire à elle-même, aucune tribu ne peut vivre isolée. L'interdépendance des tribus et des régions constituera la nation congolaise que nous voulons indivisible. Seule l'unité nationale dans le travail, dans la démocratie et dans la paix peut assurer à notre peuple des victoires certaines sur l'impérialisme et le sous-développement […] (Mabanckou , 2010, p. 82).

Ce discours met en valeur la nécessité de la coexistence dans « nation indivisible », ainsi la division géographique du pays en Nord et Sud en occurrence en ethnie doivent s'illuminer pour pouvoir construire un projet commun, dans le travail, la démocratie de la paix ; la notion

recouvre le sens du dépassement des fractures internes et construire un état citoyen en dépit des origines œuvre ensemble pour un avenir meilleur. La réécriture de l'histoire chez Mabanckou ne se contente pas de transformer la connaissance en information, mais elle vise la multiplication des capacités à générer du savoir en dehors des cadres institutionnels.

2. Une œuvre de réaction

L'herméneutique narrative oriente le projet dans les trajectoires des temps modernes dit de la créolisation et de la circulation, qui fonctionne dans le relais. Ainsi, la réécriture de l'histoire passe d'un acte de répétition et de reformulation de ce qui existe déjà à un acte qui restructure les éléments du monde dans l'intention de reprendre une dynamique de devenir. Dans cette optique le retour sur la problématique les frontières physiques inventées par les colonisateurs fait surface dans cette œuvre, car en dépit des efforts multipliés pour renforcer leurs limites, les frontières se relâchent et diverses dichotomies fondamentales s'effondrent sous l'effet de la dynamique des mondes, laissant place à la déterritorialisation et la reterritorialisation deux notions qui fonctionnent en paire, dans une logique qui refuse de se positionner. Elles mettent en relation le sujet et l'objet dans des enjeux communs. En effet, ce projet rapproche les concepts d'ici et d'ailleurs déjà constant et dérivés d'un imaginaire nourrit par le départ et attiré par l'horizon réduit par l'Occident, la terre où tous les rêves se réalisent. Or, en réalité l'ici et l'ailleurs se croisent à tout moment c'est pourquoi c'est agencé de manière à faire apparaître la relation qui les unit à travers la mise en mouvement des constituants culturels et linguistiques de son œuvre. Dès lors, les êtres humains s'inscrivent avec et les autres entités présentes dans des relations de constitution. Nous ne pouvons donc pas nier que l'histoire est par définition simultanée de celle d'individus, des systèmes techniques, cultuels et des réalités spirituelles. Cet agencement déplace le centre de la pensée et revient à une conception de l'ensemble vers le concept de Tout-Monde. Toutefois, il convient de comprendre que le Tout-Monde ne s'institue pas comme quelque chose de finalisé, mais plutôt comme ce que nous nous efforçons de rendre habitable pour tous.

Les narrateurs de cette œuvre et à travers l'urgence que transmet leur ton de narration laissent entendre que le moment de relancer l'idée d'une pensée critique est opportun. Parce que nous vivons dans un contexte de rétroaction infini qui nous désigne forcement comme la création, qui puise sa puissance et son originalité dans la rencontre entre les humanités et les autres entités du monde. Pour affirmer ses constats, l'auteur use des domaines de l'imagination et/ou les arts de la vie. Ainsi, la pensée critique philosophique ne fait pas l'objet de production de cette œuvre, elle se témoigne à travers l'expression non discursive graphique, ou picturale

et à travers des corpus littéraires (oral et interaction entre énonciateurs dépassent les simples productions de surface, mais de réfléchir à travers d'autres possibilités que l'écrit résidus dominant des temps des lumières. C'est la raison pour laquelle l'auteur procède dans une rhétorique détournée et éclatée, qui met en relation de Relais une multitude de domaines et de styles, allant de la musique à la danse, de l'architecture à la photographie et au cinéma. Elle englobe toutes les pratiques d'écriture, de constitution, d'interprétation et de créativité. Elle explore toutes les richesses de l'imagination et adopte par moments un caractère essentiellement performatif. Une chorégraphie expliquée par Verre Cassé décrivant son cahier une fois achevé par la « le bazar », écrire c'est reproduire la vie qui représente une « caverne » dans laquelle nous trouvons de tout : la pourriture, les déchets. Il explique que la philosophe interprétée par la fiction est une entreprise théorique faite par des passéistes qui dompte d'autres ringards de la pensée. Écrire c'est expliquer le monde dans son mouvement réel général et particulier. Ainsi, l'aspect impératif transmet par l'urgence dans la narration consiste à ouvrir les frontières physiques et intellectuelles des nations. Ces frontières qui ont fini par refermer les populations sur elles-mêmes, refusant alors toute spéculation là-dessus. Nous le remarquons de la réaction du Fessologue qui explique à un français breton qu'il est originaire du plus petit Congo, 342000 Kilomètres carrés, avec une ouverture sur l'océan Atlantique et une autre sur l'un des plus grands fleuves du monde et : « […] qu'il ne faut surtout pas confondre avec le Congo d'en face qui est plus grand et qui fut la propriété privée du roi des Belges, il n'était pas d'accord » (Mabanckou, 2009, p. 234). L'auteur soulève d'une part la rigidité de l'esprit africain face aux notions des frontières qui représentent un gage d'authenticité et de différence par rapport à ses voisins, mais l'autre, il le confronte à la banalisation de ces différences une fois vues de l'extérieur, le Bof du Breton qui pense que : « […] historiquement les deux Congo étaient un même territoire, on ne va pas en faire tout un plat ! » (Mabanckou, 2009, p. 234). Un raisonnement qui heurte le Fessologue qui s'oppose : « NON, NON » (Mabanckou, 2009, p. 234) puis lui ressasse toutes les origines des frontières, mais en se proclamant : « […] j'ai un pays d'origine, les Congo lais d'en face ont le leur […] Chacun doit rester dans sa parcelle et cultiver son jardin dedans » (Mabanckou, Black Bazar, 2009, p. 217). Le plus important dans la logique du Fessologue c'est la confiance totale qu'il porte à son ancien colonisateur, en expliquant aux Bretons que ses ancêtres savaient ce qu'il a décidé et que ce n'est pas lui « jeune écrivain » qui va contredire les discours établis qu'il traduit par le mot : « les sagacités ». Il précise aussi qu'il reste en colère contre son copain Le Grand du Congo, parce que son pays a pris la nomination du Congo alors qu'à l'origine c'est le Zaïre.

Cette réaction qui minimise les « sagacités » reflète le détachement de ces populations des esprits des lumières, pour la simple raison est que le continent ne s'est pas détaché dans son mouvement du reste du monde. On se proclame les maîtres du monde durant des siècles les occidentaux ont réussi d'acquérir la fluidité dans leur logique. L'auteur établit cette comparaison en laissant le Fessologue bruler de colère dans un monologue à haute voix en présence du Breton en passant par l'histoire politique et économique, la « révolution horizontale » des grands Congo. Il se justifier sur tout le sens philosophique en citant : Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande, Le Capital de Karl Marx, passant par les deux guerres mondiales, arrivant aux conflits Rondais des années 1990. Et à ce moment : « Le Breton a payé l'addition et m'a dit au revoir » (Mabanckou, 2009, p. 241).

La focalisation interne insiste de changer de postures pour et s'ouvrir aux échanges intellectuels, et arctiques, culturels et artistiques, c'est-à-dire les ouvrir aux métissages des sensibilités (Glissant E. , 1997, p. 193). Ces narrateurs piégés par la rapidité du temps lance un appel franc de recentrer à la pensée et les humanités ne se limite pas aux régions autrefois considérées en périphérie de l'Occident, d'une autre manière : « […] qui ont fait que l'État-nation désormais ne suffit plus à barricader de l'intérieur le rapport de chacun à la terre » (Glissant E. , 1997, p. 193), qui marque un temps de pose et l'arrête en expliquant que ce que nous considérons comme Sagacités, ne l'est pas forcement pour les autres, il peut représenter un moyen d'exclure la communication, donc l'échange et le mouvement justifié par la réaction du Breton qui les quitte en marquant la fin de la conversation sans que le Fessologue ait fini son discours sur ses origines. Or, ce refus est loin d'être catégorique, car dans *Bleu Blanc Rouge* le personnage principal explique cette vision évasée des frontières que l'autre expose à travers la polyphonie de son œuvre est sans importance puisqu'à l'origine les humains n'accordent pas une grande importance aux noms, il se demande : « Mais qu'est-ce que le nom dans notre petit monde à nous, ici, loin du pays natal ? Le nom, une étiquette sur la marchandise, un passeport qui ouvre les frontières, un laissez-passer permanent. Le nom ne valait rien. Le nom n'a aucune histoire pour nous […] » (Mabanckou, 1989, p. 127).

Ces narrateurs nous expliquent avec leurs mots tantôt africanisés tantôt normalisés, que les changements se manifestent progressivement au cœur même du centre, alimenté par la critique raciale évoquée par l'expression « couleur d'origine » que quoi le Fessologue qualifie sa compagnie dans *Black Bazar*. L'auteur retourne à une histoire approfondie et divers courant épistémologiques. Il attire notre attention aux changements constatés durant ces dernières décennies du XX siècle, en provenance du continent africain et de ses dynamiques non calculées

une effervescence de créativité artistique et spirituelle. Ce phénomène se constate dans la vigueur dans les discours de ces narrateurs et dans le désir de renouveler les formes et les cadres de pensée, une tentative de saisir la réalité en pleine évolution. D'où la réaction de Willy qui explique au Fessologue : « Je crois que tu dois rentrer. Je ne t'ai jamais vu bavarder comme ça depuis que je te connais. Tu as mis mal à l'aise le pauvre Breton alors que c'est un type qui avait l'air très gentil. Ce n'est pas comme ça qu'il reviendra dans ce bar. » (Mabanckou, 2009, p. 241). Nous interprétons, donc un divertissement de différentes générations de critiques suite à la réaction de Willy qui n'écoutait pourtant que d'une oreille, et qui constitue la preuve que l'effort de ces générations qui n'a cessé de proposer des approches rafraîchissantes et des concepts novateurs qui concourent aujourd'hui à revisiter le monde, et à décrypter notre époque sans renoncer à la notion de l'identité africaine et diasporique dans l'espace du tout-monde.

Ces narrateurs entérinent le projet de la réécriture de l'Histoire du continent dans l'intention d'explique que pour progresser. De ce fait, l'homme africain est contraint à accepter la réalité du monde , puisque ce dernier n'est dans la mesure d'avancer sans l'Afrique . Ils font aucune abstraction des œuvres africaines et de leurs influences que ce soit dans les domaines des arts, de la critique, des connaissances, de la littérature ou d'autres champs liés à la créativité et à l'imagination. Dans cette veine, les contributions de l'Afrique dans le sens pluriel jouent un rôle crucial . De manière encore plus significative, toute exigence concernant l'Afrique ou la diaspora est désormais intrinsèquement rattachée à des défis globaux.

Lafocalistion interne connotée de l'œuvre est focaliseé ; tout comme le projet du colloque engagé en avril 2016 dans la perspective de penser et écrire l'Afrique aujourd'hui, sur l'africanisation des enjeux internationaux sur le plan philosophique et esthétique au cours du XXIe siècle. Elle le place d'ailleurs au centre de ces enjeux. À travers ces voix, ces récits et ces procédés l'objectif de cette réécriture est de penser toutes les thématiques, tous les questionnements africains simultanément une réclamation mondiale, puisque les destins se forment dans la Relation et la circulation, étant une part considérable alors du destin de la planète s'est jouée et qui d'après Achille Mbembe pourrait se décider en Afrique, de nouveaux défis se posent à la pensée, à l'écriture et à la création africaine et diasporique. Pour les relever, se priver d'une réflexion collective est impératif, d'une action commune. Harmoniser- une union ouverte, flexible, un réseau d'influence, afin d'amplifier notre impact et contribuer à une vision du monde élargie est une urgence.

Ainsi, l'objectif du projet de l'œuvre renoue l'initiative sur le plan théorique, et adopte une perspective diversifiée sur les réalités du continent africain ainsi que sur les horizons qu'il

se fixe. D'où le point de départ permanent dans cette œuvre est l'Afrique, qui institue la formation de cette œuvre en processus refermé sur lui-même en mouvement spiral. Nous pouvons constater que l'interaction dans cette œuvre réside dans l'envie de suggérer de nouvelles approches pour l'analyse à travers le délire de certains narrateurs personnages notamment Verre Cassé, et des raisonnements analogiques comme ceux de Michel et de papa Roger. Leurs réflexions s'orientent vers la création d'acceptions et de sens à travers l'examen des dynamiques de l'écriture, la politique, l'économie en cours sur le continent. Ces narrateurs soulèvent la problématique de prioriser la modernité et la diversité intellectuelle.

Avec le retour sur la philosophe et la critique sépartioniste adoptée par les intellectuels africains des temps des indépendances, l'auteur ouvre la voie sur un grand nombre de questions. En orientant son lecteur à la réflexion il l'oriente de potentiels débats sur le comment et à partir d'où nous devons repenser l'histoire du continent. Cette réécriture nécessite l'émergence d'une réflexion enrichie par les contributions mutuelles, tout comme les multiples voix qui racontent les histoires des personnages, des lieux et des temps dans cette œuvre. Ces voix qui réécrivent l'histoire doivent se réunir dans un lieu commun pour se dire en s'écoutant, un lieu d'appartenance et d'ancrage identitaire tout comme le Crédit a voyagé, même si cela ne se traduisait pas nécessairement par une pensée collaborative harmonisée. Et même si ce lieu incarne la nonchalance et le détachement parfois il crée un bruit assourdissant dans l'imaginaire du lecteur. Les rencontres de Verre Cassé où de celles d'autres personnages des autres romans s'orchestrent de manière à concevoir une opportunité de dialoguer et de comprendre leurs préoccupations mêmes chez les individus les plus indifférents tels que Verre Cassé et les mourant ou les condamnés à la mort comme Horsens, Porc-épic et Petit Piment, tout en mettant en évidence la demande significative pour une intelligence sociale approfondie.

Les réflexions contenues dans cette œuvre des contributions rhizomatiques des narrateurs acteurs actifs du vécu. Ils reflètent la perspective de leurs auteurs et de leurs narrateurs, enrichis par les échanges, les voyages et les expériences vécus et celles transmises de génération en génération (porc-épic), ou sur le tas, comme dans *Black Bazar*, qu'après un an et demi de sa discussion avec le Breton revient au Jip's, mais avec d'autres convictions sur le monde : « Une année et demie déjà. Je ne suis pas mort comme le croyait monsieur Hippocrate. Au contraire depuis il y a de bonnes choses qui se sont passées dans mon existence. Je suis un autre homme » (Mabanckou, 2009, p. 243). La réécriture de l'histoire dans ces récits représente une préoccupation constante pour la création de différentes perspectives compréhensibles sur les réalités et les évolutions de l'Afrique et/ou des Afriques. Ces narrateurs écrivains qui

appartiennent à des franges d'âges différentes, d'ethnies, de société et des niveaux intellectuels différents et surtout à des natures totalement différents combinent dans cette œuvre processus leurs récits pour amener le lecteur à cerner puis porter un nouvel éclairage sur les enjeux d'une Afrique en pleine mutation, ouverte à la diversité et aux vastes horizons, voire ceux de l'humain dans sa plus grande plénitude.

3. La remise en question de l'humanité

L'œuvre porte de manière générale une réflexion sur la question de l'humanité, par conséquent la repenser dans sa plénitude. Elle ouvre les horizons à des connexions à la fois transversales, rhizomatiques. De ce fait, l'agencement narratif révèle des périodes spécifiques de l'histoire intellectuelle de la communauté africaine en général. Cette période s'étend de temps des indépendances jusqu'aux années 1970-1990, mais réfléchit aussi dans le contexte moderne. Elle vise à : « […] défaire une axiologie culturelle où les déterminations de valeur reposent sur une détermination fondamentale radicalisée » (Giloury, 2017, p. 13). Cette histoire est brassée par les expériences passées, faite de tous les éléments de la vie : les douleurs les souffrances individuelles et collectives, les questionnements sociaux et politiques, tous ancrés dans le territoire africain. L'auteur le représente comme un espace de la connectivité entre l'Afrique et le monde : « […] formation intellectuelle et transculturelle » (Giloury, 2017, p. 26). La réflexion de ces personnages-écrivains-narrateurs vise à noter les concepts en circulation, conçus pour identifier les possibles formes de modernités africaines capables de valoriser des cultures au-delà des moules préconçus par la logique occidentale. Une telle réflexion permet de redéfinir l'histoire universelle dans une perspective purement scientifique. Elle permet de créer un « […] mouvement de translation et de traduction des idées, des pratiques culturelles » (Giloury, 2017, p. 17). Cette démarche tend également à réinsuffler une civilisation à une humanité déstabilisée par la brutalité coloniale et à contribuer à l'émergence d'une civilisation universelle. Enfin, la relecture de l'histoire dans cette fresque narrative n'est pas une simple quête mémorielle, mais une tentative de restaurer une humanité déstabilisée par la violence coloniale. En brisant l'axiologie culturelle imposée, l'agencement narratif redéfinit l'Afrique non plus comme une périphérie, mais comme un laboratoire du monde contemporain. Toutefois, cette restauration de l'humain ne peut s'accomplir sans une redéfinition concrète des modes d'existence. Par voie de conséquence**,** il convient d'analyser comment les personnages de l'œuvre configurent, par leur autonomie, une modernité proprement africaine.

3.1. Un double objectif

L'œuvre s'articule sur un double objectif, elle démystifie d'une part la stratégie adoptée par le colonisateur qui limite les sociétés africaines dans la passivité, reniant ainsi tout rôle joué par ces dernières dans la participation dans l'arène de l'histoire établie uniquement comme une affaire politique. Elle instaure une historicité soumise à des temporalités différentes de celles de la raison occidentale, en mettant l'accent sur une histoire du monde. Dans cette option l'auteur soulève dans la possibilité de substituer à la philosophie, à l'économie politique de Karl Marx, notamment dans *Le Capital* et à la sociologie ; pour lui la littérature est aussi un moyen capable de raconter de manière créative les récits du quotidien, puisque dès le départ elle s'oppose au discours historique qui se concentre exclusivement sur l'État.

Parallèlement à cette critique des grands récits économiques, l'agencement narratif souligne également, à travers les récits de papa Roger dans *Les cigognes sont immortelles*, et ceux de Hortense Iloki dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, où « Papa Roger rappelle qu'en principe ce sont les Américains qui aident les gens quand il y a une guerre mondiale contre les Allemands » (Mabanckou, Demain j'aurai vingt ans, 2010, p. 174). Il souligne cette continuité historique à travers les mots repris dans l'usage quotidien, tel que la guerre mondiale, un moment historique auquel les Africains ont participé et qui rentre dans leurs usages pour exprimer la gravité d'état d'une personne ou bien d'un évènement. Cette continuité n'est néanmoins pas comptée d'un seul côté, cette expérience vécue au quotidien dans les métropoles impériales pendant l'entre-deux-guerres révèle la contradiction entre les idéaux universalistes et les pratiques discriminatoires, mettant ainsi en évidence les lacunes de la prétendue *mission civilisatrice,* qui se termine par des indépendances en guerres civiles et ethniques meurtrières. Cela offre le contexte pour appréhender les préoccupations des premières générations d'intellectuels noirs en Afrique, concernant la modernité, la réhabilitation et leurs significations. Ce point, en effet, se place au cœur du débat sur l'universalisme. Le moment de l'avènement de la modernité au centre des introspections. Tocqueville, dans son ouvrage *De la démocratie en Amérique* évoque une double transition : celle des dispositifs politiques autoritaires vers des systèmes démocratiques, et celle des entreprises traditionnelles vers des sociétés modernes et ouvertes. Dans la conjoncture de l'Ancien Régime français, il fait référence à la règle. Aristocratique et établie la distinction entre les types de centralisation appelle l'une gouvernementale et l'autre administrative et explique que :

> La première seule existe en Amérique ; la seconde y est à peu près inconnue. Si le pouvoir qui dirige les sociétés américaines trouvait à sa disposition ces deux moyens de

> gouvernement, et joignait au droit de tout commander la faculté et l'habitude de tout exécuter par lui-même ; si, après avoir établi les principes généraux du gouvernement, il pénétrait dans les détails de l'application, et qu'après avoir réglé les grands intérêts du pays il pût descendre jusqu'à la limite des intérêts individuels, la liberté serait bientôt bannie du Nouveau Monde (De Tocqueville, 1840, p. 239).

L'auteur raconte comment la discussion sur le continent et sur son histoire se déroule dans un contexte caractérisé par plusieurs approches. Les propositions nativistes se penchent sur la révélation des traditions africaines et la reconnexion avec le passé du continent, « En plus de ça, malgré la Révolution socialiste et le communisme, il y avait encore trop de tribalisme pendant que les ventres des ministres grossissaient à force de manger l'argent de l'État sans en donner un peu au petit peuple » (Mabanckou, 2018, p. 146).

Nous sommes aussi dans les différents romans qui composent la fresque de cette œuvre en présence d'une foule d'enseignements sur la théorie marxiste de l'histoire, dans ses diverses déclinaisons, célèbre les réussites héroïques de la bourgeoisie en tant qu'agent collectif du changement global, avant l'émergence du prolétariat et l'accomplissement de sa mission historique grâce à la modernisation mondiale par le biais du capitalisme dans le monde et en Afrique. L'auteur oriente la réflexion de son lecteur-téléspectateur à la finalité de cette théorie, dont la majorité des intellectuels africains tirent leurs réflexions jusqu'à nos jours. Cette voie, qui fonctionne par la suppression des coutumes et traditions locales, ainsi que la croissance de la production industrielle conduit à la polarisation des catégories sociales en deux classes antagonistes engagées dans un conflit à mort annonce la fin du capitalisme et de l'histoire. Marx lui-même, dans *Le Manifeste du Parti communiste*, énonce que toutes les nations doivent se soumettre aux forces bourgeoises de la modernité sous peine d'extinction lorsqu'il déclare dès le début de son manifeste que « […] le gouvernement moderne n'est qu'un comité administratif des affaires de la classe bourgeoise. La Bourgeoise à jouer dans l'histoire un rôle essentiellement » (Marx & Engels, 1897, p. 9).

Cette théorie est consolidée par l'oncle de Michel René qui lui explique que selon le principe du Parti National du Travail, que la rupture avec les périodes précoloniales et précapitalistes, pour entamer le progrès scientifique demeure une condition, technique et social au sein des sociétés non occidentales. Cette perspective solidement étayée par sa corrélation déclin du *système villageois*. Cet oncle explique que l'ambition de son Parti est tirée depuis Weber et sa théorie de la modernité, qui consistent à analyser les forces qui ont contribué à l'avènement de la modernité en tant que civilisation rationnelle unidimensionnelle. Le point de départ de cette quête est la structure de l'autorité, qu'il décompose en trois apparences : la

hiérarchie, la confiance, et les coopérations légales. La progression constante des processus judicieux responsables de la création des institutions et des idéaux de l'Occident moderne. Cependant, ce progrès, qui génère des avantages extraordinaires grâce à la raison, s'accompagne d'une rupture avec le domaine religieux. Les conséquences englobent la dissociation des structures morales et religieuses, l'imposition de réglementations bureaucratiques, l'émergence de l'économie de marché et les avancées scientifiques et intellectuelles.

L'auteur et à travers cette fresque notamment son dernier roman *Le commerce des allongés*, raconte ces conséquences, l'humanité débourse le plus élevé des prix à payer pour ces gains est ce que Achille Mbembe appelle : « Le désenchantement du monde » (Mbembe A. , Brulisme, 2020), auquel il rajoute un corollaire qu'il qualifie de majeur, *l'antihumanisme*. Deux notions qui reviennent suer la violence omniprésente qui gère le monde moderne. Dans son œuvre Alain Mabanckou souligne le rôle des géniteurs du mouvement de la Négritude, qui affichent un engagement de taille focalisé sur la restauration de l'humanisme érodé par le colonialisme. Cet humanisme vient comme une réponse au désenchantement du monde. Il cherche une rationalité alternative qui émane de la désapprobation de l'abandon de l'intuition et de la spiritualité. Cette spiritualité s'exprime à travers une syntaxe africanisée, une adhésion transactionnelle en réaction à un autre engagement porté par les représentants du mouvement. Dans ces romans l'auteur évoque le paradoxe qui se manifeste comme une dépendance intransigeante la philosophie des Lumières et la modernisation en Afrique. Elle considère la rationalité et l'industrialisation comme des contre-mesures aux traditions religieuses et économiques non occidentales, donc l'impuissance des sociétés africaines à suivre le flux temporel mondial selon leurs traditions, et le rejet de toute valeur, et aux pratiques économiques et sociales propres à l'humanité africaine.

Nous pouvons même dire Mabanckou dénonce la philosophie de Wright qui légitime la substitution des anciennes traditions par la modernité subjective à la fois physique et institutionnelle que les conditions politiques d'après-guerre imposent. Il défend « […] l'esprit des Lumières […] de la Réforme […], qui ont conduit à la grandeur de l'Europe et offrent maintenant l'opportunité de partager avec l'ensemble de l'humanité » (Mbembe & Sarr, 2017, p. 21).

Nous constatons aussi que l'idée de considérer la colonisation l'élément déclencheur de la métamorphose et le progrès du jamais arriver continent africain est une des manifestations majeures de l'esprit moderne, une thèse défendue par le personnage de Hippocrate qui plaide

pour le caractère positif de la colonisation, en effet, malgré sa nature destructrice, cette dernière a hissé le monde non occidental. Elle aurait libéré les populations d'Afrique opprimées par leurs vieilles traditions et croyances religieuses, et elles devraient remercier l'homme blanc de les avoir affranchies des chaînes de leurs traditions dites des ténèbres et de barbarie. En contraste, entre autres que l'auteur ne renonce pas complètement à cette idée il la soutient. Réécrire l'histoire de l'Afrique implique comme le précise Achille Mbembe nécessite une réinterprétation du sécularisme des Lumières et de l'industrialisation, l'indépendance à besoin de se débarrasser des mimétismes et de s'engager dans une version moderne du postcolonialisme.

3.2. Configurer une modernité Africaine

Pour apporter une nouvelle configuration au continent et à son histoire, l'auteur met en scène des personnages qui se distinguent dans leurs comportements ainsi que dans leurs esprits. Ils se distinguent notamment par leur en opposition aux structures imposées par les schémas sociaux ; ainsi que par le refus des philosophies idéalistes des intellectuels africains. Ces scripteurs se situent à travers leurs autonomes au-delà des dualismes. Ils placent la morale imposée par les défenseurs de l'Afrique en dehors des piliers des relations de pouvoir et de sens transmis par les vicissitudes de la vie individuelle et sociale. Ces personnages expriment une continuité entre la vie, le monde. Ainsi leurs positions se démarquent par un relativisme, qui oppose la vie individuelle et la collectivité au sein de laquelle elle s'inscrit. Leur argument se trouve dans leur retour sur les problèmes individuels ou sociaux comme un défi de compréhension dans ce système. Par conséquent, ils invitent le lecteur à postuler que chaque évènement porte un sens et que chaque signe a une signification, d'où les questions que Michel se pose en permanence.

Ces voix n'alternent pas entre les idées de salut, de transcendance et de mystère, d'ailleurs, elles les excluent. Leurs monologues constituent un esprit ouvert qui accueille les nouveautés avec curiosité. Il exprime dans le refus des réflexions faites l'acceptation des alternances, par conséquent, ils rejettent les synthèses toutes faites. Cela explique sans doute pourquoi ces personnages ne sont pas en pratique missionnaire, ils sont de simples narrateurs d'histoire , créateur d'un espace tangible et où aucun principe extérieur s'impose pour justifier son ordre et sa construction tels que Verre Cassé le confirmais en insistant qu'il ne respecte aucune règle, qu'il écrit pour lui et qu'il ne fait le nègre pour personne, aussi la réaction du Fessologue à la fin du roman, qui habille à sa manière sans se soucier de la critique apportées par les autres sur lui.

Cette perspective ouvre la voie à des négociations. La focalisation interne du récit révélé une logique qui place l'individu dans un réseau de relations, où la dépendance mutuelle est conçue. Inversementles les différences sont dramatisées et mises en évidence à travers des rites et rituels minutieusement orchestrés. Ces rites relèvent de la tradition ancestrale comme dans *Mémoire de Porc épic*, dans *Le commerce des allongés* où bien conventionnelle comme dans *Verre Cassé* et *Black Bazar* face à ses voisins du grand Congo. Cependant, au cœur de cette exploration de l'humain à travers ses réflexions, ses pratiques voire ses convictions symbolise surtout la notion des frontières (physique et morales). Cet héritage qui sépare l'ensemble du continent en microsociétés emboitées les unes dans les autres. De ce fait, cet enchainement poursuit même au de-là de ces frontières imposées par les forces occupatrices.Ainsi, la trame narrative délimite le caractère culturel, économique et politique. Le lecteur est invité à établir des règles structurelles pour gérer la diversité. Le continent ne semble pas avoir besoin abandonner ses traditions pour pouvoir s'insérer dans la modernité, et renoncer à sa propre histoire au profit de celle des autres ni de se plier à s'engager dans une crise perpétuelle résulte de l'impossible réconciliation des dominants.

L'œuvre aborde la question des frontières entrecroisées en Afrique substantivée à celle du pouvoir, comparée à un processus hérité. Elle entremêle de manière complexe des éléments des systèmes politiques successifs caractérisés par les narrateurs comme étant paradoxaux. De ce fait, Michel pense que les parasites de la radio nationale sont une stratégie pour empêcher les populations de s'informer sur l'assassinat du président, il se pose alors la question suivante : « Pourquoi le gouvernement s'entête à parler de cet assassinat si lui-même n'est pas complice de la mort de notre Immortel ? » (Mabanckou, 2010, p. 203). L'humour chez Mabanckou ne représente pas une instance pour susciter l'hilarité, mais une stratégie narrative qui permet de désarmer le tragique. Exploser comment l'ironie permet de traiter des sujets traumatiques comme : (assassinats, colonisation) sans se perdre dans le pathos, ce qui structure le récit dans une dimension plus recevable, et en conséquence plus efficace dans sa transmission mémorielle. Or, le son de la radio revient et le présentateur américain annonce l'extradition du Che afin qu'il soit jugé dans son pays. Le jeune narrateur reste épaté par le mot difficile à prononcer et qui nécessite toute une technique laryngo-pharyngée pour y arriver. Ce croisement de monde que l'auteur souligne rappel également le dilemme dans lequel les intellectuels africains se sont retrouvés face à une modernisation imposée. Elle prend comme nous l'avons constaté chez l'imprimeur dans *Verre Cassé* une forme d'occidentalisation virale et viscérale. Elle permet la naissance chez la masse d'un nativisme en surface sur lequel l'auteur revient dans *Petit piment* :

« Son deuxième acte de bravoure aurait eu lieu pendant la guerre ethnique entre les nordistes et les sudistes » (Mabanckou , Petit piment, 2010, p. 82). *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, où Hortense raconte malheurs vécus par la population, tout en exprimant dans un ton de stupéfaction et de déception son le rejet de l'ethnicité en tant que principe primitif d'organisation sociale. Le retour sur cet évènement consiste à mettre en évidence les conséquences directes des indépendances qui fonctionnaient dans la même optique du séparationisme de la pensée coloniale. Ce mouvement travers l'œuvre dans son intégralité niant ainsi la partie fondatrice de l'histoire du continent, pour ne l'entamer que depuis la période limitée à la colonisation. In fine, la modernité africaine se manifeste par un refus des synthèses toutes faites et une acceptation du rhizome relationnel. À travers la figure du narrateur-scripteur, le montage rhétorique affirme que l'identité du sujet se construit désormais dans l'entre-deux, loin des clôtures idéologiques. Cependant, si cette modernité s'enracine dans le local, elle aspire irrémédiablement à se confronter à la globalité. C'est pourquoi l'analyse doit maintenant se porter sur la manière dont la diégèse fragmentée articule réinvente l'universel pour l'inscrire dans une véritable « pensée-monde ».

3.3. L'État-nation

L'auteur soulève l'urgence indéniable de passer à l'état nation. Et dans les mêmes perspectives que Ernest Renan (Renan, 1882), l'auteur souligne que la nation se base sur les principes du vivre ensemble et de l'union, plutôt que de se concentrer sur les éléments culturels, la race, et la langue. Sans se focaliser sur les héritages surtout ethniques du séparationisme, ni historique qui se focalise sur les visions essentialistes. Le mieux sera de se construire des conceptions contractuelles et évolutives. Car que son impact et ses manifestations sont de taille sur l'intérêt du citoyen et de de l'intégrité nationale. Ce geste représente une condition qui favorise la construction d'état stable et de reconstituer l'histoire des états africains dans une perspective libre des visions importées de l'extérieur. L'auteur revient également sur la méfiance envers l'ethnicité : des Lari, des Babembe, des Vili, des Dondo, des Kamba, qui pratique à l'une des politiques coloniales envers les approches qui les conceptualisent. Il explique dans l'un des récits de Michel sur le président Marien Ngouabi incapable de rembourser aux Français l'argent d'une bourse d'études qu'il : « […] est donc resté avec l'armée française qui l'a affecté chez les Camerounais de l'ethnie bamiléké. Ces Camerounais-là sont les plus têtus dans la bagarre » (Mabanckou, 2010, p. 134).

Pour Mabanckou réécrire l'histoire du continent c'est aussi discerner l'enjeu qui se focalise sur le fait de repenser la cartographie géographique du continent imposée par l'administration coloniale : « […] je m'en fous des règles et je m'en fous aussi de la carte de notre pays parce que ce pays c'est de la merde, c'est des frontières qu'on a héritées quand les Blancs se partageaient leur gâteau colonial à Berlin, donc ce pays n'existe même pas, c'est une « […] réserve avec du bétail qui meurt de disette » (Mabanckou, 2006, p. 71).

La réécriture de l'histoire dans cette œuvre se fait dans l'intention de façonner une nouvelle forme de modernité. D'orienter la réflexion sur des formes du vivre ensemble approuvée par l'identité africaine consciente de sa propre histoire et qui s'inscrit dans le contexte de l'histoire générale de la modernité. Dans son livre *Ecrire l'Afrique Monde* Achille Mbembe rapproche ce genre d'ambitions soulevées dans l'œuvre de Mabanckou, au concept de paganisme, qui peut être considéré comme une sorte « d'encyclopédie tribale » (Augé, 2008 , p. 19) qui nourrit la diversité des sociétés africaines.

Le paganisme dans la conception de Marc Augé ne se fonde pas sur la dualité et l'oppose, il ne se fait dans le rapprochement entre l'esprit et le corps, encore moins entre la foi et le savoir, il marque ainsi ses divergences par rapport au christianisme. A cela s'ajoute la morale qui n'est pas une entité extérieure aux rapports de pouvoir et de sens reflète les aléas de la vie individuelle et sociale. Enfin, il postule une continuité entre l'ordre biologique et l'ordre social, ce qui d'une part relativise l'opposition entre la vie individuelle et la communauté dans laquelle elle s'inscrit, et d'autre part tend à réconcilier.

À l'instar de Marc Augé, Mabanckou à travers l'ensemble des personnages de son œuvre considère chaque défi, à mesures individuelles ou sociales, comme une question de compréhension. Tous les éléments constituant la suite des évènements portent des significations, chaque signe a une signification, puisqu'ils représentent les composants dont nous avons besoin pour réécrire l'Histoire de l'Afrique. Ces antagonistes racontent leurs histoires loin des notions de salut, de transcendance et de mystère. Par conséquent, ils accueillent avec intérêt l'innovation et font preuve de tolérance, toujours prêts, toujours enclins à intégrer les éléments nouveaux. Ils ne refusent rien, mais ils restent dans la réflexion ; ainsi le meilleur exemple à citer reste Michel qui ne conteste pas les explications de son père, ni celles de son instituteur encore moins celles des journalistes, cependant ils les analysent et les placent dans différents contextes de l'histoire de son vécu.

La focalisation interne conçoit l'esprit des personnages -scripteurs dans l'addition et l'alternance, qui exclut définitivement la synthèse. Cela expliquerait en grande partie le caractère démissionnaire qui orchestre la population face à la situation de leur pays. Une réaction légitime, puisque cette dernière n'a jamais pratiqué activement ou passivement dans la conversion des autres. Dans un monde où tout est manifeste et où aucun principe externe ne s'impose pour légitimer son ordre et son histoire réexaminée. Ces narrateurs-écrivains ouvrent la voie à des négociations constantes. Mabanckou à l'image de Marc Augé expose une anthropologie indigène qui « […] place l'individu au sein d'un réseau relationnel où la dépendance mutuelle est vécue souligne les différences à travers des coutumes et des rituels minutieusement orchestrés » (Augé, 2008 , p. 18). L'objectif central de cette exploration des concepts d'Augé valide la solidité des frontières qui délimitent les communautés africaines sur les plans spirituel, culturel et économique. Cela implique également d'établir les principes structurels liés aux notions de genre et de génération pour gérer la pluralité et la diversité, créer d'autres alternatives.

4. L'Afrique dans le contexte général

À partir de la réécriture de l'histoire de l'Afrique, l'auteur cible comme finalité à l'inscription de l'Afrique dans le contexte global. Cet exercice exige comme nous l'avons constaté une démarche qui repense les différents composants de cette histoire, mais aussi les phases de la création de l'histoire de la modernité africaine et ses multiples expressions. Dans le contexte narratif de l'œuvre, nous constatons qu'elle se déploient dans le même lieu, or en réalité cette activité s'étale sur des cadres temporels variés et des espaces qui se démarquent par une configuration en mouvement.

L'auteur commence par répertorier les moments qui marquent la formation de cette histoire. Ainsi, le premier moment conçu comme une invention selon les concepts avancés par E. Said, T. Ranger et V. — Y. Mudimbe. C'est un moment où l'Afrique ainsi que les restent des anciennes colonies sont inscrites dans l'histoire et la géographie de l'Europe. Par conséquent, il s'inscrit pour la référence exclusive : de la civilisation et le seul critère de la condition humaine. Ce qui s'explique dans l'œuvre par l'envie virale de quitter l'Afrique parce que ce pays incarne pour ses les africains l'unité de mesure, tel qu'il l'explique l'imprimeur déjà fier, car « […] il a fait la France » et que même Verre Cassé se trouve à court-terme de mots pour le contre dire. La preuve ultime qu'il partage sa position :

> […] la France était pour lui l'unité de mesure, le sommet de la reconnaissance, y mettre les pieds c'était s'élever au rang de ceux qui ont toujours raison, qu'est-ce que je pouvais lui

> objecter après de tels propos, j'ai eu beau chercher un argument de contre-attaque, je n'ai rien trouvé, j'ai donc capitulé (Mabanckou, 2006, p. 27).

Ces narrateurs n'hésitent pas de revenir sur l'initiative historique de l'Occident de s'approprier et établissent une cartographie imaginaire de l'univers ainsi qu'une philosophie universaliste. l'auteur revient sur l'ancrage de cet esprit chez en Afrique au point de figurer dans les systèmes éducatifs, il s'agit de reprendre les formes pédagogiques que l'Europe n'enseigne plus à ses enfants, ainsi le Fessologue explique à sa compagne qui lui demande si ces choses sur la poudre, la boussole, la vapeur, l'électricité, les mers et le ciel viennent de lui : « Je lui répondais que c'était pas de moi, que c'étaient des trucs qu'on avait appris à l'école, au pays, et qu'on n'enseignait pas aux Européens » (Mabanckou, 2009, p. 56). Ce retour sur les faits constitue une mise en reliefs explicites des éléments qui régénère de nouvelles manières impériales de domination politique et historique., ainsi elle se reproduit dans diverses formes, grâce à sa fluidité et à sa flexibilité.

L'auteur revient beaucoup sur les détails de la Première Guerre mondiale, un évènement historique qui reste vivant dans la mémoire collective des Africains qui en fait partie. Ce fait se démarque par le nom de Jean Bédel Bokassa, un grand serviteur des Français, Michel explique que :

> […] il était un serviteur de la France puisqu'il avait combattu avec les soldats français pendant la Deuxième Guerre mondiale, et c'est les Français qui l'avaient formé comme militaire et lui avaient donné une belle médaille parce qu'il avait toujours répondu présent partout où les Français se battaient, que ce soit en Indochine ou en Algérie (Mabanckou, 2010, p. 265).

Ces évènements qui se déroulent simultanément avec la colonisation constituent une phase importante dans l'ancrage du tribaliseme dont souffre l'Afrique, car, c'est en engageant les élites intellectuelles, religieuses, économiques et militaires autochtones naviguent entre l'administration coloniale et ses partenaires privilégiés, les chefs traditionnels préservent les traditions tribales ancestrales. Ces élites revendiquent une place sur la scène mondiale en dehors du cadre tribal, cherchant à mobiliser une variété de ressources d'origines africaines.

4.1. Le débat sur la race

Cette comédie humaine contemporaine s'articule autour d'une entreprise majeure de réécriture de l'histoire. À cet égard, cette réflexion s'ancre dès 1989 avec *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*. L'enjeu fondamental consiste à inscrire le sujet noir dans une humanité authentiquement du Tout-Monde. Dès lors, la focalisation interne réactualise la Négritude, que Sartre qualifiait de « racisme antiraciste », tout en déplaçant son curseur principal. En effet, la

poïétique de l'intertexte déploie une problématique de pigmentation, mais d'une ambition de dépasser les clivages nés de l'accession à la souveraineté internationale.

Pour appréhender l'histoire, l'économie textuelle examiner les développements parallèles entre l'Europe et les autres sociétés notamment l'Afrique et l'Asie, ainsi elle revient sur les évènements qui marquent l'Histoire en ces temps dans *Demain J'aurai vingt ans* et dans *Les Cigognes sont immortelles*. Une telle station permet de remarquer que les histoires et les trajectoires de l'Europe prennent un détour remarquable ; de manière plus systématique, elle se détache des domaines des sciences et de la recherche scientifique, et plus généralement, des croyances religieuses. A travers la prise en compte des moments d'échange entre l'Occident et l'Afrique, nous constatons qu'il s'agit de moments et de zones de contact et production de connaissances qui permettent de (ré) imaginant l'autre, afin de l'enfermer dans une construction épistémologique, où une place importante est accordée à son lieu de vie à ses us et coutumes. Ainsi il se trouve dans des récits, en même temps, donne un sens plus restreint au monde. Ces récits ont subi et continuent de subir des reformulations depuis le moment fondateur de la période coloniale, qui débute avec la fin du moyen âge. En définitive, la structure polyphonique du récit opère une déconstruction des récits hégémoniques qui ont longtemps enfermé l'Afrique à la périphérie du monde. En mettant en lumière les zones de contact, la trame textuelle refuse ce cloisonnement identitaire pour proposer une vision où l'expérience africaine dépasse l'exception culturelle ; et devient une composante essentielle et dynamique de la trajectoire humaine globale. L'Afrique cesse d'être un objet d'étude épistémologique restreint pour devenir le lieu d'une parole souveraine, un sujet capable de redéfinir l'universalité, comme une convergence de multiplicités. Cependant, cette inscription du continent dans l'universel ne va pas sans une confrontation directe avec les structures de pensée héritées de la colonisation. En effet, si le sujet noir accède à une humanité du « Tout-Monde » ; il reste à analyser comment cette nouvelle souveraineté narrative parvient à démanteler concrètement les mécanismes de domination, qui persistent au cœur même de la langue et des structures de l'économie textuelle.

4.2. L'Afrique/l'universel

La notion d'universel dans le contexte de l'œuvre interprète la présence européenne comme une introduction d'un imaginaire préconçu par l'Occident. Il évoque l'universel chez les populations africaines ; tout ce qui vient de l'Europe est meilleur : Kolo Loupangou le voisin de Petit piment qui se soucie de sa santé mentale lui explique que le docteur Kulahou est le meilleur dans toute le pays, le seul capable de guerrier les maladies du cerveau, parce qu'il a

fait ses études en Europe, il se demande : « Je ne sais pas ce qu'il fout à Pointe-Noire, à sa place je serais resté en France, à Paris, où j'aurais été aussi bien payé que les médecins blancs » (Mabanckou , 2010, p. 226).

La modernité se concrétise aussi dans l'odeur des vêtements venue de la France comme l'explique Michel : « […] l'odeur agréable qu'on sent sur les habits d'Europe, car cette odeur-là ne vient que d'Europe et les Blancs. » (Mabanckou, Demain j'aurai vingt ans, 2010, p. 28). Ces éléments représentent la perturbation qui bloque la circulation des idées et fige les imaginaires sur une seule possibilité. L'auteur même dans un ton ironique affiche son opposition à cette modernité importée. À travers cet imaginaire fièrement autochtone, Mabanckou contraste avec l'appréciation sans réserve de la philosophie des Lumières et de son universalisme. Ce dernier réorganise le monde et les histoires spécifiques en les inscrivant dans un récit unifié. Michel revient sur le sujet à travers les dits de Guy Folly le présentateur de radio Amérique que Roger adore : « Le soir, c'est cet Américain-là qui nous donne l'heure : Il est vingt et une heures en Temps universel, et vous écoutez La Voix de l'Amérique. Tout de suite, les informations du soir depuis Washington avec votre fidèle serviteur Roger Guy Foly » (Mabanckou, 2010, p. 84). Michel se demande pourquoi ce dernier présente les choses à chaque fois comme si c'était la fin du monde ? Mais aussi il constate que chez lui il n'est pas vingt heures, que dans le monde il y a des régions où il fait encore jours et d'autres il fait nuit. Alors pourquoi un temps universel ? Il finit sa réflexion par : « […] ce n'est pas normal » (Mabanckou, 2010, p. 84). Ainsi, la structure polyphonique de l'œuvre met en lumière l'imposition d'un temps unique, qui constitue la métaphore d'une rationalité occidentale qui cherche à synchroniser le monde sur son propre rythme ;niant ainsi les temporalités locales.

Cette constatation soulève la position de l'auteur à la propagation de la raison émancipatrice, un esprit porté par l'Occident. Universaliser l'heure et l'imaginaire provient d'une logique qui impose ses normes les plus significatives, auxquelles les sociétés non européennes ne peuvent échapper. Et si Michel ne demande pas à son père une explication c'est parce qu' il s'agit de conformer et se soumettre, car lui et toutes les populations autres que l'Occidentale n'ont d'autres alternatives que de les aspirer. Sur ce point, Mabanckou affiche son opposition, la manière ironique avec laquelle il introduit ses formules qui représentent l'Occident comme une unité de mesure. Sa synthèse par rapport à ses écrits est ardente. Il explique dans son œuvre que l'intelligence n'est pas le propre d'une race blanche ni d'une autre. D'ailleurs, il démontre à travers la réaction de l'imprimeur, et de celle de ses parents que l'Autre blanc emporte tout une fois à l'extérieur de son continent parce qu'il est supérieur par la couleur.

Michel explique que : « […], car cette odeur-là ne vient que d'Europe et les Blancs sont tellement malins qu'ils nous cachent bien leur secret pour qu'on continue aussi à aimer et à porter leurs habits dans notre pays même si ça coûte plus cher. » (Mabanckou, 2010, p. 28).

L'auteur dans son œuvre pense l'universel commence d'abord du local, Michel épaté par le travail de Mosnier Mutombo le couturier : « […] tu vas être étonné et tu vas croire que c'est un vrai prêt-à-porter « (Mabanckou, Demain j'aurai vingt ans, 2010, p. 28), mais pas que, il souligne l'importance de penser la diversité pour atteindre un niveau plus libre que l'enfermement qu'impose l'universel. L'importance dans l'œuvre est orientée vers la créolisation des mondes, ainsi qu' au processus d'effacement du lieu géographique. Réécrire l'histoire de l'Afrique tente de changer les imaginaires ainsi les points de repère, au moyen de la transition d'une territorialité cartographiée à l'établissement d'un point de référence fixe, est accompagné d'une logique qui érige une barrière infranchissable entre le général toujours présenté par l'Occident et le particulier des cultures locales.

Ce regard ironique et incisif que l'œuvre vhécule se focalise sur les barrières établies par l'Occident pour exclure le colonisé du domaine universel ; malgré les déclarations civilisatrices. Associée aux nombreuses œuvres écartées de la perception des Africains, le regard qui les surveille les maintient à une distance infranchissable du territoire universel. L'Africain se présente comme un élément extérieur. Il constitue toujours un projet inachevé qui consolide une modernité qui se permet de les maintenir en périphérie. Ainsi, elle impose un regard particulier sur le monde colonial, l'Afrique et ses habitants.

Penser l'universel depuis le local représente une opposition directe aux nationalismes philosophique et littéraire occidentaux. L'auteur cherche un renversement dans l'ordre des idées établi par ces derniers. Réécrire l'histoire c'est aussi remettre les Africains qui étaient exclus de la sphère humaine et dont cette exclusion a longtemps façonné la conception de l'humain. Réécrire l'histoire se définit pour des expressions d'une harmonie globale. Cette réflexion pourrait également préfigurer les préoccupations de l'anthropocène bien avant qu'elles ne deviennent une préoccupation centrale de notre époque contemporaine.

4.3. Une pensée-monde

Le projet de la réécriture de l'histoire dans cette œuvre se fait différemment que les consensus habituels. D'autres termes, il se fait d'une manière qui présente une pensée- monde, autrement dit celle de la dynamique et de la circulation à travers la force de l'imaginaire en général et de l'imaginaire africain en particulier. Il s'inscrit dans l' occurrence de l'idéologie postcoloniale

qui contient des aspects d'une pensée mondiale, puisqu'elle établit dans ses fondements la distinction entre l'histoire nationale et celle établie par l'Occident. La trame narrative oriente l'attention de le lecteur à comprendre à travers le postcolonialisme l'ambiguïté. Ainsi, ielle expose cette phase mal digérée par la communauté scientifique dans le monde. elle reprend le moment où la théorie plaide en faveur pour le colonialisme et comment ce dernier constitue une expérience d'une part ou d'une autre positive à l'échelle planétaire. Il s'agit d'un engagement défendu, car cette tension est illustrée par le personnage d'Hippocrate dans *Black Bazar*. Ce dernier représente le défenseur de la colonisation. Il critique l'œuvre d'Aimé Césaire *Discours sur le colonialisme* en accusant le penseur d'ingratitude vis-à-vis de l'empire il cite :

> Où veux-je en venir ? À cette idée : que nul ne colonise innocemment, que nul non plus ne colonise impunément ; qu'une nation qui colonise, qu'une civilisation qui justifie la colonisation - donc la force – est déjà une civilisation malade, une civilisation moralement atteinte qui, irrésistiblement, de conséquence en conséquence, de reniement en reniement, appelle son Hitler, je veux dire son châtiment (Césaire, 1950, p. 150).

Il poursuit que le colonialisme était utile. Il avance dans le même clivage que la philosophie de l'esclavage de parler les langues barbares à l'école de Jules Ferry. La colonisation a donc le colonialisme contribue à l'universalisation des représentations les populations africaines en leur apprenant la langue française. L'auteur et au moyen de la narration cyclique nous fait remarquer la rupture épistémologique de la pensée postcoloniale qui s'oriente dans l'approche universaliste qui reste malgré tout ambiguë. À travers Hippocrate et l'histoire de Monsieur Mutombo, l'auteur remonte l'histoire de l'esclavage à une ère plus antérieure celle de l'esclavage arabe des africains. Il pousse alors les limites de la critique postcoloniale, qui révèle que la modernité globale doit être examinée bien avant le XIXe siècle, et qui remet en question les conceptions traditionnelles de la chronologie historique.

Au-delà de cette remise en question chronologique, l'économie textuelles des essais de l'auteur rajoute aux composants historiques d'autres facteurs de nature intellectuels qui ouvrent un espace de circulation entre les pensées. Sa stratégie dans la reconstitution de l'histoire à travers les fresques de l'histoire de l'Afrique omise d'une part et d'une autre permet la traversé et le mouvement entre la pensée postcoloniale et la pensée afromoderne. Une manière d'aider le continent à « […] réécrire son autobiographie à partir de l'Autre, en réponse aux questions qu'il lui adresse » (Mbembe A. , 2010, p. 87). Dans une optique de « […] l'entre-deux et de l'entrelacement » voire de la créolisation l'œuvre oriente son lecteur télé-spectateur vers une position longtemps adoptée par les populations africaines, qui ne se constitueront que lorsque 'elles appliqueront le sortir de soi, qui se concrétise dans le détachement du passé

mutique et de se focaliser sur les préoccupations du présent, s'ouvrir au monde et penser les frontières comme une simple stratégie de domination. L'œuvre soutient une réécriture de l'histoire dans les principes de la créolisation. Un mouvement qui se vit lorsqu'on s'en rend compte à l'image de Hortense qui lors de sa fuite vers le sud avec sa fille consignes ses souvenirs et surtout le discours de Christine, ou du porc-épic et de Liwac Ekimakingai qui leur vie parmi les autres représente un entrelacement par conséquent de par les circonstances. Dès lors pour réécrire l'histoire il est nécessaire de se recentrer sur soi, mais dans la traversée du monde. En occurrence, faire disparaitre les limites, les frontières imposées par la convention. En somme, nous l'auteur nous met devant une perspective d'interprétation du monde qui repose sur la créolisation, le rhizome, la relation, la fragmentation, la circulation et enfin le tout-monde. En fait, l'auteur met en relation de complémentarité entre le passé et le présent en devenir. Il implique, ainsi, la responsabilité des Africains envers leur existence et les mondes distants, surtout envers ceux avec qui n'a aucun lien, les étrangers avec qui nous plaçons les barrières des différences. En somme, La diégèse fragmentée de l'œuvre décentre l'Europe pour faire de la circulation et de l'ambiguïté les moteurs de l'histoire. En intégrant des mémoires occultées et des perspectives transatlantiques, l'agencement narratif substitue à l'universalisme dogmatique une vision de la créolisation permanente. Ainsi, ce mouvement de déterritorialisation appelle une nouvelle définition de l'être. Il s'agit désormais d'examiner comment se forge une identité qui transcende les différences, plaçant l'Autre au cœur de la reconnaissance du Soi.

4.4. Une identité au-delà, les différences

L'œuvre d'Alain Mabanckou nous propose une version repensée de l'approche postcoloniale, fondée sur l'humanisme. Cette version est une conception conçue sur la critique qui se fonde sur la tolérance et sur le partage de nos différences, puisqu'elle se détache des dogmes inébranlables. Nous pouvons la qualifier de la traduction de la créolisation, du monde comme un lieu de *Mondialité* et d'une réalité relationnelle. Cette vision se traduit concrètement par ; la notion du postcolonial à travers des personnages-monde, des individus qui travers les frontières travers leurs réflexions et leurs positions. Mais aussi par les stratégies discursives que l'auteur adopte pour construire la trame de son œuvre et délibérer les mémoires de ses témoins de l'histoire. Ainsi, les morts racontent les vivants les bêtes racontent les humains le passé raconte le présent. Cette stratégie crée un espace dans l'ensemble totalisant, car tout un chacun possède le droit d'hériter du monde dans sa totalité.

L'œuvre se fait dans une dynamique qui reprend les mouvements imprévisibles de la vie. Petit piment explique que le médecin psychiatre qui le soignait insistait surtout sur : « […] les tâches de la vie courante, sur les directions pour aller du quartier Rex au quartier Trois-Cents ou du quartier Savon au quartier Tié-Tié, sur l'actualité, sur le vocabulaire en français, en munukutuba ou en lingala […] » (Mabanckou , 2010, p. 231). Elle procède en passant au peigne fin les éléments qui contestent ces notions. Elle adopte parfois les aspects de la conception de l'homme noir mise au monde par Fanon, dans son récit sur l'Afrique le Fessologue apprend à sa compagne Couleur d'origine qu'il :

> […] était heureux dans notre monde à nous, avec nos chemises en lambeaux, avec nos sandales usées, mais qui tenaient au pied grâce aux fils de fer ; on était comme ça, avec nos culottes trouées aux fesses et tout le bazar de la vie quotidienne de ceux qui n'avaient rien inventé, ni la poudre ni la boussole, de ceux qui n'avaient pas su dompter la vapeur ni l'électricité, de ceux qui n'avaient exploré ni les mers ni le ciel. (Mabanckou, 2009, p. 56)

Ce personnage raconte ses prises de conscience sur sa vie en Afrique, il ressasse le passé tel qu'il était vécu. Tout comme Michel qui reprend le communiqué :

> Mais l'impérialisme aux abois dans un dernier sursaut vient par l'entremise d'un commando-suicide d'attenter lâchement à la vie du dynamique chef de la Révolution congolaise, le camarade Marien Ngouabi, qui a trouvé la mort au combat, l'arme à la main, le vendredi 18 mars 1977, à 14 h 30 […] (Mabanckou, 2010, p. 141).

L'auteur revient sur l'impérialisme affaibli mais toujours menaçant, à travers la figure du commando-suicide qui cherche à assassiner le leader révolutionnaire congolais Marien Ngouabi, mort en martyr en 1977. Ce récit insuffle une dimension héroïque et tragique à l'histoire postcoloniale. Il souligne la lutte acharnée contre les vestiges coloniaux.la fuite symbolique de Mboua Mabé figurant déprécié sert à pousser le lecteur vers une prise de conscience de sa propre responsabilité historique et existentielle, tant sur le continent africain que sur le monde. Il illustre ce parcours en spirale plutôt que linéaire, de l'homme noir à travers son passé traumatique, ses captivités imposées et les séparations entre loi et sujet. Ce mouvement narratif met en lumière l'interaction continue entre mémoire, identité et temporalité, autrement dit, comment le passé informe le présent et prépare l'avenir, : «je marchais en zigzaguant parce que, comment aurais-je encore pu me souvenir que la ligne droite était le plus court chemin qui menait d'un point à un autre » (Mabanckou, 2010, p. 215). Mabanckou rappelle ainsi, les souffrances historiques et les résistances face aux cadres juridiques et sociaux coloniaux qui dissociaient sujet et loi, et qui mettent en tension la condition humaine dans le contexte colonial.

Par conséquent, l'œuvre d'Alain Mabanckou se fonde dans un esprit conflictuel, celui de la reconnaissance de l'Autre en tant qu'un moi. Elle souligne en gras la part de l'interaction entre l'Afrique, L'Europe et le reste du monde. L'œuvre nous invite à revisiter notre modernité sous un angle alternatif. Elle encourage l'Occident à embrasser de façon responsable ce qu'elle prétend son avenir et sa mission. Car, si nous admettons que la mission entretenue par l'Europe visait et vise le futur de l'humanité dans son ensemble, alors, l'œuvre d'Alain Mabanckou la classe toujours dans un esprit de bourgeoisies nationales.

Néanmoins et d'une autre part, l'œuvre démontre que la souveraineté de l'Occident a évolué vers une position secondaire. Il ne représente plus le centre du monde. Le monde moderne est un univers composite et hétéroclite. Il représente un lieu où le nombre de thèmes et d'intersections qui s'entrecroisent s'est multiplié. Travers les critiques de verre Cassé et du Fessologue nous constatons qu'il l'existence d'autres formes de vie et de nouvelles manières de penser. Dans leur critique de la bourgeoisie nationale et le narcissisme critique occidentale, ces narrateurs cèdent la place à de différentes potentialités de l'existence. L'Humain ne répond plus au canevas canonique tracée par le détenteur occidental de l'histoire de l'humanité placé sur le prisme de l'universel. Cette perception permet de penser l'homme africain sans sa couleur et l'homme blanc sans le savoir, ils se trouvent tous les deux dans la même unité de mesure, leurs différences perçues à la fois comme une force qui exerce une influence mutuelle de manière absolue et comme étant intimement lié à nous, en dépit de nos différences. Dans son œuvre l'auteur démontre que ce qui caractérise l'Europe ne lui appartient plus en exclusivité. L'universalité est donc un concept à réinventer à partir du contexte actuel, il s'agit d'une nouvelle manière pour désigner le décentrement.

Réécrire l'histoire de l'Afrique consiste alors à démontrer le danger que représentent l'enfermement dans une limitation à des frontières préétablies, dans une fixation obsessionnelle sur l'ancrage, au détriment de l'ouverture et de l'exploration de nouvelles perspectives et de nouveaux horizons. Cet objectif oriente le lecteur à l'idée de la réécriture de récit autobiographique tel que Achille Mbembe le suggère dans sa réflexion dans *Sortir de la grande nuit*, de récit autobiographique de l'Europe ainsi que l'Afrique. L'auteur explique que le vieux continent est dans l'obligation de repenser son auto-identification, autrement dit la manière dont il se rédige et se déclare lui-même, car à l'heure actuelle, l'Europe ne tient le rôle central dans le monde que de manière fictive (Mbembe A. , 2010).

Ainsi, l'économie textuelle oriente le lecteur vers le changement que monde à suivi, en effet, le point principal du monde s'est déplacé ailleurs. C'est dans ce contexte que l'Europe

doit revitaliser l'efficacité des métaphores par lesquelles elle a tenté de se définir elle-même et de décrire le monde, de façon à s'incarner en Idée. Cette Idée doit constamment être réinterprétée pour éviter de devenir obsolète. Nous devons être disposés à la voir remise en question par des acceptions autres que celles qui lui sont indemne. Elle révèle également que c'est sous cette condition que l'Europe pourra s'enrichir et se muer en une force d'attraction. Cependant, la mesure de cette force de pesanteur se comprend inéluctablement de pat sa capacité à contribuer à l'ouverture du monde. Une Europe qui proclame haut et fort son universalité, ne cultive, afin de se construire un esprit de fermeture, perd son d'intérêt dans le monde, ainsi que sa valeur pour ce dernier. Repenser l'Europe est *a priori* une pluralité dépourvue de limites extérieures, dénuée de toute allure. C'est ainsi qu'elle deviendra un reflet du monde plutôt qu'un simple fragment parmi les innombrables archives du monde. Cette prise de conscience est aussi nécessaire pour l'Afrique tout comme l'Europe. Se détacher de la colère véhiculée par les bourgeoisies nationales qui inquiétait autant Frantz Fanon que Mabanckou et la quatrième génération des écrivains en reproduisant les mêmes structures impérialistes sous de nouvelles formes, qui comportent forcement les aspirations des peuples africains : « Ce type en colère, fallait pas blaguer avec lui, car il avait aussi écrit noir sur blanc : Parce que nous vous haïssons, vous et votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce, de la folie flambante, du cannibalisme tenace » (Mabanckou, 2009, p. 57). Sortir des vieilles conceptions ataviques nécessite de rentrer dans l'action et dans le mouvement perpétuel de la transformation— une réécriture antagoniste qui transcende toute clôture.

Cette réécriture de l'histoire se présente sous la forme d'une question ouverte et infinie. Cette réécriture se forme dans la perspective d'agrandir l'inscription du tout autre dans le langage de l'existence. Elle offre une place à l'étranger inébranlable dans le but d'aborder ses potentialités de manières différentes. En effet, la trame narrative considère que parmi ces potentialités l'Autre, le continent est ainsi dans l'obligation de réécrire à partir de l'Autre, en réponse aux interrogations qui lui sont adressées. Par voie de conséquence, c'est à travers l'Autre que toute tentative de tracer le monde devient un véritable évènement. Plutôt que de s'affirmer comme la conclusion ultime de l'humanité pour l'Europe, et l'Afrique devrait se focaliser à ce qui advient, trouver sa vocation. L'herméneutique narrative explore la réflexion sur la manière dont le continent noir doit envisager ses frontières pour non prédéfinies, laisser place à l'évènement imprévisible. C'est à travers cette perspective qu'elle pourra contribuer à l'ouverture du monde. En conclusion, l'œuvre propose une version repensée de l'approche postcoloniale, fondée sur un humanisme critique. Bien loin des dogmes inébranlables, cette vision conçoit le monde

comme un lieu de mondialité et de relation. Pour ce faire, la structure polyphonique met en évidence, une des stratégies discursives où les morts racontent les vivants et les bêtes les humains. Par ce biais, il illustre le parcours en spirale de l'homme noir, un mouvement en spiral qui refuse la ligne droite de la raison classique. In fine, l'herméneutique narrative nous invite à revisiter notre modernité sous un angle alternatif. Si l'on admet que la mission de l'Europe visait l'avenir de l'humanité, l'économie narrative de l 'œuvre démontre que l'universel ne constitue plus l'apanage de l'Occident. Désormais, l'universalité est un concept à réinventer collectivement, marquant ainsi l'avènement d'un décentrement nécessaire. En somme, cette première approche montre que la réécriture de l'histoire chez Mabanckou dépasse une simple contestation du passé colonial. Elle déploie une véritable poétique de la relation où l'identité décentrée et déterritorialisée ; elle se forge dans l'ouverture et constante à l'Autre. L'universel n'incarne plus une norme imposée par l'Occident, mais un espace de création partagé. Toutefois, cette « pensée-monde » ne reste pas cloitrée au domaine de l'abstraction ou de l'esthétique narrative. Elle s'ancre dans la réalité concrète et souvent brutale d'un continent aux prises avec ses propres mutations. En effet, C'est cet ancrage qu'il convient désormais d'étudier, en observant comment l'œuvre saisit la dynamique complexe du continent noir en mouvement, entre héritages figés et aspirations au changement.

5. Penser L'Afrique dans le mouvement

Dans son œuvre l'auteur présente l'Afrique comme un assemblage complexe de phénomènes. Par l'effet du transfert, l'auteur traduit les tentatives et les efforts d'un monde en quête d'existence autonome. Un projet qu'il entreprend depuis le premier roman. Une stratégie discursive qu'Alain Mabanckou utilise dans deux perspectives, qui lui permet de garder l'attention de son lecteur supposé[16] rivée sur sa présence auctoriale, en tant que sujet réel dans son texte d'une part, il s'en use pour garder l'attention de ce dernier focalisée sur le projet de l'œuvre. Le lecteur est donc, délégué de la fonction de régie, il devient lui-même le narrateur omniprésent occupe les fonctions du narrateur. L'enjeu est de le laisser trouver par lui-même

[16] Par lecteur supposée la littérature désigne un lecteur qu'on ne connaît pas d'une manière précise, mais dont on peut définir le profil, la catégorie sociale, le niveau culturel etc. comme par exemple dans les contes pour enfants, les romans policiers, les revues spécialisées, les albums de bandes dessinées s'adressent-ils à un lecteur supposé ; du moins théoriquement, cela n'exclue pas l'inverse, il arrive qu'un public autre que le public visé s'intéresse à un genre, à une œuvre. Dans l'ordre normal, les romans d'Mabanckou s'adresse à un public anonyme comme c'est le cas de tous les best-sellers, or, à travers son discours on déduit que cette œuvre est désignée d'abord au lecteur africain, puisque nous pensons qu'elle s'oriente dans une approche de se dessaisir du pouvoir, et endosse la fonction de l'écrivain au lecteur.

les grandes lignes de cette entreprise narrative, mais aussi sociopolitique et philosophique. Il est contraint à évaluer les dynamiques de la vie dans le continent comme dans la vie normale.

L'auteur place son lecteur notamment africain dans l'action, il participe dans la réflexion intellectuelle sur le continent, le lecteur suggère les nouvelles formes de relations qui émergent à la suite des transformations survenues au cours du dernier quart du XXe siècle. Alain Mabanckou avec son style décalé, l'humour et le recours à une narration de griots crée la complicité avec le lecteur et réussit les enjeux de la réécriture, dans les faits, il endosse au lecteur le rôle de trouver les changements que le monde a connus, de trouver leurs trajectoires, d'abandonner les voies unidimensionnelles. Le lecteur est orienté vers divers tracés, qui s'orientent dans des dimensions rhizomatique.

Ces orientations rhizomatique pour reprendre la pédagogie de Glissant qui est une excroissance de celle de Guattari et Deleuze (Deleuze & Guattari, 1982), nous pouvons l'imaginer en tant que lecteur de cette œuvre comme frénétique qui se fractalise et prend des mouvements non linéaires. Elle évolue constamment de direction et engendre un mouvement en spiral qui renvoie le lecteur sur plusieurs dimensions par effet de la répétition et du ressassement. L'enjeu est d'expliquer au lecteur que la vie fonctionne par l'évènement, mais aussi à travers les dynamiques et les traversées. Réécrire l'histoire à travers toutes les fresques de cette œuvre, nous incite à repenser les faits non plus seulement depuis l'accident, mais de les repenser avec la logique de la circulation, depuis les ouvertures. L'œuvre se penche sur la création d'espaces entre les éléments et de différentes formes d'agencement de la vie, en occurrence des possibles.

5.1. Composition/métamorphose

L'auteur place au cœur de son œuvre la situation politique du Congo et du continent, notamment la souveraineté des états africains depuis les indépendances à nos jours. Le but est de repenser l'histoire de ces derniers, ainsi que leurs mutations. L'ambiguïté des mutations historiques en Afrique, telles qu'elles sont perçues à travers le prisme personnel et collectif, comme le précise couleur d'origine, lorsqu'elle parle de son père, un homme puissant, intouchable, et détenteur d'informations sensibles qui garantissent la stabilité apparente du régime :

> Mon père il a été tellement brillant qu'on l'a tout de suite bombardé ministre, et ça fait plus de vingt-cinq ans qu'il est au gouvernement. C'est le seul ministre que le président ne peut pas virer parce qu'il a tous les dossiers chauds du pays. Et s'il sort ces dossiers, même le gouvernement français va tomber en moins de cinq minutes (Mabanckou, 2009, p. 187).

Dans ce sens, elles se superpose ntpuisque, nous pouvons constater qu'il s'agit d'un pouvoir à la fois permanent et ambigu, en mutation constante mais aussi figé dans une forme d'immobilisme. Par extension, et tout en ignorant que : « […] que monsieur le grand juriste avait été nommé ministre de la Justice pour une mission précise : modifier la Constitution du pays chaque fois que le président dictateur le lui demanderait » (Mabanckou, 2009, p. 178). Ainsi, elle ignore aussi que tout le continent souffre d'une stagnation généralisée. Cette contrepoint critique révèle que derrière cette façade de puissance se cache une réalité moins visible mais plus inquiétante, celle d'un ministre instrumentalisé, dont la mission véritable est de modifier la Constitution à son gré, ainsi, les mutations politiques ne sont pas forcément synonymes de progrès ou de renouvellement, elles signifient une perpétuation déguisée de la domination et de la stagnation. L'auteur souligne d'une part l'illusion du pouvoir et ses mécanismes réels, et d'une autre l'aveuglement des acteurs eux-mêmes quant à l'état véritable des mutations historiques, afin de retracer le vécu d'une population entrainée dans une philosophie politique, détachée de la réalité, puisque le continent est loin d'être entrainé dans un mouvement de transformations dites multilatéralisations dans le vocabulaire de Mbembe, mais il fonctionne en individualisme.

Entrainer dans la perspective du mouvement demande la collaboration de toutes les parties sur des sujets communs. L'ouverture sur l'autre joue un rôle clé dans les mutations, dont l'Afrique a besoin. Or, dans le cas de l'Afrique les distinctions traditionnelles entre l'état les populations, étant déjà exclues, contribue à un changement notable dans ces espérances de changement à l'échelle mondiale. Nous pouvons tâter à travers l'œuvre les résultats de cet enfermement, qui divise la société en deux pôles distincts, une hiérarchie qui prend des orientations différentes. De ce fait, La diégèse de l'œuvre dénonce ceux qui sont en bas de l'échelle représentée par les instituteurs Verre Cassé, les jeunes gens et surtout les femmes, que leurs commerces (de régimes de bananes et d'arachides) était surtout dangereux, puisqu'elles doivent se déplacer seules dans la brousse, puis s'occuper de la marchandise seule et si elles ratent le train la marchandise est à laisser à l'abandon. Cela explique que l'insécurité de vie, la précarité et la pauvreté demeurent des problèmes structurels. Ils touchent de plus en plus les populations, notamment à l'ère de l'urbanisation du continent tel que l'auteur l'évoque dans *Demain j'aurai vingt ans*. Cela reste à penser dans une dimension plus élargie, parce que la logique des faits indique que ce ne sont pas que les individus qui sont ciblés, mais aussi la dynamique de la société dans son intégralité affecte alors, l'éducation e ce qui se passe avec Petit Piment, la santé, et surtout l'émigration, qui préserve des surprises archi-dimensionnelles

pour ces jeunes gens comme dans *Demain J'aurai vingt ans*. Nous sommes aussi confrontés dans cette œuvre à autre un sommet, où se place un groupe très limité de personnes, les capitalistes qui procèdent des piscines et qui achètent leur nourriture au magasin Printania , Comme les Blancs, et comme Tonton René un homme très fortuné qui consolide ses richesses et son pouvoir. Directeur du parti du travail, il a la possibilité d'accéder à des ressources incontestables et de mobiliser des réseaux à l'intérieur comme à l'extérieur du continent, c'est ce qui les mieux place pour maintenir et renforcer leur position au sommet de la hiérarchisation sociale. Ces personnages racontent l'histoire des creusements des inégalités sociales, où la minorité se maintient au pouvoir continu à accumuler les richesses, et les pauvres sombre dans la précarité et surtout dans la nonchalance et la démission sociale. Les retombées de cette dynamique affectent la structure sociale, la mobilité et les opportunités pour les individus dans diverses couches de la société. Pourtant, entre ces deux extrêmes, émerge une troisième couche sociale qui essaie d'exister. Afin d'y parvenir elle tente de s'établir et de bâtir un patrimoine. Elle exploite à la fois les opportunités offertes par l'économie formelle à savoir : les emplois traditionnels et les entreprises ; les corruptions endémiques…etc. Encore par les marchés informels à savoir le commerce non réglementé, les petites entreprises locales aussi au moyen de la sorcellerie. Cette classe représentée par la figure des sorciers dans *Le commerce des allongés* aussi dans *Les cigognes sont immortelles* par les gens qui construisent leurs maisons en dure, il explique que dans son quartier il avait :

> Juste après la maison des Malonga, c'est celle des Mindondo. Ils ont construit en dur. Leur parcelle est entourée de murs en ciment. Chez eux ils ont des balançoires, des bicyclettes, des jouets neufs et une grande cuvette bleue pour leurs cinq enfants qui se vantent à gauche et à droite d'avoir une piscine alors que j'ai déjà vu la piscine de l'hôtel Victory Palace, donc je sais combien une vraie piscine est plus grande que la cuvette des Mindondo. (Mabanckou, 2018, p. 21).

Cette classe est confrontée à la précarité économique croissante, comme le reste de la population. En plus de l'instabilité économique et politique, la lutte des valets locaux de l'impérialisme cette dernière doit faire face à la mondialisation qui met dans une cour les économies émergentes du continent avec les acteurs mondiaux les plus importants, reste une classe sans profil et qui finit par se retrouver dans la même situation que le reste, puisqu'elle ne peut pas continuer son ascension si elle ne cherche pas d'autre manière, tout comme le secteur public de nouvelles manières pour hausser l'économie du pays. Nous pouvons imaginer que cette ouverture se fait au moyen d'alliances économique avec ces forces mondiales et non pas dans la réalité et la compétition.

L'auteur relève le point de la nouvelle idéologie surtout économique exprimée par la variété commerciale que la ville économique Pointe Noire enferme, il pense qu'il est urgent de s'ouvrir à d'autres horizons. Une possibilité utopique et sujette aux obstacles et intensifier les luttes pour le contrôle du pouvoir. Cela pourrait créer des tensions pour déterminer qui détient le contrôle des ressources du continent, ce qui a déjà conduit à des tensions politiques et sociales longuement discutées dans *Les petits-fils de Vercingétorix* et dans *les Cigognes sont immortelles,* cette dynamique souligne le défi constant de la croissance économique et de la stabilité dans les pays africains, où la quête de nouvelles opportunités est cruciale, mais peut également générer des conflits et des rivalités.

5.2. Redéfinition sociale

Depuis ses débuts, l'histoire, et la littérature africaine sont publiées, lues, voire analysées en dehors du territoire national de ces producteurs. Elles existent à travers les représentations de l'autre, cet autre qui les définit comme des productions indigènes et subalterne, dont l'existence créer de bout en bout, pour s'enfermer dans des expressions, qui ont pour but renforcer les séparatismes fondamentaux installés par lesdits civilisateurs. Une littérature historique qui existe en dehors de ce dont Sartre avait cerné dans l'humanisme dans sa préface *Orphée Noire* une littérature dans le style, dont le contenu, les intentions sont classées justement en dehors de cette conclusion.

Aujourd'hui, nous savons que c'est dans la non-mondialité qu'on l'a enfermée, et d'ailleurs on continue avec les projets de la francophonie politique, qui enferme une politique ségrégationniste maintenant les différences, installant l'esprit de la supériorité du colonisateur et l'infériorité du colonisé, un cogito qui s'éternise. Justin Kalulu Bisanswa explique dans un ordre général la critique classe la production littéraire africaine dans la catégorie exotique, il s'agit donc d'un produit focalisé sur le souci de la couleur. Elle représente un dysfonctionnement par conséquent elle ne représente pas un produit qui répond aux exigences de l'analyse rhétorique. Cela est forcément dû à l'orientation de cette littérature qui se fonde uniquement sur l'engagement. Son grand défaut réside dans sa linéarité historique et des critères d'ordre racial, culturel ou géographique. La critique enferme la production africaine en occurrence la pensée dans des représentations figées d'un sens unique. Justin Kalulu Bisanswa continue :

> […] Cette classification a considérablement figé la lecture du roman. On a retenu une interprétation des textes fondée sur une logique binaire : avant la colonisation vs après la colonisation, Blancs vs Noirs, passé vs présent, tradition vs modernité, oral vs écrit,

> colonial vs postcolonial, barbarie vs civilisation, religion vs paganisme, etc. Selon cette tradition, lisant le contexte d'émergence sociohistorique, le critique considère le texte comme le miroir fidèle de la société et de la culture africaines […] On réduit, ainsi, l'analyse du roman africain à la mission contestataire de la colonisation, puis à la dénonciation des nouveaux pouvoirs africains, à la remise en question de la tradition, enfin à l'immigration (Kalulu Bisanswa,, 2009, pp. 10-11).

Dans la logique de certains personnages tels que Verre Cassé qui admet à travers sa critique la persistance de ce sens dans la production de la littérature africaine. Mais il dénonce dans l'autre sens le fait qu'il n'y trouvait rien que l'exotisme notamment lorsqu'il dit ; tant pis pour les agités du bocal. Parce que dans cette production n'existe pas que dans un sens de l'exotisme, il existe celle guidée dans sa construction du sens par les préjugés notamment sociopolitiques, la signifiance, et la poétique n'avaient et qui ne trouve aucune considération. Réécrire l'histoire du continent représente la considérer la création destinée dans un premier lieu à un lecteur supposé et non choisi capable de repenser l'œuvre et son contenue qui valorise sa poétique, les procédés engagés dans sa construction, afin de créer le mouvement la relation. Cet acte permet de s'ouvrir aux horizons du Tout-monde, par la suite la réalité d'inscrire l'histoire de l'Afrique dans les airs du postcolonialisme expliqué par Léonora Miano comme suit :

> S'il s'agit, concernant les livres […] sa vitalité ne peut être démentie. Elle a, en quelques décennies, produit toutes sortes de formes, de figures, de discours. Bien des auteurs subsahariens ont créé des personnages dont la dimension dépasse, et de beaucoup, les limites du décor dans lesquels ils ont été placés (Miano, 2012, p. 43).

En addition au côté esthétique très saillant chez Mabanckou, l'auteur et selon la conclusion de Leonora Miano ouvre la voie à l'aspect humaniste, relationnel, voire idéologique de son œuvre. Il rapproche les univers parfois de manière humoristique et non sarcastique. Il se sert de son expérience personnelle, de celle de son pays puis de celles de son continent, l'Occident, et le reste du monde pour créer la traversée donc le mouvement. L'auteur concrétise en action dans projection dans le Tout-monde. Il génère la relation entre la littérature, la philosophe, la politique, l'économie, l'art voire la guerre ; un passage obligatoire qui s'aborde machinalement lorsqu'il s'agit de l'Afrique : « Willy m'a appris qu'il avait des amis au pays, des anciens bandits de grand chemin qui ont fait la guerre en Angola et au Cabinda et qui tuent pour un morceau de manioc ou pour une cigarette Marlboro Light » (Mabanckou, 2009, p. 156).

En réalité la guerre acquiert dans le volet de l'histoire du continent l'effet miroir. Elle constitue ainsi la source de ces dites redéfinitions sociales qui ont vu le jour au cours du siècle passé. Leurs retombées sont une conséquence directe de l'interconnexion complexe de plusieurs

processus. Comme nous l'avons déjà constaté l'œuvre soulève la problématique de la nature de la communauté, la culture la politique, la légitimité des systèmes politiques installés en Afrique : L'assassinat du camarade Marien Ngouabi, les guerres civiles et ethniques auxquels s'ajoute la distribution des biens via la conférence de Berlin, puis celle qui eut lieu dans les temps des indépendances. La figure de Tonton René constitue un contenu allusif de cette conséquence. Le jeune Narrateur Michel nous explique que sa mère endurer dans son commerce, elle avait souvent besoin d'argent pour monter son affaire, alors qu'en réalité Maman Pauline possédait un héritage. Cependant, elle ne pouvait pas en profiter. Ces biens sont confisqués par Tonton René le directeur du Parti congolais du travail, le PCT :

> Tonton René a chassé ces enfants de la maison de leur père et il a pris tout l'héritage on dirait que c'est lui qui a gagné cette richesse par son travail. — Je ne te laisserai pas prendre cette fois-ci les biens de notre mère, reprend maman Pauline. — Tu n'as qu'à attendre quand moi je mourrai, tu hériteras de mes biens, des biens de notre défunte maman et de la maison que j'ai héritée d'Albert » (Mabanckou, 2010, p. 142).

Cette fois, il ne s'agit pas d'appliquer les règles du communisme en s'offrant une vie modeste où tout le monde s'égale, mais pour des raisons purement personnelles, il a gagné cette richesse par son travail. Ces désaccords touchent de manière directe aux conditions d'exercice de la citoyenneté. Le contexte de cette dernière est bien retracé dans *Verre Cassé* présenté comme un espace vidé des avantages, sans possibilité de les réclamer ses droits. L'œuvre relate une démocratie bâillonnée, elle raconte que les avantages se décrochent par la voie de la violence et par le séparatisme tribal comme dans *Les petits-fils de Vercingétorix*, où Christiane perd son mari, sa maison et son droit d'exister à cause de son mariage avec un nordiste confirme les pratiques de l'individualisme. L'ensemble de ces problèmes se focalise de propriété et de citoyenneté, avec comme enjeu la reconfiguration de l'histoire et une philosophie de penser l'Afrique dans les règles de l'État-nation.

Toujours dans le cadre humoristique l'auteur discute les arguments avancés par les gens du pouvoir pour légitimer le projet de l'État-nation après les périodes d'indépendance. Ces arguments contestés dans *Black Bazar* de manière pacifique, que nous retrouvons aussi à la fin de *Demain j'aurai vingt ans et le commerce des allongés*. Une approche acquise des régimes autoritaires postcoloniaux, qui avaient assurément élevé la construction conjointe de l'État et de la nation en un impératif absolu. Simultanément, ils avaient développé une conception de la nation qui repose sur la promotion de droits collectifs, que les teneurs du pouvoir à près les indépendances mettent souvent en opposition aux prérogatives individuelles. Mabanckou oriente son lecteur à repenser l'essor comme métaphore centrale du pouvoir. L'auteur réécrit

ses essors comme une utopie de la transformation sociale considérée comme le moyen d'atteindre ces droits, donc le bien-être public. La réécriture de l'histoire nécessite la mise en place d'un ensemble de mesures et de politiques conditionne le développement vise dans cette optique à augmenter la prospérité et à améliorer la qualité de vie.

5.3. Consensus d'équilibre

Le projet qui vise à améliorer la qualité de vie est longtemps défendu par Tonton René dans *Demain j'aurai vingt ans*, puis dans *Les Cigognes sont immortelles*, à travers l'application de structures institutionnelles comme les partis uniques, syndicats, et par l'installation d'une armée nationale, cependant les inspirations de ce chef de parti s'ajoutent à celle du chef de l'armée rebelle dans *Les petits-fils de Vercingétorix* qui s'orientent vers d'autres inspirations que celles des traditions autochtones du communautarisme postcolonial. L'approche transmise dans l'œuvre de Mabanckou montre que ce dernier s'est manifesté de différentes manières. Il acquiert le sens d'une orientation socialiste, ou capitaliste manifesté à travers des gouvernements civils ou des régimes militaires, comme l'explique Michel :

> L'Américain Roger Guy Folly annonce que le président de l'Ouganda — il s'appelle Idi Amin Dada — vient de fuir son propre pays parce que ses voisins les Tanzaniens sont maintenant entrés dans sa capitale qu'on appelle Kampala. Les Tanzaniens étaient fâchés depuis que les militaires ougandais étaient entrés en Tanzanie pour, paraît-il, poursuivre les Ougandais qui embêtaient le pouvoir d'Idi Amin Dada (Mabanckou, 2010, p. 129).

Le communautarisme postcolonial, ici ne recouvre pas un sens péjoratif, puisque parmi ses fondements, il engageait l'accent sur la recherche un convenant entre l'équilibre régional et ethnique. Aussi la création d'un espace commun par le biais du contrôle social, même si de la coercition fait partie de ces fondements. Ces mécanismes visaient à prévenir les divisions et la formation de factions alimentées par les différences raciales : « Le maître nous a dit que le gouvernement a fini par attraper et emprisonner les valets locaux de l'impérialisme qui ont tué le camarade Marien Ngouabi » (Mabanckou, 2010, p. 191). Ces valets locaux sont des noirs, des Africains, des Congolais comme l'explique Michel, que ces valets de l'impérialisme seront jugés et pondus : « […] il ne reste plus qu'à juger l'impérialisme. On aura du mal à l'attraper et à l'emprisonner, car il ne vit pas chez nous comme ses valets locaux. En plus, c'est un Blanc » (Mabanckou, 2010, p. 191). Néanmoins ces fondements fonctionnent toujours dans un sens reformulé et répondent aux besoins d'une idéologie qui dans le font séparatiste, Petit Piment explique que :

> Comme les nordistes étaient au pouvoir – en particulier les Mbochis –, les responsables de l'UJSC étaient eux aussi des Mbochis, un groupe ethnique qui représentait à peine 3,5 pour

> cent de la population nationale. C'était dire que Dieudonné Ngoulmoumako avait bataillé pour imposer ses trois neveux qui n'étaient ni nordistes, ni mbochis, mais sudistes et bembés (Mabanckou , 2010, p. 42).

Par conséquent, les pratiques politiques adoptées fondées sur le multipartisme, les idéologies économiques engagées, auxquelles se greffent les notions de droits individuels ravivent les débats sur la légitimité de la propriété et des inégalités. Des aspirations vivement substituées par les régimes de parti unique. Mahiou glose dans son ouvrage portant sur *L'avènement de l'Afrique noire*, 1969, que le nombre des parties est passé de soixante à vingt en 1964. Ceci a dégradé les fondements de cette construction idéologique (Souaré, 2017). L'intention de Tonton René ainsi que son parti unique du travail est d'entrainer la population vers le schéma de démocratie libérale, cependant, dans la suite des récits. Toutefois, nous constatons que cela n'a pas donné les résultats souhaités à savoir la reconnaissance politique de l'individu en tant que citoyen capable de choix autonomes. L'affirmation de la liberté individuelle et des indépendances qui en découlent restent des projets. La fin du roman *Les cigognes sont immortelles* témoignent du capitalisme fragmenté que le continent africain a expérimenté, l'un des paradoxes de la démocratisation donc la réémergence, à une échelle nouvelle, des débats sur la moralité de l'exclusion.

Le lecteur de cette œuvre constate que l'ensemble de ces débats provoque de nouvelles dynamiques, qui reformulent de nouvelles conceptions dans le discours historique sur le continent. Cette activité doit dans un autre sens se concentrer sur la distinction entre l'état qui s'efforce de résoudre les contradictions entre la citoyenneté et l'identité. Ce qui sera possible par la redéfinition de l'État et de la nation, qui reconnait les individus à travers et par sa communauté, il forme une dynamique rétroactive qui repense l'identité, culture et traditions.

Depuis la focalisation de l'auteur sur la variété ethnique de son pays, nous remarquons la prolifération de l'individualisme. Une notion qui n'existe qu'à travers son d'écoulement unique de l'appartenance à un groupe, dont l'ensemble et l'unité se font à travers le groupe même interprété par « notre ethnie » « les nordistes » » les sudistes ». Dans une perspective de la réécriture de l'histoire notamment actuelle du continent, le mieux d'après l'auteur serait d'adopter une politique rotative non basée sur les schémas traditionnels de la race unique. Il serait avantageux d'avantager la diversité culturelle, identitaire et traditionnelle de chaque groupe ethnique.

Réécrire l'histoire du continent d'après l'œuvre repose sur la légitimité de l'état, qui repose sur sa capacité de prendre dans une pensée d'ensemble les besoins des différents groupes

ethniques. Reconnaitre leurs diversités comme étant une force. Reconnaitre et surtout réparer les injustices historiques encaissées par ces derniers. L'enjeu est d'adopter des politiques qui prend en charge d'abord l'éducation un volet discuté dans l'intégralité de l'œuvre, d'une part le contenu des programmes, *Demain j'aurai vingt ans* et puis l'idéologie adoptée *Petit piment*, et la situation des éducateurs Verre Cassé, mettent en lumière l'enjeu de l'emploi et de l'accès aux ressources économiques, associés au respect des droits individuels. Ainsi, cherche un équilibre entre justice sociale et droits individuels. Ainsi, l'œuvre cherche équilibre entre justice sociale et libertés personnelles, revendiquant une légitimité fondée sur la capacité du récit à promouvoir l'interposition et l'équité.

Cependant, une des situations les plus problématiques en Afrique, dans le projet les tentatives de la réécriture de l'histoire à travers la reconstitution de l'état et de la nation reste la validation des différences et des identités spécifiques par marginaliser, voire éliminer certaines parties de la population. Dans son œuvre l'auteur se centralise la problématique d'une tension manifeste chez les groupes qui sentent lésés notamment dans leurs droits. La trame textuelle du roman tourne autour d'un Moise noir, qui assassine une personnalité politique pour rendre justice à de ces groupes de prostituées Zaïroises, un parmi les groupes qui ne recouvrent aucun droit diplomatique nationale. À travers son acte, Moise Noir revendiquer des libertés collectives et rappelle le droit à la diversité voire l'origine de cette dernière dans une tentative de réécrire l'histoire loin des frontières imposées par la colonisation autrefois, lorsqu'il explique dans sa narration que :

> […] Le Zaïre et le Congo formaient un seul territoire. Le Zaïre avec qui nous avons en commun le fleuve Congo. Et nous devrions aussi nous rappeler qu'avant l'arrivée des colonisateurs espagnols et notre christianisation, plusieurs de ces pays voisins formaient avec le nôtre un vaste territoire, le royaume de Kongo. Ces groupes sont omniprésent dans l'œuvre exprime l'urgence de demande des droits sociaux, dans lesquels obtenir un accès accru aux ressources proviennent de leurs sous-sols. (Mabanckou , 2010, p. 63).

Achille Mbembe pense que les phénomènes de transnationalisation émergent de l'autre conception de l'État et de la nation. Il relie le phénomène au moins deux versions de cosmopolitisme qui se sont développées au cours du dernier quart du XXe siècle. La première forme de cosmopolitisme de nature vernaculaire repose sur une appartenance culturelle ou religieuse distincte, Il favorise des interactions soutenues avec le reste du monde. De ces interactions affleurent des expressions culturelles hybrides en voie d'accélération vers une créolisation. Il explique que ce genre de cosmopolitisme se manifeste notamment en Afrique musulmane soudano-sahélienne, où les migrations et le commerce à longue distance

s'accompagnent d'un échange d'identités et d'une utilisation habile des technologies modernes. Les mouvements religieux pentecôtistes dans les pays chrétiens connaissent une dynamique similaire. Une approche centrée sur la relation avec la souveraineté divine devient la source principale de significations. À travers l'œuvre nous remarquons que la pratique monastique devient le point de départ de nouvelles affiliations, qui ne sont pas nécessairement basées sur des liens biologiques. Souvent, ces affiliations dépassent les appartenances traditionnelles, qu'elles soient basées sur des lignages ou des groupes ethniques. L'œuvre soulève également la problématique du développement de ces cultes, souvent focalisée sur les croyances, les guérisons et les sorcelleries, qui offre une des perspectives de rédemption du vécu et d'envisager un avenir meilleur.

À travers Michel qui cherche la clé qui servira à ouvrir le ventre de sa mère, la mort de Liwa Ekimakingai, le défunt qui écoute les récits des destins racontés par ses compagnons du cimetière Frère Lachaise, il découvre « un monde à l'envers », une toile carnavalesque de la vie dans le milieu urbain de Pointe-Noire. Ces pratiques demeurent le rituel des dirigeants prêt à commettre les crimes les plus crapuleux pour rester au pouvoir et accumuler le plus de richesses dans l'histoire des jumeaux.

Nous remarquons que ces concepts représentent une manière de préserver la discorde, mais surtout représentent un moyen d'interpréter particulièrement le passé récent, donner la crédibilité aux faits et aux épreuves du présent. *Mémoire de porc-épic* est une allégorie qui retrace la logique de ces concepts, comment ces populations intègrent les pratiques spirituelles et les croyances dans le quotidien, comment ils établissent des relations fictives avec le monde matériel, comment ces populations trouvent la cohérence entre leur vécu et les visions symboliques s'entremêlent savaient pour former leur identité et leur perception du monde se renforcent. Le choix de la mort pour raconter la vie, amenuisement de la vraie vie et de la réparation en Afrique.

La réécriture de l'Histoire du continent passe dans fresque de cette œuvre au moyen de la reconstitution de l'identité africaine, un engagement représenté par les élites et les intellectuels, ces derniers exposent une pensée du cosmopolitisme une approche basée sur des principes créole de la raison. Cette métamorphose se fait à partir de la réinvention des traditions et des coutumes, l'auteur sollicite l'attention de son lecteur-téléspectateur sur une nouvelle approche qui reconsidère ces traditions et ces cultures et mettre en avant un soi moderne et déterritorialisé. L'auteur focalise son projet sur la population, car l'alliance de la gouvernance civile avec des institutions favorisant une participation équitable à la souveraineté et à la

représentation. Das un sens plus philosophique cette approche amène à penser les convergences et les relations existantes entre Africains et les autres humains, elle donne la priorité aux droits individuels sur les distinctions raciales, culturelles ou religieuses.

En somme l'œuvre vise à la transnationalisation de l'Afrique travers la réécriture de son histoire. Il s'agit d'abord d'un terme introduit par Achille Mbembe dans ses essais. Il désigne la dynamique qui vient pour substituer la notion du développement des pays du tiers monde. Cependant, dans le contexte de l'œuvre la notion concerne la tension de la production culturelle africaine. Ainsi, les manières avec lesquels elle est exploitée à l'intérieur et à l'extérieur du continent. Achille Mbembe explique que cette tension se rattache dans la fin du XXe siècle à trois domaines à savoir : la décentralisation associée au transfert du pouvoir de l'État central vers de nouvelles collectivités territoriales. Cela entraîne des reconfigurations territoriales profondes et divers enjeux sociaux et politiques et des allocations de services et d'emplois. Aussi la concentration urbaine autour de cœurs régionaux et cosmopolites, qui substitue la brousse et enfin l'émergence de nouveaux styles de vie. Il souligne l'urgence du contrôle des ressources locales, afin d'accéder aux ressources extérieures. Le fait de renforcer le rôle des élites locales comme intermédiaires entre la localité, l'État et les réseaux internationaux. La mobilisation des ressources locales est essentielle dans les négociations internationales, et les logiques locales et globales, au lieu de s'opposer, mène au renforcement mutuellement.

L'auteur *de La politique de l'unanimité* traite l'impact de la décentralisation et par conséquent de la démocratisation, un terme qui revient beaucoup dans l'œuvre d'Alain Mabanckou qui les évoque sur le plan des dynamiques social ainsi que les conflits locaux truffés dans cette œuvre. L'intention est focalisée surtout sur les conflits locaux (nordiste et sudiste), qui tournent autour de la problématique de la race : les autochtones les Sénégalais, Arabes du Maroc, les zaïrois, voire les migrants africains en Europe. La stratégie des états basée sur les principes du contrôle des ressources à travers le contrôle des structures administratives à savoir les frontières physiques et morales et politiques. Pour lutter contre le décentrement et renforcer l'influence des traditions, cela n'a pas empêché l'impact de ces stratégies, qui contribuent à l'aggravation de la situation, la réapparition des conflits liés à l'enracinement. Il s'agit d'une manière utilisée pour revendiquer la légitimité de leurs revendications dans un contexte marqué par la compétions pour le pouvoir allant jusqu'au assassinats (mars 1977). L'auteur attire notre attention sur les impacts de ces dynamiques qui renforcent les solidarités traditionnelles, une positivité éphémère puisqu'elles ont favorisé non seulement les conflits et les rivalités internes, mais aussi régionales. D'après Achille Mbembe la production de la localité et la fabrication de

l'autochtonie représentent deux aspects de la même dynamique. Cette dernière passe par les chefs coutumiers, leaders religieux, élites professionnelles, associations, partis politiques, intermédiaires, fonctionnaires, réseaux de soutien et élites urbaines. Ces acteurs façonnent les espaces locaux à travers des procédures officielles et informelles naviguent des rapports de force et des alliances en perpétuelles mutations. Les deux auteurs insistent sur le fait que ces dynamiques sont incrustées et impulsées par l'état. Le transfert de la gestion des ressources renouvelables aux communautés rurales a des conséquences, qui dépasse les intentions d'exposées à savoir : la simple création de nouvelles entités locales formées depuis les similitudes des affiliations lignagères et ethniques en résulte l'établissement de nouvelles lois et à la reconnaissance tacite des droits coutumiers. Définitive, la fresque romanesque d'Alain Mabanckou déconstruit les stigmates d'une Afrique considérée comme un monde à part ou une brousse mystérieuse. En confrontant les discours figés de Victor Hugo à Sarkozy à la réalité vivante de ses personnages, l'auteur dénonce l'isolement du continent. Ainsi, ses héros sont chargés d'une mission, qui consiste à réintégrer l'Afrique dans la dynamique de la Relation et de la mondialité. Il ne s'agit pas d'une simple activité de réécriture de l'Histoire, mais de la traduire en tant qu'une expérience plurielle et dynamique. Cette prise de position dénonciative transforme le regard sur le continent, dès lors il n'est plus une petite fosse de fantasme, mais un laboratoire de réflexion critique où tout un chacun, à l'instar de Michel est invité à tracer sa propre route du bonheur au sein d'une humanité en relation mise en partage. Au terme de ce parcours, il apparaît que la focalisation interne connoté de cette comédie humaine contemporaine ne se contente pas de raconter l'Afrique : elle la reconfigure. En substituant la linéarité de l'histoire officielle par le zigzague et la spirale de la mémoire individuelle et commine de l'ironie, la trame narrative parvient à démolir les clôtures épistémologiques héritées de la colonisation. Ici, l'identité ; telle qu'elle se dessine à travers ses personnages-monde transcende avec un atavisme figé ou une essence à préserver, or, un processus en devenir constant. Cette partie a permis de mettre en lumière que l'universel ne constitue plus l'apanage de l'Occident, mais un concept à réinventer depuis les marges. La SAPE, l'humour, la polyphonie et le décentrement anthropologique forment les outils d'une « « reconstitution mentale » nécessaire pour sortir de *la grande nuit* postcoloniale. Au terme de cette analyse, il apparaît que la réécriture de l'histoire africaine dans la comédie humaine contemporaine d'Alain Mabanckou fonctionne comme une ouverture infinie. Elle refuse la ligne droite au profit du spiral mémoriel et de l'ironie, cette poétique de l'intertexte et de la polyphonie ne se contente pas de répondre au passé ; elle préfigure une mondialité où l'humain se définit par sa capacité à se transformer au contact de l'Autre. L'Afrique, loin d'être un projet inachevé

s’impose comme le cœur battant d’un « Tout-monde » à réinventer. Cette réécriture de l’histoire passe enfin par un décentrement de la figure humaine, qui donne la parole au « double animal », en effet, la focalisation interne connotée déconstruit l’anthropocentrisme occidental pour réintégrer le cosmos dans le récit national. La « bête » et le paysage deviennent une archive du sensible, qui prouve que la mémoire du continent ne se limite pas aux faits des hommes, mais englobe la totalité du vivant dans une dynamique relationnelle culturelle et écologique. En somme, l’œuvre de Mabanckou s’affirme comme une passerelle vers un humanisme global où le local et le global dialoguent sans hiérarchie. En ayant ainsi, démontrer dans quelle mesure la trame narrative de cette comédie humaine contemporaine déconstruit les mythes, afin de reconstruire une autonomie africaine libre, nous disposons désormais de l’ensemble des éléments nécessaires pour conclure de manière générale cette étude sur la portée philosophique de l’histoire dans l’œuvre romanesque d’Alain Mabanckou.

Conclusion

Cette recherche s'attache à examiner les modalités de la réécriture de l'Histoire dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou. Au terme de cette analyse, il convient de dire que cette réécriture ne s'élabore pas comme un simple retour correctif sur les faits, mais comme une subversion esthétique générale. L'auteur transmue l'archive coloniale en un univers de jeu polyphonique ; il substitue à la vérité historique une vérité humaine fractalisée, le roman demeure un espace où le passé cesse d'être une cloison pour devenir un flux régénérateur. Dès lors, cette étude interroge la manière dont l'auteur articule la mémoire, le discours et la subjectivité narrative tout en mobilisant conjointement les outils de l'analyse discursive et les apports théoriques des études postcoloniales. Cette étude propose une lecture de son œuvre comme espace de remédiation.

Ainsi s'esquisse une stratégie d'énonciation transversale où s'élabore une poétique du déplacement. Le paradigme postcolonial envisagé comme horizon critique de la modernité tardive permet de repenser les enjeux de la représentation historique dans un cadre de la dynamique transculturelle et dialogique. En effet, la poétique de l'intertexte textualisme le passé et procède d'une logique de palimpseste et d'hybridation, puisqu'elle reconstruit les récits collectifs à partir d'une mémoire fragmentée et plurifocale. Cette dynamique intertextuelle et transhistorique fonde une esthétique de la mobilité, créant ainsi un espace où la réécriture devient acte de résistance symbolique et d'émancipation narrative. L'œuvre s'inscrit ainsi dans le projet d'un humanisme renouvelé, ouvert à la pluralité des appartenances et à la circulation des imaginaires.

Sur le plan méthodologique, nous avons donc articulé l'approche postcoloniale à d'autres cadres théoriques tels que la zoopoétique, la pensée décoloniale et la créolisation, dans le but à examiner la manière dont le langage, la rhétorique, le discours politico-social et la philosophie moderne interagissent au sein du texte littéraire en général et dans l'œuvre d'Alain Mabanckou en particulier. Cette hybridation méthodologique a permis d'élargir le champ d'analyse au-delà des frontières disciplinaires. L'apport de la zoopoétique se révèle ici capital, en effet, placer l'animal au cœur du récit permet de décentrer le regard anthropocentrique de l'historiographie conventionnelle. Cette stratégie réinvestit le passé par le biais du vivant. Elle permet de prouver que l'histoire de l'Afrique s'écrit aussi dans le souffle de l'oralité réenchantée qui envisage l'œuvre comme un espace de circulation des savoirs et des

imaginaires. Nous avons ainsi choisi de dépasser les limites de la sociologie littéraire, qui se restreigne souvent à l'étude des déterminations contextuelles qui pèsent sur l'auteur et sur la production textuelle. Le texte littéraire est ici envisagé dans sa complexité interne, il se présente en effet, comme un champ de forces où s'articulent divers niveaux de signification rhétorique, stylistique, générique et linguistique. C'est dans cette dynamique que se déploie la densité symbolique de l'écriture mabanckienne, qui interroge les conditions mêmes de la production du sens et de la mémoire.

C'est précisément cette grille de lecture qui a permis de répondre à l'interrogation centrale de ce travail formulée comme suit : dans quelle mesure l'écriture romanesque d'Alain Mabanckou, par le déploiement de ses architectures esthétiques, narratives et linguistiques, parvient-elle à ébranler les régimes traditionnels de l'historiographie pour opérer une reconfiguration postcoloniale de la mémoire africaine au sein de l'histoire globale ? Cette interrogation a constitué le fil directeur de notre réflexion, orientant l'analyse vers les stratégies discursives, esthétiques et symboliques par lesquelles l'auteur réinvente la mémoire collective.

L'analyse de cette question a permis de réévaluer profondément certains postulats qui portent une confirmation directe des hypothèses, alors que d'autres ouvrent de nouvelles prospectives de recherche, par conséquent :

Au premier niveau significatif figure la revalorisation de la littérature africaine sur la scène mondiale. Une littérature souvent classée et étudiée dans le relais de la littérature française, comme une littérature mineure, par conséquent qu'elle s'analyse dans des perspectives théoriques et culturelles de la littérature dite dominante. Un pareil automatisme reste un procédé expansionniste, qui impose des cadres d'investigation extérieurs, les contrôle et l'enraye dans les représentations, une telle considération notamment dans ces temps de la créolisation et de la circulation des imaginaires constitue un blocage, qui étouffe sa consistance artistique et culturelle ce qui conduit à son déclassement.

Dans un second temps, le constat saillant de cette analyse consiste à démontrer que la structure polyphonique de cette œuvre ne se réduit pas à une quête d'authenticité culturelle- qui justifierait une écriture africaine- ni d'un témoignage d'une nostalgie de la terre mystique. Mais, elle raconte la dynamique intellectuelle et les mutations des espaces et des idées, des imaginaires et des mondes dans la modernité. Il est évident que l'auteur constitue son œuvre dans l'attachement à son pays, d'ailleurs ce dernier constitue sa première source d'inspiration, néanmoins, cela se fait à travers une poétique et une rhétorique éclatée. Il inscrit son œuvre

dans le mouvement et la dynamique de l'Afropolitanisme et du cosmopolitisme. Il se charge au moyen des voix de ces narrateurs-écrivains de prouver que cette dynamique justifie la volonté de réécrire l'histoire de l'Afrique dans le monde. Elle est une réponse aux outrances et improvisations des historiens à propos de l'histoire du continent.

L'auteur dénonce le fait que cette terre demeure la figure vivante d'un monde à part, un espace d'exotisme, de légendes et de mythes inventés par les investigateurs attirés par l'inconnu. À travers ces récits, il retrace les reliefs de ce discours historique avec un style cocasse libre, ironique, voire décalé, en reprenant les structures de la culture orale africaine. Ce parti pris reconfigure à la fois le contenu et la manière dont l'histoire du continent est racontée. Cette poétique du déplacement trouve sa concrétisation la plus pertinente dans l'absence de la ponctuation dans *Mémoire de Porc-épic et Verre Cassé* constitue une métaphore textuelle d'une mémoire qui refuse l'enfermement, à laquelle s'ajoute l'errance à la fois identitaire et géographique de Michel dans Demain j'aurai vingt ans, qui représente plus que des ornements rhétoriques, mais des outils d'une décolonisation de l'imaginaire.

Il convient aussi de mettre en exergue que le croisement établi entre les genres littéraires, les personnages ainsi que les références littéraires, artistiques et politiques forment le parchemin sur lequel l'auteur inscrit une des lectures possibles de l'histoire de l'Afrique. Cela constitue une hypothèse qui articule complexité structurale et fluidité interprétative, car dans le mouvement de son écriture, Mabanckou place son activité auctoriale de la réécriture dans le mouvement même de l'intertextualité. Toutefois cette intertextualité s'exprime sous forme de détours. Il s'agit d'une activité qui s'implique dans la variation de récits de manière infime de recontextualisation, ou de changement de ponctuation, ou de variation plus profonde d'un seul thème. En conséquence, elle oscille vers la réécriture, puisqu'elle ne se fait pas une répétition à l'identique, mais elle constitue l'équilibre entre les répressions et les variations. C'est pourquoi ses récits appellent la compétence mémorielle des personnages, et celle des lecteurs-téléspectateurs de son œuvre. Elle témoigne de la volonté de l'auteur d'écrire un nouveau texte pour définir le continent en dehors de son caractère polémique, de revoir le sens d'un mot qui dans l'entêtement finit par désigner une masse géographique, une série d'attributs et d'images qui pétrifient les populations africaines et particulièrement leurs rapports à la vie dans la durée. Il revient sur le regard posé par ses populations ainsi que par le monde sur le continent qui ne renvoie jamais à une vie humaine, une vie qui apparaît comme celle de quelqu'un d'autre. Il procède dans son entreprise à mettre en valeur les conséquences de ces discours qui empêche

l'Afrique de vivre en commun avec le reste du monde et non comme un savoir arbitraire, il abolit alors les frontières.

Si l'universel est désormais décentré dans la théorie, il convient d'analyser comment ce mouvement se traduit concrètement dans les mutations sociopolitiques du continent. En effet, Mabanckou cultive à travers ses écrits une version inclusive et plurielle de l'histoire de l'homme en général. Il bat en brèche ainsi l'idée des espaces fixes, il déplace l'Histoire de l'homme dans la circulation, une attitude qui permet au monde de se conjuguer et de se matérialiser dans la tolérance. Par conséquent, embrasser cette complexité éviterait les conflits et favoriserait une société harmonieuse.

Dès lors, penser l'Afrique comme un lieu de simulation intellectuelle, d'orientations nouvelles qui se séparent de tous les discours qui s'exercent à mettre l'Afrique dans une définition fixe. L'auteur adopte dans son projet le changement de perspective, il réfléchit sur le monde dans des perspectives du double, d'un monde dont l'Afrique fait partie. Par l'intermédiaire de la polyphonie et l'hypertextualité Mabanckou crée des liens sans frontières, qui oriente son lecteur-téléspectateur à penser la réalité du monde en tant que processus, le penser dans la pluralité, l'interaction et dans le croisement, qui instituent le noyau de la pensée Relation. Il pousse son lecteur à réfléchir sur l'univers dans ses formes complexes du particulier au général. Il incarne la dynamique chaotique dans sa démarche narrative, pour mettre en relation les genres littéraires. Son but ne semble pas exprimer une envie de créer un nouveau genre littéraire afin d'expliquer le processus de compréhension de l'histoire. L'enjeu consiste à expanser et diversifier son univers narratif d'une part et contribuer à la scientifisation des cultures africaines à travers leurs modes de fonctionnement, en leur donnant leur place légitime dans le domaine de la littérature et du savoir en général. Cette technique explique aussi que l'histoire ne se déroule pas sur un fil étroit, mais change, ainsi certaines notions perdent de leur pertinence.

La troisième hypothèse, bien qu'intellectuellement stimulante, s'avère incompatible avec les résultats de l'analyse. En effet, l'herméneutique narrative expose une nouvelle forme d'engagement, qui constitue une littérature de la remise en question radicale de l'ordre mondial établi. Il permet au lecteur de remarquer les béances de la version de l'histoire et la théorie de l'homme considérées comme des absolus. En effet, cette perspective oriente le projet la réécriture dans une approche rhizomatique, vers une reconsidération multiple et rétroactive de l'Histoire de l'homme africain et de sa culture. Cette trame met en application les théories du

Tout-Monde, de la créolisation et panafricanisme afin d'appréhender l'Afrique à travers le prisme des relations et des interactions, plutôt que par des catégories fixes et isolées.

L'enjeu institue de penser l'Afrique dans son rapport au monde, de réfléchir sur la politique du possible. Ainsi, comprendre les réalités complexes exige l'ouverture de l'Histoire sur d'autres perspectives de compréhension, qui se concrétisent dans la pensée de la circulation. L'homme est ainsi en constante évolution, modelé par son contexte et par ses relations, ce qui fait de lui un acteur actif d'un dialogue constant avec le monde.

L'entreprise de la réécriture relancée par Mabanckou se démarque par sa volonté de transcrire cette Histoire par des intellectuels africains, d'admettre que le caractère scientifique de la discipline impose qu'elle soit considérée comme un processus, qui se développe d'une génération à une autre. Cette optique permet de soulever des valeurs partagées, en dépit des différences culturelles et des distances physiques, de réécrire l'histoire du continent en prenant garde de valoriser tous les composants admis par la communauté scientifique dans la fabrique de l'Histoire : la culture, les croyances, la langue… etc. Le choix d'un style d'écriture chaotique et puisant représente un argument de la pluralité et de l'interaction de l'Afrique avec les différents mondes, car : « [é] crire c'est vraiment dire : s'épandre au monde sans ne se disperser ni s'y diluer, et sans craindre d'y exercer ces pouvoirs de l'oralité qui conviennent tant à la diversité de toutes choses, la répétition, le ressassement, la parole circulaire, le cri en spirale » (Glissant E. , 1997, p. 31).

L'économie narrative révèle une nouvelle manière de penser l'Afrique, de penser le monde, de prendre conscience de la complexité rhizome. Dans les faits, nous constatons que l'intention principale du projet de cette trame narrative vise à renverser le système généralisant occidental qui livre l'image d'un monde composé d'entités fixes et déterminées dans le temps et dans l'espace entraînant ainsi, une pensée système qui exclut toutes les possibilités de penser la diversité en dehors de l'imaginaire dominant. Dès lors, penser l'énonciation de l'Histoire en tant que processus permet de reconfigurer la définition de la discipline et de retracer l'image d'une Afrique biaisée. L'intérêt se porte donc d'analyser cette nouvelle perspective africaine qui se manifeste dans le champ postcolonial africain qui engage de nouvelles relations centrées sur l'ouverture, le divers, la circulation, les politiques du possible dans : le Tout-Monde.

Une perspective qui cherche à ouvrir l'espace pour une compréhension pluriel et équilibrée entre les cultures par conséquent des identités. Elle s'occupe ainsi à remettre en surface les composants essentiels dans l'existence de celles-ci, marginalisés dans le discours

colonial. Le but ne se limite pas seulement à réduire les différences entre le centre et les périphéries, il consiste à penser le tout dans le même calibre. Il appelle à ôter les oppositions supérieures, inférieures, race, origine et penser les relations humaines et leur importance constitutive.

En somme, la structure polyphonique du récit célèbre la pluralité des cultures africaines et leurs richesses. Elle soulève leur interaction avec le monde contemporain, comme elle se focalise sur la nécessité de penser le continent sous le prisme de la relation, la complexité culturelle, et explique que les mutations du continent et du monde, en mettant en exergue leurs effets sur les sociétés contemporaines, ce qui permet de comprendre l'évolution de la pensée et de l'histoire de l'Afrique et du monde, souvent à travers l'analyse de la littérature qui reflète ces changements. La particularité se trouve au cœur de l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou, notamment dans le comportement des protagonistes marginaux pensés en tant que transit. Elle se situe dans la dynamique provoquée par l'intertextualité qui permet à l'œuvre d'exister comme un monde sans frontières. Elle se remarque, en outre dans l'évolution du continent depuis les temps des indépendances jusqu'aux problématiques qui touchent le monde contemporain.

L'enjeu de ce projet ne vise pas l'uniformisation de l'histoire, encore moins l'installation de l'esprit de la vengeance différemment mener reformuler, pour retrouver le paradis perdu ; et restituer le passé d'une Afrique autrefois violée. Mais de réécrire l'Histoire de l'Afrique afin de la repenser dans la circulation, et la revalorisation épistémologique très mal estimé par les détenteurs de l'Histoire. Réécrire, dire et penser l'Afrique par ses propres intellectuels représente le pas qui établit l'équilibre dans les discours historiques et historiographiques.

La réécriture de l'histoire constitue un concept volontairement engagé pour redire et repenser l'Afrique comme un acteur actif constitue une volonté de s'inscrire dans la dynamique du le Tout-monde. L'agencement narratif procède dans une entreprise qui met en valeur les conséquences de ces discours qui empêche l'Afrique de vivre en commun avec le reste du monde, et qui induisent que toutes les politiques adoptées ne renvoient pas à des politiques du semblable. Elles ne pourraient être que des politiques de différences, car à l'origine l'Afrique ne partage pas le monde commun. Alors que, les temps modernes voient une focalisation particulière sur la nature des relations humaines avec le monde, ainsi que la reconnaissance des différences. Pour répondre à cette version de l'histoire qui résume le continent dans un savoir arbitraire, la focalisation interne opte pour la créolisation et le Tout -Monde, afin de reproduire

le discours dans une logique qui rompt avec les modes de pensées hérités de l'époque du système coloniale. Elle procède en réanimant les éléments préexistants de l'histoire puis en les ajustant avec les nouveaux composants et en les mettant à l'épreuve des situations spécifiques. La réécriture chez Mabanckou consiste, ainsi, à repenser l'Afrique en dehors du continent, par conséquent abolir les frontières. Cette évolution est étroitement liée à la dynamique et aux mouvements. Cette focalisation érige l'autoréflexion comme nouvelle perspective d'exister et comme un nouveau territoire académique bien établit, qui se veut un champ à part entière qui fonctionne avec les politiques du possible et qui agit de l'intérieur vers l'extérieur. Son objectif est de reproduire la dynamique de la relation qui permet de mettre en communication les domaines habituellement séparés : littérature/musique, écrit/oral...etc. L'objectif aussi de penser l'histoire comme un processus fluide et complexe.

Le point le plus éclairant réside sans doute dans la langue africanisée utilisée pour la socialisation de cette œuvre, particulièrement avec les romans édités chez les éditions du Seuil. Cette langue institue l'outil qui permet d'inventer une œuvre qui relate les relations humaines, l'homme dans sa plénitude. Il permet de raconter un monde qui circule dans un sens équitable, dès lors il exprime un monde des possibles. Ainsi, réécrire l'histoire de l'Afrique dans le sillage de la pensée postcoloniale, dans celui de la créolisation et de l'afropolitanisme se démarque par la diversité des perspectives, des champs. Il se caractérise par la polyphonie qui enrichit le dialogue entre les diverses cultures et les différents contextes.

Et même si cette recherche a permis de répondre à la problématique annoncée au départ, il convient de souligner d'autres contraintes qui ont limité cette étude, et ce sur plusieurs niveaux, à la fois méthodologique et chronologique. Il est important de reconnaitre que cette étude ne s'étale pas profondément sur le parcours personnel de l'auteur entamé en Afrique dès l'âge de onze ans incarnés dans le personnage de Michel. Il s'agit d'une tentative autobiographique qui s'intéresse à la poésie, la littérature, la musique et la politique occidentale et du monde entier.

Toutefois, et malgré la richesse de ces résultats, la présente recherche présente certaines limites, particulièrement en ce qui témoigne de la langue engagée par l'auteur, un point déjà approfondi par d'autres travaux, mais qui reste toujours ouvert à l'analyse. En effet, dès l'examen initial, en ce qui concerne la langue africanisée ; la maîtrise de la langue maternelle de l'auteur en l'occurrence le Lingala s'avérait nécessaire pour l'analyse. Mais pour acquérir un niveau de base dans une variante du Lingala, il est nécessaire de se soumettre à une formation et surtout à la pratique et à plus d'immersion. Ou bien encore la maîtrise de l'alphabet marquée

par sa spécificité, composé de 28 consonnes et de 21 voyelles, à cela il faudrait ajouter les particularités vocaliques du [ɜ] et du [ɔ]. Aussi les diagrammes comme le [nz] et le [mb] qui constituent des graphismes en tant que tel. Aussi, les signes diacritiques se chargent de marquer une certaine rythmique relative à la tonalité de la phrase, il faudrait signaler que ces marqueurs au nombre de quatre ne sont pas d'usage systématique dans la langue, liée aux variantes du Lingala exercées au Congo et que l'auteur n'hésite pas à les investir dans sa prose.

Nous nous sommes contentés de signaler, sans le développer l'intérêt d'une analyse qui porte sur les liens qui unissent les champs littéraires français et le champ francophone. En réalité Mabanckou pense une appropriation équitable et harmonieuse des deux domaines, l'auteur pense que le projet de la francophonie ne constitue une valeur culturelle en aucun cas politique. Pourtant, il explique dans plusieurs entretiens que la francophonie comme nous la connaissons incarne la continuité d'un projet impérial. Une politique qui instaure les séparatismes et ancre les notions d'un monde déséquilibré prôné par les différences de couleurs et des races. Il critique le projet, car il met en danger la créativité et l'autonomie des écrivains. Cette incision mène une forme de ghettoïsation, un concept qui classe les productions littéraires sur base de leurs races et de leurs appartenances raciales, et non pas sur la qualité de leurs productions.

La francophonie culturelle constitue pour lui l'unité de ces littératures écrites en français qui existent à travers le monde. Ces productions en dépit de leurs identités divers enrichissent le champ littéraire, et l'inscrivent dans la diversité de la littérature francophone. Par la suite, il insiste aussi sur l'autonomie croissante, de la différence de ces productions, qui constituent parfois des champs d'études à part entière. Dès lors, la littérature française perd son caractère dominant et demeure une partie de l'ensemble. Cela permet une compréhension plus vaste, voire intégrée de la littérature francophone. À travers la langue qu'il engage pour écrire son œuvre, notamment depuis 2006, il confirme la théorie de la Relation. Cette langue africanisée habitée par les structures grammaticales des langues maternelles en présence en Afrique reflète la créolisation. Ce système linguistique participe à préserver, enrichir et rehausser le prestige de la langue française, par conséquent elle reprend la place qu'elle avait occupée dans le passé dans le monde littéraire. Cette thèse a été menée tenant compte de cette spécificité, cependant ce point a été envisagé avec la volonté de contourner les structures de la langue maternelle de l'auteur, ainsi revenir sur les aspects de surface et les aspects profonds de la langue engagée dans l'œuvre. Néanmoins cet objectif est resté une finalité limitée dans la pratique, d'une part par la nature du substrat et puis par le temps et les moyens en somme par la faisabilité de la

tâche. En effet, l ’immobilisme politique ainsi observé fait de la littérature l’espace nécessaire d'une redéfinition sociale, qui vise à libérer les imaginaires de toute pétrification.

Enfin, cette poétique de l’intertexte constitue une écriture en devenir, complexe à cause des ruptures, des détours et notamment à cause de la subtilité d’écriture adoptée. En effet, approcher une telle œuvre efficacement exige de lire et relire, aller et revenir sur les récits, afin de dévoiler les signes de la réécriture de l’histoire sur divers angles et diverses perspectives, où la littérature se présente comme un lieu d’élaboration du savoir, un espace épistémologique où le langage devient outil de résistance et de recréation symbolique. En interrogeant les modes de représentation du passé, Mabanckou redéfinit la fonction même de l’écrivain dans la société postcoloniale : celle d’un médiateur entre les mémoires, les imaginaires et les temporalités. *In fine*, si ce travail a permis de lever le voile sur les mécanismes de la Relation dans l’œuvre romanesque d’Alain Mabanckou. Au-delà de ces enjeux textuels, il serait fécond d’interroger d’une part, comment cette « esthétique du chaos » résonne aujourd'hui avec les nouvelles narrativités numériques ; où l’hypertextualité prolonge la structure rhizomatique de l’œuvre. D’autre part, il apparaît crucial de mesurer l’impact réel de cette résistance linguistique au sein des systèmes éducatifs africains, afin d’évaluer comment cette décolonisation de l’imaginaire peut, au-delà du champ littéraire, transformer durablement les modes de transmission du savoir.

Bibliographie

Corpus

Mabanckou, A. (1998). Bleu blanc rouge. Paris : Présence africaine.

Mabanckou, A. (2000). *Les petits fils nègres de Vercingétorix.* Paris: Gallimard.

Mabanckou, A. (2005). *Mémoire de porc-épic.* Paris: Seuil.

Mabanckou, A. (2006). *Verre Cassé.* Paris: Seuil.

Mabanckou, A. (2009). *Black Bazar.* Paris: Seuil.

Mabanckou, A. (2010). *Demain j'aurai vingt ans.* Paris: Gallimard.

Mabanckou , A. (2015). *Petit piment.* Paris : Seuil.

Mabanckou, A. (2018). *Les Cigognes sont immortelles.* Paris: Seuil.

Mabanckou, A. (2022). Le commerce des allongés. Paris : Seuil.

Ouvrages et article d'Alain Mabanckou

Mabanckou, A. (2012). *Le sanglot de l'homme noir.* Paris: Seuil.

Mabanckou, A. (2012). *Le monde est mon langage.* Paris: Grasset.

Mabanckou, A. (2016). *Huit leçon pour comprendre l'Afrique.* Paris: Seuil.

Mabanckou, A. (2016). *Lettres noires : des ténèbres à la lumière.* Paris: Collège de France.

Mabanckou, A. (2018). Francophonie, langue française : lettre ouverte à Emmanuel Macron. *Revue de l'Université de Moncton, 49*(2), pp. 5-7. doi:https://doi.org/10.7202/1069740ar

Mabanckou, A., & Mbembe, A. (2018, Février 12). *Le français notre bien commun ?* Consulté le Mars 25, 2023, sur Nouvelobs: https://www.nouvelobs.com/idees/20180211.OBS2020/le-francais-notre-bien-commun-par-alain-mabanckou-et-achille-mbembe.html

Mabanckou, A., & Monga, C. (2016). *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui.* Paris: Seuil.

Articles scientifiques

Asselin, V., & Dufour, G. (2010). Quand le sujet se dérobe. La digression dans Étrange façon de vivre d'Enrique Vila-Matas. *Temps zéro*(3). Consulté le Novembre 26, 2023, sur http://tempszero.contemporain.info/document499

Awondo, P. (2014, Décembre). L'afropolitanisme en débat. *Politique africaine*(136), pp. 105-119. Consulté le Mai 2023, 20, sur https://shs.cairn.info/revue-africultures-2014-3-page-84?lang=fr&tab=bibliographie

Barthes, R. (1968). L'effet de réel. *Communications*(11), pp. 84-89. Consulté le Octobre 18, 2021, sur https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158

Benfield, D., Moarquech Ferrera Balanquet, R., Pablo, P., Lockward , A., & Rojas-Sotelo, M. (2012). Décolonialité et expérience esthétique : une approximation . *Inter*(111), pp. 35-39. Consulté le 12 2024, 24, sur https://id.erudit.org/iderudit/66639ac

Bridet, G., Brinker , V., Urnautzki, S., & Garnier, X. (2018). *Dynamiques actuelles des littératures africaines. Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme.* Paris: Karthala. doi:https://doi.org/10.3917/kart.bride.2018.01.

Côté, I. (2019). Théorie postcoloniale, décolonisation et colonialisme de peuplement : quelques repères pour la recherche en français au Canada . *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest, 31*(1), pp. 25-42. doi:https://doi.org/10.7202/1059124ar

Cagnan, E. (2020). Ousmane Sembène, 1956-1966 : s'octroyer une place dans le champ littéraire. *Études littéraires africaines*(49), pp. 141-155. doi: https://doi.org/10.7202/1073866ar

Cazenave, M. (1984). L'histoire et l'imaginaire, entretien avec Jacques Le Goff. *Revue Question De*(59). Consulté le 1 2025, 1, sur https://www.revue3emillenaire.com/blog/lhistoire-limaginaire-entretien-jacques-goff/

Chevrier, J. (2007, Juillet - décembre). Afrique(s)-sur-Seine : Autour de la Notion de «Migritude». *Repères, Revue des littératures du Sud*(155-156), pp. 96-100. doi:https://doi.org/10.1080/17561310.2024.2373646

Clavaron Klincksieck, Y. (2011, Février). Chroniques animales et problématiques postcoloniales. *Revue de littérature comparée* (338), pp. 197-211. doi:https://doi.org/10.3917/rlc.338.0197

Clavaron, Y. (2011). Chroniques animales et problématiques postcoloniales. *Revue de littérature comparée*(338), pp. 197-211. doi:https://doi-org.acces.bibl.ulaval.ca/10.3917/rlc.338.0197

CLINQUART , A.-M. (1996). Fonctions rhétoriques de la reformulation ou quand la reformulation est le témoin de la maîtrise discursive et communicative du locuteur. *Cahiers du français contemporain*(3), pp. 151-174.

Devésa, J.-M. (2012). L'Afrique à l'identité sans passé d'Alain Mabanckou. D'un continent fantôme. *Afrique contemporaine*(241), pp. 93-110. doi: https://doi.org/10.3917/afco.241.0093.

Di Benedetto, C. (2008, 12 14). Roman historique et Histoire dans le roman. *Cahiers de Narratologie [Online]*(15). doi:DOI: https://doi.org/1

Diop , B. B. (2006, Février). Les nouveaux damnés de la terre. *Africultures*(67), pp. 173-183. doi:https://doi.org/10.3917/afcul.067.0173

Drouet, I., Dupouy, S., Jeanpierre, L., & Nicodème, F. (2012). Contrefactuels en histoire : du mot au mode d'emploi. Le moment de la new economic history. (39), pp. 81-112. doi:https://doi.org/10.4000/labyrinthe.4272

Eustache, F. (2023, 09 15). *La memoire collective de la France.* Récupéré sur Académie de strasbourg: https://pedagogie.ac-strasbourg.fr/fileadmin/pedagogie/lettres/

Éyébiyi, É. (2010). « Achille Mbembe, Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée ». *Lectures*. doi:DOI : https://doi.org/10.4000/lectures.1198

Gauvin , L. (1996). Glissements de langues et poétiques romanesques : Poulin, Ducharme, Chamoiseau. *Littérature*(101), pp. 5-24. doi:https://doi.org/10.3406/litt.1996.2391

Gauvin, L. (1992). L'imaginaire des langues : entretien avec Édouard Glissant. *Études françaises, 28*(2-3), pp. 11-22. doi:https://doi.org/10.7202/035877ar

Gauvin, L. (2003). Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur. Dans J.-P. Bertrand, & L. Gauvin (Éds.), *Littératures mineures en langue majeure* (pp. 19-40). Presses de l'Université de Montréal. doi:https://doi.org/10.4000/books.pum.15718.

Gontard, M. (2003). Le roman français postmoderne. Consulté le Mai 25, 2021, sur https://shs.hal.science/halshs-00003870/file/Le_Roman_postmoderne.pdf

Grutman, R. (2005). La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones. *Des cultures en contact. Visions de l'Amerique du Nord francophone*, pp. 1-22. Consulté le Septembre 3, 2022, sur https://www.researchgate.net/profile/Rainier-Grutman/publication/331047887_LA_TEXTUALISATION_DE_LA_DIGLOSSIE/links/5c632d68299bf1d14cc1f00f/LA-TEXTUALISATION-DE-LA-DIGLOSSIE.pdf

Hottois, G. (1998). De la Renaissance à la Postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine. *Tijdschrift Voor Filosofie, 60*(1), pp. 202-203. Consulté le Juin 28, 2023, sur https://philpapers.org/rec/HOTDLR

Jaubert, M., Lalagüe-Dulac, S., & Louichon, B. (2013). Les fictions historiques : un objet littéraire, éditorial et scolaire qui interroge les frontières. *Repères*(48), pp. 7-16. doi:https://doi.org/10.4000/reperes.588

Manirambona , F. (2015). Esthétique interlinguistique dans l'écriture romanesque d'Alain Mabanckou. *Synergies Afrique des Grands Lacs*(4), pp. 77-87.

Manirambona, F. (2015). Esthétique interlinguistique dans l'écriture romanesque d'Alain Mabanckou. *Synergie Afrique des Grands Lacs*(4), pp. 77-87. Consulté le 9 4, 2019, sur https://gerflint.fr/Base/Afrique_GrandsLacs4/manirambona.pdf

Mathias, A. (2018). La formation de la pensée décoloniale. *Études littéraires, 45*, pp. 169-173. doi:https://doi.org/10.7202/1051620ar

Mbembe, A. (2005, Décembre 25). *Africultures*. Consulté le Mars 5, 2023, sur Afropolitanisme: https://africultures.com/afropolitanisme-4248/

Mercier, J.-B. (2012, Décembre 31). ÉDOUARD GLISSANT : DU TOUT-MONDE AU TRAITÉ DU TOUT-MONDE. INTERTEXTUALITÉ, IDENTITÉ ET ESPACE : POUR UNE ÉTUDE COMPARATIVE. Kansas: University of Kansas.

Mignolo, W. (2001, Mars). Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale. *Multitudes*(6), pp. 56-71. doi:10.3917/mult.006.0056

Milcent-Lawson, S. (2020, Février). Imaginaires zoolinguistiques : des langues animales dans la fiction littéraire. *Itinéraires*, pp. 1-15. doi: https://doi.org/10.4000/itineraires.8352

Mimouni, S. (2014, 11 20). Origines du christianisme. *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses*(121), pp. 198-204. doi:https://doi.org/10.4000/asr.1249

Moe, A. (2013). Toward Zoopoetics. Rethinking Whitman's Original Energy . *Walt Whitman Quarterly Review*(31/1), pp. 1-17.

Molino, J. (1975, Mars-juin). Qu'est-ce que le roman historique ? . *Revue d'histoire littéraire de France*(2/3), pp. 195-234. Consulté le 1 2025, 1, sur http://www.jstor.org/stable/40525204

Mongin, O. (2006, Décembre). Qu'est ce que le poscolonialisme, entretien avec Achille Mbembe. (117), pp. 117-133. doi:DOI:10.3917/espri.0612.0117

N'Zengou-Tayo, M.-J. (1996, Septembre 1). Littérature et diglossie : créer une langue métisse ou la « chamoisification » du français dans Texaco de Patrick Chamoiseau. *TTR, 9*(1). doi:https://doi.org/10.7202/037243ar

Nora, P. (1978). La mémoire collective . Dans J. Le Goff, *La nouvelle histoire* (pp. 389-401). Paris: Retz-CEPL.

Ozouf, M. (2011, Mars). Récit des romanciers, récit des historiens. *Le Débat*(165), pp. 13-25. doi:https://doi.org/10.3917/deba.165.0013.

Pavel, T. (2002). Comment définir la fiction ? Dans R. Audet , & A. Gefen (Éds.), *Frontières de la fiction* (pp. 3-13). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.

PIÉGAY-GROS, N. (1994, Avril). La ligne brisée et les cercles concentriques. Les parenthèses dans Les Géorgiques de Claude Simon. *Textuel*(28).

Piotor, S. (2004). Umberto Eco : texte hybride, narration rhizomatique, ironie. Dans D. Budor, & W. Geerts (Éds.), *Le texte hybride* (pp. 53-68). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Pouillon, F. (2004). Discussion à propos des textes de Patrick Beillevaire et de Wladimir Berelowitch. Dans A. Mahé , & K. Bendana, *Savoir du lointain et sciences sociales* (pp. 69-79). EdItIons Bouchene.

Rabaté, D. (2012). Sujet et voix : questions à la littérature moderne. *Essais*(2), pp. 93-103. doi:https://doi.org/10.4000/essais

Sanjay, S. (2004). Inde ouverte ou Inde fermée ? Dans A. Mahé, & K. Bendana, *Savoirs du lointain et sciences sociales* (pp. 99-114). Éditions Bouchène. doi:https://doi.org/10.3917/bouch.coll.2004.02.0099.

SEMUJANGA, J. (1999, Décembre 28). *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poétique transculturelle* (Vol. 8). Paris: L'Harmattan. Consulté le Décembre 9, 2022, sur https://asjp.cerist.dz/en/article/104993

Semujanga, J. (2001). De l'africanité à la transculturalité. Éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman. *Études françaises, 37*(2), pp. 133–156. doi: https://doi.org/10.7202/009012ar

Simon, A. (2017). Une arche d'études et de bêtes. *Revue des Sciences Humaines*(328), pp. 7-16. Consulté le Avril 23, 2023, sur https://ens.hal.science/hal-03832928/document

Sueur, C. (2020, Janvier). L'anthropomorphisme, entre le bien fondé et la dérive risquée. *Ethics*, pp. 707-720. Consulté le Septembre 8, 2022, sur https://www.researchgate.net/publication/324561601_L%27anthropomorphisme_entre_le_bien_fonde_et_la_derive_risquee

Vernière , Y. (1982, Juillet-décembre). Aristote, La Poétique, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallo. *Revue des Études Grecques*, pp. 525-526. Consulté le Mars 18, 2020, sur www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1982_num_95_452_1342_t2_0525_0000_4

VILAR, F. (2017, Décembre). Le langage tropical de Sony Labou Tansi. *Non Plus, 6*(12), pp. 201-215. doi:http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-3976.v6i12p201-215

White, H. (1974). The historical text as literary artifact. *Clio 3*(3), pp. 277-303. Consulté le 12 24, 2024, sur https://spot.colorado.edu/~klages/7119/hayden%20white.pdf

Ressources éléctroniques

Antonacci, M. (2011). Dé-colonialité des corps et des savoirs : essai sur l'eurocentrisme dans la diaspora. Dans E. Eadie, L. Fardin, & R. Solbiac , *L'Esclavage de l'Africain en Amérique du 16e au 19e siècle* (F. Murad Machado, Trad.). Presses universitaires de Perpignan. doi:https://doi.org/10.4000/books.pupvd.3342

Bikindou, B. (2019, Mars 19). Congo : Gloire immortelle au président Marien Ngouabi. *Les Echos du Congo Brazzavillehttps://lesechos-congobrazza.com*. Consulté le Décembre 12, 2023, sur https://lesechos-congobrazza.com/politique/5836-congo-gloire-immortelle-au-president-marien-ngouabi

Bridet, G., Brinker , V., Urnautzki, S., & Garnier, X. (2018). *Dynamiques actuelles des littératures africaines. Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme.* Paris: Karthala. doi:https://doi.org/10.3917/kart.bride.2018.01.

Cailloce, L. (2014, 09 18). *Comment se construit la mémoire collective ?* Récupéré sur cheminsdememoire.gouv.fr: https://www.cheminsdememoire.gouv.fr/sites/default/files/2018-09/comment_se_construit_la_memoire_collective.pdf

Césaire, A. (1987). *Discours sur la Négritude*. Consulté le Septembre 24, 2024, sur Genius: https://genius.com/Aime-cesaire-discours-sur-la-negritude-lyrics

Damato, D. B. (2011, Avril 21). *La répétition dans les essais d'Edouard Glissant.* Consulté le Janvier 19, 2022, sur Edouard Glissant: http://www.edouardglissant.fr/damato.pdf

Eustache, F. (2023, 09 15). *La memoire collective de la France.* Récupéré sur Académie de strasbourg: https://pedagogie.ac-strasbourg.fr/fileadmin/pedagogie/lettres/

Gagnepain, P. (2019, 12 16). *Inserm (Salle de presse)* . Récupéré sur Inserm : https://presse.inserm.fr/la-memoire-collective-faconne-la-construction-des-souvenirs-personnels/37623/

Gauvin, L. (2003). Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur. Dans J.-P. Bertrand, & L. Gauvin (Éds.), *Littératures mineures en langue majeure* (pp. 19-40). Presses de l'Université de Montréal. doi:https://doi.org/10.4000/books.pum.15718.

Gontard, M. (2003). Le roman français postmoderne. Consulté le Mai 25, 2021, sur https://shs.hal.science/halshs-00003870/file/Le_Roman_postmoderne.pdf

Grutman, R. (2005). La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones. *Des cultures en contact. Visions de l'Amerique du Nord francophone*, pp. 1-22. Consulté le Septembre 3, 2022, sur https://www.researchgate.net/profile/Rainier-Grutman/publication/331047887_LA_TEXTUALISATION_DE_LA_DIGLOSSIE/links/5c632d68299bf1d14cc1f00f/LA-TEXTUALISATION-DE-LA-DIGLOSSIE.pdf

Mabanckou, A., & Mbembe, A. (2018, Février 12). *Le français notre bien commun ?* Consulté le Mars 25, 2023, sur Nouvelobs: https://www.nouvelobs.com/idees/20180211.OBS2020/le-francais-notre-bien-commun-par-alain-mabanckou-et-achille-mbembe.html

Mairesse , A., & Simon, A. (2011). Facing Animals/Face aux bêtes. *L'Esprit créateur, 51*(4). Consulté le Juillet 15, 2023, sur https://shs.hal.science/ANIMOTS/

Marchetti, M. (2008). La déchirure linguistique et les poétiques du chaos-monde : Les Grands chaos d'Édouard Glissant. Dans S. Kassab-Charb, S. Zliti-Fitouri, & L. Cery (Éds.), *Autour d'Edouard Glissant* (pp. 271-285). Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux.

Martineau, R. (1997). L'échec de l'apprentissage de la pensee historique a l'ecole secondaire. Contribution a l'elaboration de fondements didactiques pour enseigner l'histoire. Laval, Quebec, Canada. Consulté le 08 05, 2023, sur https://www.nlc-bnc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/nq25250.pdf

Masson-Perrin, V. (2008). Le statut du personnage dans l'oeuvre romanesque d'Edouard Glissant. Récupéré sur https://research.ebsco.com/c/2spzgj/search/details/s2izx2h6wv?q=Le%20statut%20du%20personnage%20dans%20l%27oeuvre%20romanesque%20d%27Edouard%20Glissant

Simon, A. (2017, Décembre). *Présentation de la zoopoétique*. Consulté le Mai 1, 2023, sur Animots: https://animots.hypotheses.org/zoopoetique

Soumaré, R. (2016, Mars 23). *Alain Mabanckou, hybridité, intertextualité et esthétique transfrontalière.* Consulté le Avri 30, 2020, sur Africultures: https://www.printfriendly.com/print?headerImageUrl=&headerTagline=&pfCustomCSS=&imageDisplayStyle=right&disableClickToDel=1&disablePDF=0&disablePrint=0&disableEmail=0&imagesSize=medium&url=https://africultures.com/alain-mabanckou-hybridite-intertextualite

Ukize, S. (2013, Janvier 25). De la pratique intertextuelle dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou. *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. The University of Western Ontario, Ontario, Canada. Consulté le Avril 28, 2022, sur https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=2267&context=etd

VITALI, I. (2005). Shéhérazade, la boîte et le labyrinthe. L'influence de la bibliothèque des Nuits chez Salim Bachi. *Vox poetica*. Consulté le Avril 25, 2021, sur http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/vitali.html

Welfringer, A. (2012, Février 3). *Les animaux des Fables sont-ils des personnages? L'effet-personnage dans le commentaire.* Consulté le Mars 29, 2024, sur Fabula:

https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Les_animaux_des_Fables_sont-ils_des_personnages

White, H. (1974). The historical text as literary artifact. *Clio 3*(3), pp. 277-303. Consulté le 12 24, 2024, sur https://spot.colorado.edu/~klages/7119/hayden%20white.pdf

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 4

PARTIE I : FIGURE ET ENJEU DE L'HISTOIRE, ENTRE FICTION, MEMOIRE ET GLOBALITE 16

CHAPITRE I : L'HISTOIRE COMME MEMOIRE COLLECTIVE ET OUTIL DE POUVOIR 18

1. L'Histoire dans le mouvement 19
1.1. Une nouvelle dimension
1.2. L'histoire est une abstraction 28

2. Les fondateurs de l'Histoire 31
2.1. L'invention littéraire de l'Histoire 34
2.2. Linéarité et vide 39
2.3. Une posture autoréflexive 41

3. Les lieux ont une mémoire
3.1. La pression des mémoires 51
3.2. Une mémoire commune 55
3.3. La mémoire et le temps 59

4. La mémoire de la trace de l'Afrique contemporaine 63
4.1. L'ancrage sécurisant 66
4.2. Repenser le discours communautaire 68

5. La non-Histoire 70
5.1. Chercher l'intra-action 73
5.2. Le non-temps et le non-lieu 75

CHAPITRE II : L'HISTOIRE SOUS LE PRISME DU VRAISEMBLABLE 82

1. Le dédoublement des mondes 83
1.1. Vérité, vraisemblance et cohérence 92
1.2. La fiction une réécriture de la réalité 97

2. L'exigence du réel, désir de la fiction 98
2.1. Retour et vraisemblance 101
2.2. Une fiction autonomisée 105

3. Réécrire l'histoire et/ou des histoires 109
3.1. Des Histoires 113
3.2. Truismes fondamentaux 115

4. La construction du sens 117
4.1. S'inscrire dans la continuité 117

4.2. Les marges 120

CHAPITRE III : L'AFRIQUE DANS L'HISTOIRE GLOBALE 126

1. Un jeune concept 127
1.2. Une perspective enrichissante 131
1.3. Changement des postures : ouverture à la pluralité 133

2. Une nouvelle redistribution du langage 135

3. Dynamique des dominances 139
3.1. Vers une élévation de l'humanité 142
3.2. L'oxymore d'« être monde » 144

4. Repenser les héritages 147
4.1. L'homme noir du monde 150
4.2. Constante évolution 153
4.3. La trace des mémoires 155

PARTIE II : ÉCRIRE L'AFRIQUE AUTREMENT, LA LANGUE, LES DETOURS ET LA DESTRUCTION 162

CHAPITRE I : LES STRATEGIES DISCURSIVES POUR PENSER L'AFRIQUE 163

1. Un personnage marginal 166
1.1. Personnages hors normes 170
1.2. Personnages analogiques 173
2.1. Des frontières cycliques 182
2.2. Ecrire les lieux 184
2.2.1. Le clivage des lieux 188
2.2.2. La relation 191
2.3. Défaire les schémas 194

3. Le tiers espace de l'énonciation 198

4. Coller les fragments 201
4.2. Déplacer les modes d'accès au monde 206
4.3. Diverses réalités 208
4.4. Un logos non humain 211

5. Esquisser le détour 213

CHAPITRE II : DETOURS RHETORIQUES 219

1. Affaiblir les frontières 221

2. Une modération textuelle 226
2.1. Des textes au texte 227
2.2. Dynamique relationnelle 231

3. Un Babel livresque 233

4. La voie atavique 236
4.1. Collage et transgression 241
4.2. Au service de la réécriture 244
4.3. Le détour en référence 247
4.4. Une poétique rétroactive 253
4.5. Redistribution des rôles 257

5. À la lisière des sources 260

6. Marquer les ruptures 262
6.1. Embrayeurs de la vérité 265
6.2. Trait de l'imprévisible 267
6.3. La conjonction paraphrasée 270

CHAPITRE III : POÉTIQUE DE LA DÉCONSTRUCTION 275

1. Un tournant linguistique 276
1.1. Les retournements libres 281
1.2. La restriction et le multiple 285
1.3. Une langue vivante 290
1.4. Un fragment à transcrire 293

2. Une déconstruction stylistique 297

3. D'autres traces de l'Histoire 299
3.1. Réinvestir le ressassement 299
3.2. Une réception totalisante 304
3.3. Les glissements 308

4. Arbitraire ou ouverture des possibles 313

5. Le verbe pittoresque 322

6. L'hybridité rhétorique 313

PARTIE III : VERS UNE AUTONOMIE INTERPRETATIVE, LECTEUR/ACTEUR 366

CHAPITRE I : L'ŒUVRE COMME LIEU DE STIMULATION 332

1. La figure vivante d'un monde à part 335
1.1. Une béance, une création inventive 336
1.2. Histoire plurielle

2. L'Afrique fantôme : réalité et préjugés 344
2.1. Un caractère polémique 347
2.2. La non-existence subalterne 349

3. Penser le continent dans le mouvement 352
3.1. Repenser les perspectives 356
3.2. Le devenir de l'Affirmation 360
3.3. Ouvrir le ventre de la mère

4. La question de la vie 368

5. Le territoire de redondance et de la réitération 372

CHAPITRE II : L'AGE DE RAISON 377

1. Dynamique des valeurs 379

3. La remise en question de l'humanité 391
3.1. Un double objectif 392
3.2. Configurer une modernité Africaine 395
3.3. L'État-nation 397

4. L'Afrique dans le contexte général 399
4.1. Le débat sur la race 400
4.2. L'Afrique/l'universel 401
4.3. Une pensée-monde 403
4.4. Une identité au-delà les différences 405

5. Penser L'Afrique dans le mouvement 409
5.1. Composition/métamorphose 410
5.2. Redéfinition sociale 413
5.3. Consensus d'équilibre 416

CONCLUSION 423

BIBLIOGRAPHIE 433

La réécriture de l'histoire dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou

Résumé

Cette thèse explore la réécriture de l'histoire dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou à travers une étude qui met en exergue les procédés romanesques mis en œuvre par l'auteur pour réécrire l'Histoire postcoloniale et coloniale de l'Afrique. L'approche engagée est à la fois postcoloniale et narratologique, elle permet de cerner la manière dont l'auteur déconstruit les discours dérivés de la pensée du système. Cette thèse vise à démontrer que l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou propose une critique du discours historique tout en affirmant une esthétique africaine où la fiction devient un espace de mémoire et de réconciliation. Elle joue un rôle majeur dans la construction des nouvelles présentations du passé, comme elle offre une meilleure appréhension de la littérature africaine dans les dynamiques du Tout-monde.

Mots-clés : Histoire, Réécriture, Postcolonial, Tout-monde, Mémoire, Déconstruction.

The Rewriting of History in the Novels of Alain Mabanckou

Abstract

This thesis explores the rewriting of history in the novels of Alain Mabanckou through a study that highlights the narrative techniques employed by the author to reinterpret both colonial and postcolonial African history. The approach adopted is both postcolonial and narratological, allowing for an analysis of how the author deconstructs discourses derived from systemic ideologies. This thesis aims to demonstrate that Mabanckou's fictional work offers a critique of historical discourse while asserting an African aesthetic in which fiction becomes a space for memory and reconciliation. It plays a major role in shaping new representations of the past and contributes to a deeper understanding of African literature within the dynamics of the Tout-monde.

Keywords : History, Rewriting, Postcolonial, Tout-monde, Memory, Deconstruction.

إعادة كتابة التاريخ في العمل الروائي لألان مابانكو

ملخص

تتناول هذه الأطروحة مسألة إعادة كتابة التاريخ في روايات ألان مابانكو، من خلال دراسة تسلّط الضوء على الأساليب السردية التي يوظفها الكاتب لإعادة صياغة تاريخ إفريقيا الاستعماري وما بعد الاستعمار. وتعتمد الدراسة منهجًا مزدوجًا يجمع بين المقاربة ما بعد الكولونيالية والتحليل السردي، ممّا يتيح فهماً دقيقاً لكيفية تفكيك الكاتب للخطابات المنبثقة عن الفكر النظامي. وتهدف هذه الأطروحة إلى إثبات أنّ العمل الروائي لألان مابانكو يقدّم نقداً للخطاب التاريخي، وفي الوقت نفسه يؤكّد على جمالية إفريقية تجعل من الخيال مجالاً للذاكرة والمصالحة يلعب هذا العمل دوراً مهماً في تشكيل تصوّرات جديدة عن الماضي، كما يساهم في فهم أعمق للأدب الإفريقي ضمن ديناميّات الكلّ العالمي

الكلمات المفتاحية : التاريخ، إعادة الكتابة، ما بعد الكولونيالية، الكلّ العالمي، الذاكرة، التفكيك.