

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE D'ORAN

FACULTE DES LETTRES DES LANGUES ET DES ARTS
DEPARTEMENT DES LANGUES LATINES
SECTION DE FRANÇAIS

ECOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS
POLE OUEST
ANTENNE D'ORAN

MEMOIRE DE MAGISTER
EN
SCIENCES DES TEXTES LITTERAIRES

***AU CARREFOUR DES FORMES
DANS « MEMOIRES DE PORC-EPIC »
D'ALAIN MABANCKOU***

PRESENTE PAR

Mme SENOUCI BEREKSI SOUAD

SOUS LA DIRECTION DE

Mme MEHADJI RAHMOUNA

MEMBRES DU JURY :

Président : HAMIDOU Nabila	Maître de Conférences	Université d'Oran
Rapporteur : MEHADJI Rahmouna	Maître de Conférences	Université d'Oran
Examineur : BENALI Souad	Maître de Conférences	Université d'Oran
Examineur : GHELLAL Abdelkader	Maître de Conférences	Université d'Oran

Juin 2011

DEDICACES

A la mémoire de *Mima*

A mes très chers parents et beaux-parents que je remercie pour leurs encouragements permanents, leur disponibilité et leur amour.

A mon cher époux Riad, à qui ce travail doit beaucoup et dont la compréhension m'a été d'un précieux secours.

A notre petite merveille Neila dont le sourire nous fait oublier toutes les nuits blanches.

A mes frères, à ma belle sœur et à mon adorable neveu Imad.

A ma nièce Céline, trilingue dès l'âge de deux ans.

A mes oncles et tantes.

A mes cousins et mes cousines.

A tous mes amis.

Que ce travail soit le témoignage de mon amour, de mon amitié et de mon éternelle reconnaissance.

REMERCIEMENTS

La réalisation de cette thèse fut une occasion merveilleuse de rencontre et d'échange avec de nombreuses personnes. Toutes ont contribué à des degrés divers de la conception à la finalisation de ce travail de recherche. Mes dettes de reconnaissance sont, à ce point de vue, énormes à leur égard.

Je pense particulièrement à Madame Mehadji Rahmouna dont les précieux conseils, la disponibilité, la sollicitude et les encouragements m'ont permis de mener ce travail à son terme.

Je tiens également à remercier Madame Ouhibi Bahia Nadia.

Je suis très reconnaissante à Madame Sari Fewzia, responsable de l'école doctorale.

Mes remerciements et ma gratitude vont également à Madame Bekkat de l'Université de Blida.

Les remarques des uns et des autres étaient d'une aide précieuse, l'argumentation développée dans cette analyse y a gagné en profondeur. Grande est donc ma dette envers eux.

Je ne manquerai pas non plus de dire un grand merci aux membres du jury qui ont accepté d'évaluer cette thèse à sa valeur, et de me faire part de leurs remarques sûrement pertinentes qui, avec un peu de recul, contribueront, sans nul doute, au perfectionnement du présent travail.

J'espère du fond du cœur que tout ce petit monde trouve ici un mot de reconnaissance, et que chacun se reconnaisse en ce qui le concerne. J'espère aussi que l'effort déployé dans le présent travail réponde aux attentes des uns et des autres.

Sommaire

INTRODUCTION GENERALE.....	- 1-
CHAPITRE I ITINERAIRE VERS UNE ANALYSE INTERNE DU RECIT	- 7 -
I. Niveau figuratif.....	- 7 -
1. Dynamique des personnages principaux	- 7 -
2. Détection du héros.....	- 13 -
3. Schémas actanciels.....	- 17 -
4. Fusion des espaces	- 20 -
II. Niveau narratif.....	- 23 -
1. Les micro-récits.....	- 23 -
2. Temps de la narration.....	- 27 -
3. La description dans <i>Mémoires de porc-épic</i>	- 32 -
III. Niveau thématique.....	- 35 -
1. Bestiaire fantastique	- 36 -
2. Tournures du fantastique.....	- 38 -
CHAPITRE II L'ECRITURE SUBVERSIVE.....	- 41 -
I. Dire la violence.....	- 41 -
II. Dérision comme moyen de démystification	- 46 -
1. Le comique.....	- 47 -
2. Ironie et humour.....	- 49 -
3. Parodie.....	- 52 -
III. Culture africaine et oralité	- 53 -
1. Culture.....	- 54 -
2. Oralité.....	- 59 -
CHAPITRE III L'INTERTEXTUALITE HYBRIDE.....	- 64 -
I. Tentatives de définition	- 64 -
II. Sources d'inspiration	- 67 -
IV. Hypertextualité	- 75 -
V. Intratextualité.....	- 77 -
CONCLUSION GENERALE	- 80 -
REPERES ' <i>Mémoires de porc-épic</i> '	- 85 -
BIBLIOGRAPHIE	- 86 -

INTRODUCTION GENERALE

L'Afrique regorge de légendes et de croyances que les cinéastes tentent de façonner en films, les artistes plasticiens en sculptures, d'autres artistes en musique, chansons, ou tableaux, et les écrivains en textes. La littérature africaine est d'une part un espace où se rejoignent l'art et les croyances primitives pour donner naissance à des textes porteurs de racines qui ne meurent jamais; d'autre part, elle est qualifiée de plurielle pour la diversité des parcours personnels de leurs auteurs et de l'abondance des thèmes exploités. Les productions africaines quelles qu'elles soient ont choisi une réécriture de l'Histoire du continent, un témoignage de la vie socioculturelle et une dénonciation des aléas du quotidien dont les africains sont victimes.

Les écrivains relatent les thèmes phares de leur époque: la négritude, les guerres, le racisme [...] Ils sont affectés par les tourments qui s'abattent sur le continent et ne cessent de le clamer dans leurs écrits. A titre d'exemple, des écrivains comme Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi, Tierno Monenembo, se sont donnés comme mission dans les années 1980 de peindre l'univers social violent, hostile et malsain dans lequel vivent leurs compatriotes. A la fin de l'époque coloniale, la littérature africaine est condamnée à se renouveler. Georges Ngal (1994) parle de 'rupture' comme moteur de la création littéraire.

« Cette notion de rupture [...] occupe une place de choix dans la réflexion sur les littératures africaines, renvoie explicitement à toute (r)évolution chronologique, thématique, structurelle ou stylistique, observable dans le mouvement de la création littéraire et sentie comme coupure, discontinuité, modification. »¹

Plusieurs écrivains se sont ainsi penchés sur de nouvelles préoccupations littéraires. C'est un acte de libération de l'écriture de toutes les formes d'enchaînement ou d'enfermement. Cette littérature est fondée sur la contestation et la dénonciation d'une situation inacceptable, et sur le désir de créer un ordre nouveau considéré comme nécessairement meilleur. Ce 'nouveau courant' est marqué par de jeunes auteurs nés dans les années 1960 tels que Calixthe Beyala, Véronique Tadjo, Alain Mabanckou,

¹ NGALASSO, Mwatha Musanji. 2002. « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en Français ». In *Notre Librairie - Revue des littératures du sud*. N° 148. Paris : CulturesFrance. Pages 72 – 73.

Abdourahaman Waberi, et d'autres encore. Dans de nouvelles formes d'écriture, avec de nouveaux thèmes, ces écrivains de la nouvelle génération se sont élevés contre les conflits sociaux et toutes les formes de violence individuelle ou collective qui règnent dans leurs pays. Parmi ces pionniers de la littérature africaine francophone contemporaine, nous retenons Alain Mabanckou¹, jeune écrivain congolais qui commence à être connu et reconnu dans le monde entier pour ses œuvres issues du terroir mais ayant une portée universelle. Notre étude porte sur son roman intitulé *Mémoires de porc-épic* paru en août 2006 aux Editions du Seuil. Ce roman est le second volet d'une trilogie inaugurée par *Verre Cassé*. C'est l'histoire étonnante que va vivre durant des années un personnage nommé Kibandi qui, après son initiation à l'âge de 10 ans, se dédouble d'une part en son alter ego animal, un porc-épic, et d'autre part en un *autre lui-même*, personnage semi-humain. Alain Mabanckou nous fait découvrir une Afrique mystérieuse, énigmatique, ironique, déroutante avec des personnages insolites dont les aventures tiennent le lecteur en haleine. Ce roman est une alliance née de la diversité culturelle que possède l'auteur. Grâce à la littérature, il jette des ponts entre trois mondes différents: l'Afrique, l'Europe et l'Amérique. Nous retrouvons les traces d'auteurs qu'il vénère tels que Diderot, Voltaire, Robert Louis Stevenson et surtout La Fontaine qu'il parodie avec gourmandise, ainsi que Garcia Marquez et son réalisme magique, Ionesco, Lewis Carroll, Albert Camus et Albert Cohen,² sans oublier l'imaginaire africain avec Dogbe, son prédécesseur. Des Américains, il dit qu'ils sont « *curieux de notre façon de mélanger les mots, les traditions orale et écrite.* »

¹ Né en 1966 à Pointe-Noire (Congo), Alain Mabanckou se décrit comme Congolais de naissance, francophone de nature et Américain d'adoption. Il découvre la littérature au lycée en lisant les poètes romantiques, puis des romanciers comme Joyce ou Céline. Après des études de Droit en France, il entre comme juriste à la *Lyonnaise des eaux*, et publie des recueils de poèmes. Son premier roman s'intitule *Bleu Blanc Rouge* (1998), et son premier succès, *African psycho* (2003). En 2002, Alain Mabanckou devient professeur de littérature francophone à l'Université du Michigan où il enseigne en français et en anglais. En 2005, son roman *Verre cassé* figure déjà dans la dernière sélection du Renaudot et obtient plusieurs récompenses, dont le Prix RFO du roman. Après trois ans dans le Michigan, Alain Mabanckou rejoint en octobre la prestigieuse Université de Californie à Los Angeles (UCLA). Il y enseigne actuellement la littérature comparée. Le lundi 6 novembre 2006, le prix Renaudot 2006 est attribué à Alain Mabanckou pour *Mémoires de porc-épic*. Ses productions les plus récentes sont les romans : *Black Bazar* (2009) et *Demain j'aurai 20 ans* (2010), un recueil de poèmes : *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre* (2007), un essai : *L'Europe depuis l'Afrique* (2009), et un livre pour jeunes : *Ma Sœur Etoile* (2010).

² <http://www.sangonet.com/LirevoirD/alain-mabanckou_P-Renaudot.html>, consulté en mai 2008.

Dans la lignée de Senghor, Kourouma ou Hampaté Bâ, Mabanckou estime lui aussi que la culture africaine ne sera sauvée de l'oubli que par le papier.¹ En Afrique, on dit que "*Chaque vieillard qui meurt est une bibliothèque qui brûle*"² et chacun de ces livres préserve une partie de la tradition orale africaine, raconte l'histoire de ses peuples et témoigne d'une Afrique violente et douce, moderne et traditionnelle. Cette littérature s'est penchée ces dernières années sur de nouveaux sujets tels que la violence, la dénonciation et la transgression.

Alain Mabanckou suit de près l'élan et la considération que prend la littérature africaine, bien qu'il vive et travaille dans un espace autre qu'africain depuis fort longtemps. Son roman nous a interpellés en premier lieu par son titre *Mémoires de porc-épic* (porc-épic, créature animale ou humaine?). C'est aussi une œuvre à laquelle a été décerné le prix Renaudot en 2006, et enfin, c'est un texte où la ponctuation est limitée à la seule virgule. Après lecture, il s'est avéré que ce roman propose un renouvellement certain dans l'écriture tout en puisant dans les origines de la littérature africaine, à savoir l'oralité. Il porte en lui une richesse thématique et un style accrocheur qui a su nous captiver par l'univers truculent de la littérature africaine actuelle. Nous envisageons d'examiner le renouveau et donc la rupture dans l'écriture de Mabanckou, aussi bien au niveau à la fois de la forme et du contenu et de trouver des éléments de réponse à plusieurs questionnements : Quel est l'apport de *Mémoires de porc-épic* à la littérature africaine contemporaine? A quels procédés l'auteur a-t-il recours pour rendre compte de la réalité sociale et traiter le problème des tragédies africaines? Quelles sont les spécificités de son style? En quoi réside l'originalité de cette œuvre?

A cet effet, notre travail sera basé sur l'analyse des techniques d'écriture utilisées dans *Mémoires de porc-épic*. Trois formes marquantes émergent de manière indéniable dans ce roman, à savoir le fantastique, ensuite la subversion dans l'écriture et enfin une intertextualité évidente. Elles vont constituer dans l'ordre les trois chapitres de notre travail.

¹ Ibidem.

² <http://www.dicocitations.com/auteur/780/Amadou_Hampate_Ba.php>, consulté le 04/02/11. Citation faite à l'UNESCO en 1960 par d'Amadou Hampaté Bâ, écrivain, historien et traditionaliste malien, qui fut l'un des principaux défenseurs de la culture orale en Afrique, et l'un des premiers à la transmettre par écrit.

Dans le premier chapitre, nous allons procéder à une analyse interne du récit afin de cerner le texte selon trois niveaux : le figuratif, le narratif et le thématique en nous inspirant pour cela de *Sémiotique du récit* de Nicole Everaert-Desmedt¹. Au niveau figuratif, nous allons analyser les personnages du roman, voir de près le rôle de chacun des protagonistes et, en identifier le héros selon des critères bien définis, inspirés du schéma actanciel de Greimas. Dans ce niveau, figurera également l'analyse de l'espace qui nous permettra de toucher du doigt l'atmosphère dans laquelle baignent les personnages. Au niveau narratif, nous nous intéresserons à la manière dont les choses sont dites dans le texte. Nous tenterons de répondre à certaines questions : Y a-t-il une linéarité dans le discours? Les événements suivent-ils un ordre chronologique précis ou au contraire retrouvons-nous ce que les critiques littéraires appellent une anachronie? Enfin au niveau thématique, notre travail consistera à étudier une des techniques phares de l'écriture de Mabanckou, à savoir le fantastique. L'auteur de *Mémoires de porc-épic* fait appel à ce genre littéraire à travers la légende, le mythe du double nuisible incarné ici par le porc-épic; à ce qui échappe au rationnel et qui diverge également du modèle romanesque traditionnel africain. Deux ouvrages guideront notre réflexion pour cette partie de notre travail. Il s'agit de l'ouvrage *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov², et de celui intitulé *Le Fantastique* de Joël Malrieu.³

Le deuxième chapitre intitulé l'écriture subversive sera consacré à l'analyse du style de Mabanckou et aux voies qu'il a adoptées pour l'écriture de *Mémoires de porc-épic*. Grâce à une langue rythmée et un talent d'ironiste incontestable, l'écrivain dresse un portrait vivant et savoureux d'une autre réalité africaine. Ce chapitre relèvera la violence physique représentée par de nombreux meurtres ainsi qu'une violence verbale sous forme d'insultes, d'injures, de paroles offensantes dirigées contre autrui ou contre soi-même. Pour illustrer ce point de notre travail nous utiliserons l'ouvrage de Marc Gontard⁴ : *Violence du Texte*, ainsi que l'ouvrage de Julia Kristeva⁵ : *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*. Nous noterons également dans ce chapitre la présence de la dérision. D'une manière drôle, et dans une langue très imagée, Alain Mabanckou

¹ EVERAERT-DESMEDT, Nicole. 2000. *Sémiotique du récit 3^e édition*. Bruxelles : De Boeck & Larcier.

² TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.

³ MALRIEU, Joël. 1992. *Le Fantastique*. Paris : Hachette.

⁴ GONTARD, Marc. 1981. *La violence du texte*. Paris : L'Harmattan.

⁵ KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, Collection « Tel Quel ».

hérissé ses piquants dans le récit, et par voix de porc-épic interposée, il rapporte un monde où l'homme a un double animal, pacifique ou nuisible, ainsi qu'un *autre lui-même* semi-humain. L'animal ne se gêne pas pour critiquer son 'maitre' et la gente humaine. En se confiant au baobab, il use de moquerie pour décrire les hommes et leurs croyances. Pour analyser cette dérision, nous ferons référence à un ouvrage récent, *L'animal et l'homme*, de Patrick Dandrey et al.¹ Comme troisième point de ce même chapitre, nous nous proposons l'étude de la culture africaine et de l'oralité, où nous aborderons d'une part la notion de double animal sur laquelle repose le roman, et d'autre part l'image des deux jumeaux, qui renvoie également à l'idée de double. Enfin nous tenterons de montrer que Mabanckou renouvelle l'inspiration en situant son œuvre au carrefour de l'oralité africaine et des traditions ancestrales. L'auteur, de par son origine africaine, a été bercé dans l'oralité, et là-dessus vient se greffer la langue française comme langue d'écriture pour laisser des traces de la tribu et l'ethnie de Mabanckou. Dans ce cadre-là, nous nous sommes inspirés d'un ouvrage de Lilyan Kesteloot², *Anthologie négro-africaine*, qui nous fait voyager dans la culture africaine.

Le troisième et dernier chapitre va étudier une intertextualité hybride à travers successivement les sources qui ont inspiré l'auteur, l'hypertextualité et enfin l'intratextualité. Tout texte littéraire est porteur d'éléments d'autres textes littéraires qui l'ont précédé, ce qui donne parfois au lecteur averti l'impression de déjà vu. C'est le cas de *Mémoires de porc-épic* où nous avons relevé des marques d'intertexte résultant du contact de l'auteur avec d'autres littératures. Nous avons choisi de cerner l'intertextualité dans le texte car c'est une caractéristique du roman moderne africain. Ce que nous considérons comme intertextes par rapport à notre corpus *Mémoires de porc-épic*, sont d'abord *Les fables* de La Fontaine. Le roman prend dès les premières lignes l'air d'une fable, par la présence d'un animal qui parle. La deuxième source d'inspiration dans le domaine de l'intertextualité est à chercher dans *La Métamorphose* de Kafka. Il s'agit principalement de la 'métamorphose' de l'un des personnages en rat. A ces principales sources d'inspiration, s'ajoute également de nombreux intertextes secondaires très intéressants à relever dans ce cadre. Nous citerons à titre d'illustration

¹ DANDREY, Patrick, GELY, Véronique, et al. 2004. *L'animal et l'homme : Un thème, trois œuvres*. Bruxelles : BELIN, Lettres Sup.

² KESTELOOT, Lilyan. 1967. *Anthologie négro-africaine*. Belgique : Marabout, université.

la présence d'un confident sous la forme d'un baobab et de la légende de Narcisse. Il faut ajouter la notion d'hypertextualité où un texte antérieur se greffe à l'œuvre. Dans *Mémoires de porc-épic*, nous relevons deux hypotextes. Pour ce qui est de l'intratextualité, nous ferons appel à deux ouvrages précédents de Mabanckou, *Verres Cassé*¹ et *African Psycho*². Le manuel de Nathalie Piegay Gros, *Introduction à l'intertextualité* ainsi que l'incontournable *Clefs pour la lecture des récits* de Christiane Achour nous ont guidés dans notre réflexion sur ce dernier point.

Ainsi s'achève la présentation du troisième chapitre. De la sorte nous aurons abordé les principaux aspects de l'écriture dans *Mémoires de porc-épic*.

¹ MABANCKOU, Alain. Janvier 2005. *Verre Cassé*. Paris : Seuil.

² MABANCKOU, Alain. 2003. *African Psycho*. Paris : Le Serpent à Plumes.

CHAPITRE I

ITINERAIRE VERS UNE ANALYSE INTERNE DU RECIT

Dans ce chapitre, nous allons nous intéresser à l'analyse interne du récit afin de cerner l'architecture du texte et d'en déduire l'agencement général pour dresser un compte rendu sur la structure du récit, et un inventaire des éléments dégagés. Ce chapitre est ainsi consacré aux trois niveaux classiques du récit, à savoir figuratif, narratif puis thématique. En premier lieu, le niveau figuratif va nous fournir un aperçu sur la dynamique des personnages, leurs qualifiants et leurs fonctions dans le récit. Ensuite une analyse des temps de la narration et de tout ce qui est en rapport avec le discours de l'auteur permettra d'identifier les composantes du récit. Enfin le niveau thématique sera le palier pour mettre en relief certaines des stratégies d'écriture de l'auteur de *Mémoires de porc-épic*.

I. Niveau figuratif

Dans ce niveau, nous allons étudier les figurants, c'est-à-dire les personnages du roman. Nous nous contenterons des plus marquants d'entre eux, ceux qui ont servi au déroulement ou au dénouement du texte. Nous ajouterons à ce niveau une analyse spatiale afin de cerner l'atmosphère dans laquelle évoluent les personnages, car comme le dit Nicole Everaert-Desmedt:

« Au niveau figuratif, les 'personnages' sont pris en considération en tant qu'acteurs, et l'on observe le déroulement concret de leurs actions, dans des lieux et des temps déterminés. »¹

Pour éclairer notre cheminement, nous nous sommes basés sur les études de Philippe Hamon citées dans *L'analyse du récit* d'Yves Reuter².

1. Dynamique des personnages principaux

Philippe Hamon propose sept critères, pour distinguer et hiérarchiser les personnages à travers leur 'faire', leur 'être', leur position dans un roman donné et leur dénomination par le narrateur. Parmi les sept critères³ que propose Hamon, nous avons sélectionné les cinq suivants : la qualification différentielle, la fonctionnalité

¹ EVERAERT-DESMEDT, Nicole. 2000. *Sémiotique du récit*. Bruxelles : De Boeck & Larquier. Page 29.

² REUTER, Yves. 2009. *L'analyse du récit*. 2^e édition. Paris : Armand Colin. Pages 29-30.

³ HAMON, Philippe, cité dans REUTER, Yves. 2009. Op.cit. Pages 29-30.

différentielle, la distribution différentielle, la pré-désignation conventionnelle et la focalisation.

La qualification différentielle touche la nature et le nombre de critères donnés aux personnages. Certains sont ainsi nommés et décrits qualitativement par le choix des traits, et quantitativement par le nombre de descriptions données, alors que d'autres sont simplement mentionnés sans trop de détails. Ces personnages sont plus ou moins porteurs de marques, caractérisés physiquement, psychologiquement, socialement, et ils sont cernés dans leurs relations à des degrés divers. De la sorte, dans *Mémoires de porc-épic*, en appliquant ce critère, les personnages du porc-épic, de Kibandi, et de ses parents, apparaissent en force. *La fonctionnalité différentielle* porte sur le faire des personnages, leur rôle dans l'action, plus ou moins important, porteur ou non de réussite. Cette dimension, qui a intéressé un bon nombre de chercheurs en narratologie, joue un grand rôle car le faire des personnages est crucial dans un récit. L'application de ce critère fait de nouveau émerger les mêmes quatre protagonistes. *La distribution différentielle* englobe le faire et l'être. Cette fonctionnalité concerne les apparitions plus ou moins fréquentes des personnages dans le roman, pendant une durée plus ou moins longue, avec un rôle et des effets plus ou moins importants. Les personnages victimes de Kibandi illustrent parfaitement cette fonctionnalité. Leurs apparitions sont rares et brèves. Ces personnages n'ont pas un rôle majeur dans le récit, mais ils contribuent à la bonne évolution des événements. *La pré-désignation conventionnelle* combine le faire et l'être des personnages en référence à un genre donné. Cela signifie que l'importance et le statut du personnage sont en accord avec des conventions établies. L'apparition du personnage devient familière au genre et le lecteur peut le classer. Dans le cas de notre corpus, nous remarquons que le personnage principal est en adéquation avec le genre romanesque, ainsi l'animal porc-épic renvoie directement à la fable. A ces quatre critères s'ajoute la *focalisation*. La perspective passe par le personnage focalisateur, et le lecteur perçoit l'univers du roman à travers les yeux de celui-ci. Le rôle de focalisateur du porc-épic est conforté par son statut de narrateur: c'est par '*sa bouche*' que l'on connaît l'histoire, c'est lui qui raconte.

Il est évident que dans l'analyse narratologique, la spécificité des personnages se joue par rapport à leurs statuts d'acteurs, de focalisateurs et de narrateurs. Les critères cités ci-dessus contribuent dans la tradition romanesque à l'explication du texte. « *Ils*

constituent en quelque sorte des 'instructions de lecture' facilitant la catégorisation des personnages. »¹ L'application des critères inspirés de Philippe Hamon fait émerger quatre personnages principaux : Ngumba le porc-épic, Kibandi, Papa Kibandi et Mama Kibandi.

▪ *Le porc-épic*

Incontestablement, le premier personnage sur lequel notre intérêt porte est le porc-épic, tout d'abord parce qu'il apparaît dès le titre du roman: *Mémoires de porc-épic*. Le récit met en avant un double néfaste qui, à la nuit tombée, réalise les pulsions maléfiques de l'homme qu'il hante. L'auteur a choisi le porc-épic, cette rondeur hérissée et répugnante généralement détestée par les humains. L'animal raconte comment il devient le 'double nuisible' d'un jeune garçon de dix ans et met ses piquants au service des pires penchants de son maître : « *j'acceptais l'idée que je descendais d'une lignée de porcs-épics dont le destin était de servir les humains, pas pour le meilleur mais pour le pire* ». ²

L'animal se confie à un arbre, un baobab dans lequel il se réfugie. Il lui explique comment il a quitté sa communauté pour venir servir son maître, pour être l'exécuteur soumis aux ordres du maître. « *Le porc-épic a consacré toute une vie de rongeur à exécuter les basses besognes assassines du terrible Kibandi.* »³ Il va ainsi exécuter quatre-vingt-dix neuf⁴ missions, et son maître demeure de plus en plus avide de bestialité. Lors de sa dernière mission, le porc-épic doit attaquer un bébé, Youla. Le double nuisible a beaucoup de mal à utiliser ses piquants pour tuer une personne qui symbolise l'innocence. Au bout de plusieurs missions accomplies jusque-là sans état d'âme ni remords apparents, le porc-épic épuisé fait preuve de lucidité et de sensibilité : « *[...] le chagrin, la pitié, les remords [...] je les éprouvais après chaque mission que j'accomplissais, j'ai senti à plusieurs reprises des larmes couler de mes yeux* ». ⁵

¹ REUTER, Yves. 2009. *L'analyse du récit*. 2^e édition. Paris : Armand Colin. Page 30.

² Corpus d'étude: Mabanckou, Alain. 2006. *Mémoires de porc-épic*. Paris : Seuil. Page 55.

Nota Bene : Tout au long de ce travail, nous utiliserons les initiales M.P.E pour désigner *Mémoires de porc-épic*, le roman sur lequel nous travaillons.

³ SEBKHI, Nadia. Juin-juillet 2009. « Alain Mabanckou ». In *L'ivrEscQ*. N°2. Alger : L de Minuit. Page 31.

⁴ Nous reviendrons sur la symbolique de ce chiffre au troisième chapitre, *Sources d'inspiration*.

⁵ M.P.E. Page 26.

Le porc-épic est donc un personnage qui éprouve lui aussi des sentiments humains car il porte en lui la joie, la tristesse, la douleur et l'apaisement comme l'apprend le lecteur à travers les confessions que le porc-épic fait au baobab.

Le récit nous présente la vie du porc-épic avec son maître. Selon la tradition, lorsqu'il y a un double animal, celui-ci doit mourir le même jour que son maître humain. Le jour où Kibandi meurt, le porc-épic est convaincu qu'il n'a plus que quelques heures devant lui. Il décide alors de relater ses mémoires, la vie d'esclave qu'il menait avec Kibandi, son maître, homme au destin étrange qui intriguait les gens du village.

▪ *Kibandi*

Kibandi est un enfant sans problèmes jusqu'à l'âge de dix ans, où selon un rituel initiatique bien défini, il doit ingurgiter une potion que lui fait avaler son père à l'insu de sa mère. Cette potion nommée *mayamvumbi* doit lui permettre de devenir un initié, un homme, et de faire face aux injustices de la société.

*« [...] elle s'opère au cours de la dixième année du gamin, encore faut-il parvenir à lui faire avaler le breuvage initiatique appelé mayamvumbi, l'initié le boira régulièrement afin de ressentir l'état d'ivresse qui lui permet de se dédoubler ».*¹

Après cette cérémonie, le jeune Kibandi prend conscience de l'existence de son double animal, ainsi que l'indique le porc-épic : *« l'heure était venue pour moi de quitter l'univers des animaux, d'entamer mon existence de double, je devais me révéler à mon jeune maître ».*² D'un autre côté, l'initié se dédouble en un *autre lui-même*, une créature étrange qui sera à ses côtés tout au long de ses aventures : *« [...] mayamvumbi [...] permet de se dédoubler, de libérer son autre lui-même ».*³ L'*autre lui-même* semble être envahi par une sorte de paranoïa meurtrière, difficilement rassasiée par le sang de ses victimes. Il incarne l'immunité individuelle exacerbée par la bestialité du double animal et un besoin insatiable d'éliminer ses ennemis, par porc-épic interposé. Dans le récit, le porc-épic décrit distinctement les traits de cette créature étrange qu'est l'*autre lui-même* de Kibandi:

¹ M.P.E. Page 17.

² M.P.E. Page 47.

³ M.P.E. Page 17.

« j'avais distingué ses traits du visage, si tout de lui venait de mon maître, la chose qui me parut la plus étrange fut de constater que cet autre lui-même de Kibandi n'avait pas de bouche, il n'avait pas de nez non plus, rien que des yeux, des oreilles et un long menton ».¹

Kibandi continue à mener son existence de scélérat et, malgré le nombre croissant de victimes dans le village, personne n'ose intervenir, car dit-on, Kibandi possède *quelque chose*². Ce *quelque chose* est nécessairement un double nuisible quelque part dans la nature. Un jour Kibandi tombe sur plus fort que lui. Le dernier meurtre qu'il commet, celui des jumeaux, va lui coûter la vie à lui aussi. Vers les dernières pages du roman, le porc-épic raconte sa mort: « je suis passé par la chambre de mon maître alors que je l'entendais pousser un long hoquet, l'ultime soupir, c'était sa dernière minute sur cette terre ».³ La mort de Kibandi signe naturellement la disparition de son *autre lui-même*, ainsi que celle du porc-épic. Mais contrairement à la tradition, nous assistons à la survie de ce dernier. L'animal lui même n'en revient pas: « à bien voir je ne devrais plus être de ce monde, j'aurais dû mourir avant-hier avec Kibandi ».⁴ C'est parce qu'il a survécu qu'il peut se confier au baobab.

▪ **Papa Kibandi**

Papa Kibandi est un autre personnage marquant dans *Mémoires de porc-épic*. Il apparaît comme un père absent dans la vie de Kibandi, mais il tient cependant à l'initier aux traditions ancestrales lors de la prise de la potion: « je suis heureux, tu vas poursuivre ce que j'ai moi-même reçu de mon père et ce que mon père a reçu de son père ».⁵ La présence de Papa Kibandi dans le roman est ponctuée par les nombreux meurtres commis par son double nuisible, un rat. « et il y avait ces décès qui se multipliaient à Mossaka, des décès qui ne s'espaçaient plus ».⁶ Dans le village, les interrogations et les rumeurs circulent au sujet de ces décès, dont ceux des proches de Papa Kibandi: « qu'en était-il par exemple de son propre frère Matapari mort en sciant un arbre dans la brousse [...] de sa sœur cadette Maniongui trouvée inerte ».⁷

¹ M.P.E. Page 86.

² M.P.E. Page 113.

³ M.P.E. Page 210.

⁴ M.P.E. Page 29.

⁵ M.P.E. Page 83.

⁶ M.P.E. Page 88.

⁷ M.P.E. Pages 89-90.

Matoumona, Mabilia, Loubanda [...] des noms qui se succèdent dans le roman¹. Aucun ne survit à la cruauté de Papa Kibandi, un père orgueilleux qui fait régner dans sa famille une atmosphère de soumission et de peur et qui regarde le monde autour de lui avec impassibilité. La dernière accusation portée contre Papa Kibandi tourne autour de la mort tragique de Niangui-Boussina qui n'est autre que sa nièce venue avec sa mère passer des vacances au village. « *La mort de ma fille n'est pas une mort normale,* »² déclare sa maman. Cette fois-ci tout le village affirme avec certitude que c'est Papa Kibandi qui a 'mangé' sa nièce :

*« on le traitait de 'rat pestiféré', [...], il aurait voulu en discuter avec sa sœur, lui démontrer qu'on pouvait l'accuser de tout sauf d'avoir mangé sa nièce ».*³

Si Papa Kibandi est innocent, le coupable serait-il le propre père de l'adolescente, comme le soupçonne le féticheur Tembé-Essouka à la grande surprise de la mère de la victime ? Ce dernier, après une tentative infructueuse revient au village pour dévoiler la complicité de Papa Kibandi dans le meurtre et la culpabilité entière de ce dernier dans d'autres crimes. Le sort de Papa Kibandi est donc scellé. Il faut mettre la main sur le vieux rat et suite inéluctable pour un double nuisible, son maître mourra le même jour que lui: « *si vous mettez la main sur cet animal vous ferez alors ce que vous voudrez de son maître* ».⁴

▪ **Mama Kibandi**

La mère de Kibandi, Mama Kibandi, tisse des nattes qu'elle vend aux gens du village. Bien qu'elle vive avec Papa Kibandi, elle ne voit jamais le vieux rat, son double nuisible, et la présence de l'*autre lui-même* de Papa Kibandi à ses côtés lui fait croire que c'est son mari :

*« lorsque Papa Kibandi disparaissait vers minuit, Mama Kibandi ne s'en rendait même pas compte, elle voyait l'autre lui-même de son époux couché dans le lit, à ses côtés ».*⁵

¹ M.P.E. Page 90.

² M.P.E. Page 97.

³ M.P.E. Page 93.

⁴ M.P.E. Page 105.

⁵ M.P.E. Page 87.

Le rôle de Mama Kibandi dans le roman est secondaire, mais sa présence nous a marqués par son désir de protéger son fils du destin d'initié. Son influence sur la vie de Kibandi fait d'elle un de nos personnages principaux. Cette mère, soucieuse qu'il n'arrive rien à son fils, lui fait promettre de ne pas suivre l'exemple de son père, car elle a quand même quelques soupçons. Il promet, mais en fait le mal est déjà fait :

« elle rappela à mon maître [...] de ne pas suivre le chemin du défunt Papa Kibandi au risque de finir un jour comme lui, et le jeune homme [...] jura trois fois au nom des ancêtres, le mensonge était gros ».¹

Mama Kibandi finit par découvrir l'existence du porc-épic double nuisible de son fils et en déduit alors que Papa Kibandi a réussi à initier Kibandi quand il était enfant. Mais elle fait tout pour le protéger et l'empêcher de suivre la voie de son père. Le narrateur la présente comme une *« femme courageuse, [...] qui aimait son enfant [...] une femme humble qui a aimé ce village [...] »*.² Quelques années plus tard, elle tombe gravement malade et meurt, privant son fils de sa douceur, de ses conseils et surtout de sa protection. Le jeune maître se rapproche alors de son double nuisible : *« Mama Kibandi n'étant plus là pour que mon maître éprouve encore quelques réticences »*.³

Ce point consacré aux personnages principaux a tenté de montrer l'univers à la fois pittoresque et burlesque que Mabanckou crée dans *Mémoires de porc-épic*. Passons à présent à la découverte du héros dont le rôle est primordial dans le récit. A cet effet, nous allons appliquer les critères sélectionnés lors de nos lectures théoriques indiquées dans les pages qui suivent.

2. Détection du héros

Les personnages sont des éléments essentiels de tout roman. L'étude que nous essayons d'approfondir pour savoir à qui décerner le statut de héros dans cette œuvre est un point fondamental de notre travail :

« Ce concept de héros, concept 'donné', à la fois simple, commode, indispensable et inévitable pour penser et décrire de nombreux

¹ M.P.E. Page 126.

² M.P.E. Page 128.

³ M.P.E. Page 129.

phénomènes textuels (en particulier des systèmes de personnages ou des structures narratives). »¹

Pour ce faire, nous nous sommes basés sur certains critères qui nous ont permis de cerner le héros dans le récit. Il s'agit de la fréquence d'apparition de ce dernier dans l'histoire, de sa complicité avec l'auteur et du degré de sympathie que le lecteur éprouve à son égard. Le héros pourrait se caractériser par une certaine providence et avoir le rôle de narrateur qui lui assure une véritable constance dans le texte. Un bon nombre de chercheurs se sont penchés sur la question de la détection du héros, nous pensons à Philippe Hamon dans *Texte et idéologie*, à Freud cité dans le même ouvrage, à Tomachevski dans *Théorie de la littérature*, à Vincent Jouve dans *l'Effet personnage* ou encore à Bernard Valette dans *Le Roman*. Philippe Hamon, dans le chapitre consacré au héros, s'interroge sur la fonction de celui-ci dans le texte. Nous posons à notre tour, en ce qui concerne notre corpus, les différentes questions signalées par Hamon dans son ouvrage à propos de la fréquence d'apparition du héros et de sa proximité avec l'auteur ou le lecteur. « *Le héros [...] résulte-t-il de certaines données statistiques construites par l'œuvre (il serait le personnage à l'apparition la plus fréquente) ?* »² selon cette interrogation, nous pouvons qualifier le porc-épic de héros, car c'est le personnage le plus fréquent dans l'œuvre, le seul qui va jusqu'au bout de l'histoire.

Dans l'ouvrage de Philippe Hamon nous retrouvons le questionnement suivant : « *Le héros est-il le personnage le plus proche de l'auteur ? Ou le plus proche du lecteur, celui dans lequel il va se projeter ?* »³ . Le héros se distingue expressément de l'auteur, même si l'on est parfois tenté de les assimiler : « *ce serait mettre sur le même plan une personne réelle et une voix narrative qui n'existe que textuellement.* »⁴ Nous pouvons confirmer ou infirmer la place du héros dans *Mémoires de porc-épic* en nous rapportant directement aux propos de Mabanckou. Ce dernier se sent en effet proche du héros, car il se sert de lui pour faire passer certains messages à la société africaine, c'est une façon pour lui de blâmer et de critiquer cette dernière. Dans une interview⁵ de

¹ HAMON, Philippe. Mai 1984. *Texte et idéologie*. Paris : PUF, Ecriture. Page 43.

² Idem. Page 44.

³ Ibidem.

⁴ DURVYE, Catherine. 2001. *A la découverte du roman*. Paris : Nathan. Page 96.

⁵ <www.evene.fr/livres/livre/alain-mabanckou-memoires-de-porc-epic-22034.php>, consulté en juin 2009.

Mabanckou, sur le thème de « *Qui de l'homme et de l'animal est le plus bête ?* », l'auteur dévoile que dans *Mémoires de porc-épic* « *il y a un écran de bestiaire, on utilise la représentation animale.* » En réponse à une autre question dans ce même entretien, l'auteur déclare qu'il :

« utilise la fable pour mettre en valeur certaines de ces croyances, [...] que penser d'un individu qui tue quelqu'un et prétend par la suite que c'est son double animal qui en est l'auteur ? »

Ainsi nous pouvons dire que l'auteur accorde une grande importance au porc-épic et le lecteur se sent à son tour proche de l'animal héros sur lequel il médite.

Concernant un autre critère sur lequel nous nous basons, à savoir la sympathie que le public pourrait ressentir à l'égard d'un personnage, nous faisons référence à Freud qui affirme à ce propos :

« Un trait nous frappe tout d'abord dans les œuvres de ces conteurs [...] : on y trouve toujours un héros sur lequel se concentre l'intérêt, pour qui le poète cherche par tous moyens à gagner notre sympathie, et qu'une providence spéciale semble protéger. »¹

Les propos de Freud évoquent en nous l'intervention d'une providence protectrice grâce à laquelle l'animal a pu survivre, malgré sa communauté de destin avec l'homme.

Tomachevski abonde dans le même sens en disant :

« L'auteur peut attirer la sympathie envers un personnage dont le caractère dans la vie réelle pourrait provoquer chez le lecteur un sentiment de répugnance et de dégoût. Le rapport émotionnel envers le héros relève de la construction esthétique de l'œuvre et ce n'est que dans les formes primitives qu'il coïncide avec le code traditionnel de la morale et de la vie sociale. »²

Le héros est un personnage décrit d'une part par ce que l'auteur dit de lui, d'autre part par ses attitudes, ses pensées, son discours dans le texte. La position des autres

¹ FREUD, Sigmund. 1973. La Création littéraire et le rêve éveillé, dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ». Page 76. Cité dans Hamon, Philippe. Mai 1984. Op.cit. Page 44.

² TOMACHEVSKI, Boris Viktorovitch. 1965. *Théorie de la littérature*. Paris : Le Seuil. Page 295.

personnages contribue également à sa caractérisation. Les bases pertinentes du portrait d'un héros ne sont donc pas des signes facilement localisables. C'est tout au long du texte que nous pouvons les détecter.

Mémoires de porc-épic se met dans un certain équilibre entre des données objectives du récit et l'interprétation personnelle du lecteur. Grâce à cet équilibre, nous pouvons détecter la place du héros, ce personnage exceptionnel qui ne passe pas inaperçu dans le récit. Nous pouvons le détecter grâce à certains critères dévoilés par des chercheurs tels que Jouve, Valette, qui ont consacré leurs études à ce domaine. Ces deux chercheurs se rejoignent dans la même idée que le héros se doit dans la plupart des cas d'être également narrateur, sa constance est donc perceptible tout au long du roman. Le héros se confond généralement au statut narrateur avec lequel il pivote ou coexiste souvent dans la même phrase. Le narrateur héros, c'est celui qui raconte son histoire personnelle ou du moins une histoire dans laquelle il a un rôle actif. Sa parole est parfaitement subjective et n'engage que son propre point de vue. Vincent Jouve considère ce cas comme le plus fréquent dans les narrations à la première personne. « *Le 'je' est le personnage littéraire le moins déterminé qui soit. Pour cette raison, il est le support privilégié de l'identification.* »¹ Dans *Mémoires de porc-épic* il s'agit du porc-épic, qui est l'un des acteurs de la fiction, voire l'acteur principal, nous dirons donc qu'il est le narrateur héros.² Selon l'ouvrage de Valette³, nous pouvons reconnaître le héros selon certains critères, nous avons sélectionné deux d'entre eux, car ils nous permettent de confirmer notre choix du héros. Il s'agit de :

- sa constance dans le récit. C'est le plus souvent le premier à être cité, décrit, et donc le premier avec lequel le lecteur fait connaissance.
- sa place dans le système des rôles, c'est-à-dire que le héros est le seul personnage qui s'exprime à la première personne.

Dans notre corpus, nous pouvons appliquer les critères proposés par Valette sur le porc-épic : c'est le personnage qui apparaît dès les premières lignes :

« 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 bête et de

¹ JOUVE, Vincent. 1992. *L'effet personnage*. Paris : PUF. Page 122.

² Terme emprunté à Catherine DURVYE, *A la découverte du roman*. Page 101.

³ VALETTE, Bernard. 1992. *Le Roman*. Paris : Nathan. Page 81.

plus sauvages que nous dans leur espèce, pour eux je ne suis qu'un porc-épic ». ¹

Tout au long du roman, le porc-épic est le seul personnage qui s'exprime à la première personne du singulier. Ces deux critères appuient notre analyse pour confirmer notre choix du héros dans le roman de Mabanckou, il s'agit bien évidemment du porc-épic.

Après avoir identifié les personnages principaux et parmi eux le héros, il convient à présent de passer à un domaine que nous estimons important, il s'agit des schémas actanciels.

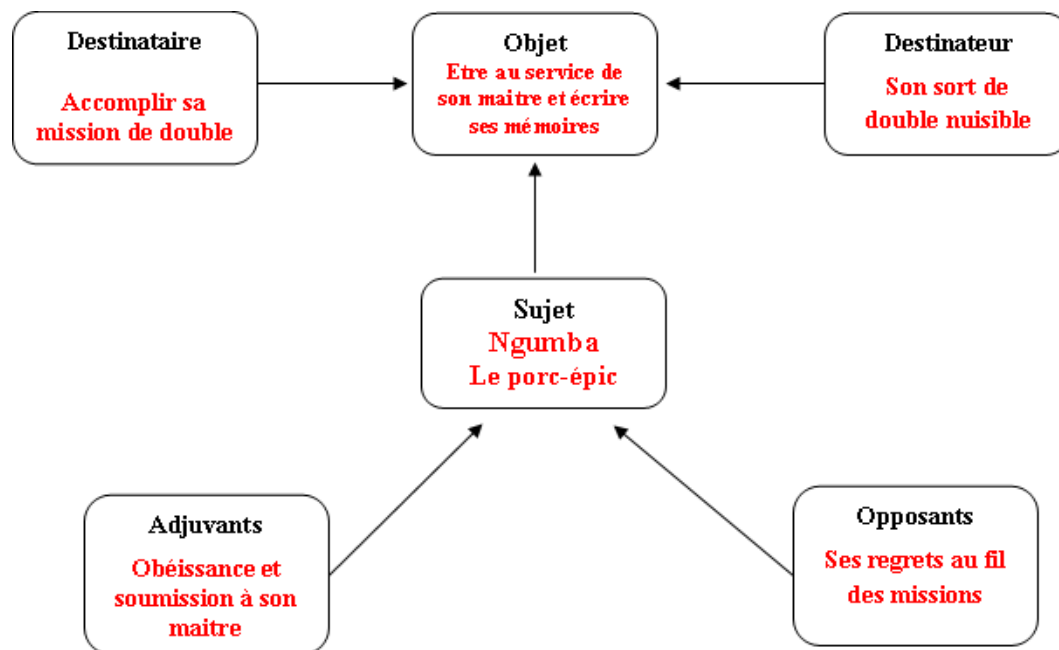
3. Schémas actanciels

En étudiant les personnages romanesques, nous nous apercevons que tous poursuivent une quête. Celle-ci peut avoir des objets différents : certains recherchent la gloire (comme Amédée), l'amour (comme Kibandi), ou une paix intérieure (comme Papa Kibandi). Dans cette quête, ils ont des concurrents et des associés mais l'opposition est parfois à l'intérieur d'eux-mêmes et ils sont profondément déchirés.

Nous exposons ci-après les différents schémas actantiels qui constituent l'œuvre étudiée. Les six pôles qui constituent ce schéma sont : le *sujet* qui cherche à s'approprier l'*objet* pour cela l'*adjuvant* et l'*opposant* l'aident ou au contraire s'opposent à l'accomplissement de la quête. Enfin le *destinataire* et le *destinateur* déterminent l'action du sujet en le chargeant de la quête.

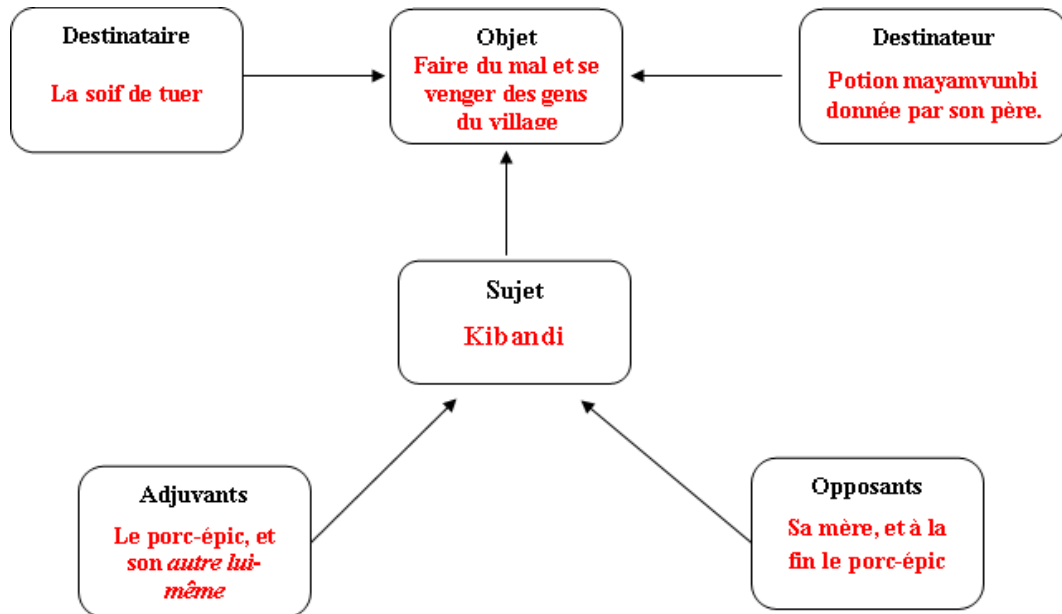
¹ M.P.E. Page 11.

Schéma 1



Le schéma 01 ci-dessus concerne le porc-épic, personnage principal et héros de l'histoire. Il a pour mission d'assouvir les pulsions meurtrières de son maître Kibandi, pour cela il doit lui obéir, car il ne fait qu'accomplir son destin de double nuisible. Une seule chose le contrarie : il s'agit des remords qui commencent à le ronger au fil des missions, ce qui ne l'empêche pas de continuer à obéir aux ordres de son maître. Il se retrouve à la fin le seul survivant de l'histoire.

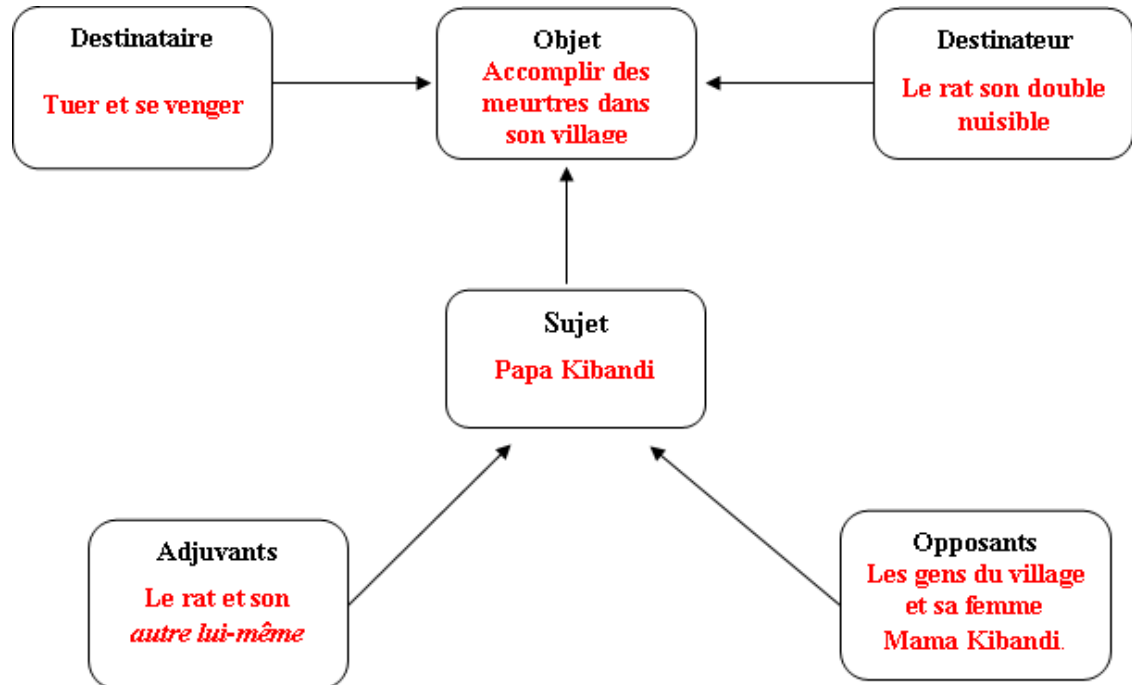
Schéma 2



Le sujet dans le schéma 02 ci-dessus est Kibandi, le maître et alter ego du porc-épic. La prise du *mayamvunbi* a fait de lui un homme dédoublé d'une part en un *autre lui-même* et d'autre part en un double nuisible, le porc-épic.

L'initiation a rendu cet homme avide de tuerie, il se sert alors du porc-épic pour arriver à ses fins. Sa mère essaie de s'opposer à ce destin mais en vain.

Schéma 3



Le troisième schéma représente Papa Kibandi, ayant lui-même pour double nuisible un rat, qui doit tout comme le porc-épic accomplir des missions sous l'ordre de son maître. Papa Kibandi fait beaucoup de mal autour de lui, les gens du village le fuient et se doutent bien qu'il est le responsable des nombreux meurtres ; pourtant rien ne l'arrête jusqu'au jour où il tombe sur plus fort que lui.

Après avoir fait une étude des personnages, nous passons comme annoncé plus haut à l'analyse de l'espace qui nous permettra de savoir où se situe le récit.

4. Fusion des espaces

Nous nous intéressons dans cette partie plus particulièrement à la fonction des lieux dans le récit. Même si les lieux ne sont pas toujours décrits, mais simplement cités, leur présence est essentielle pour entretenir l'illusion de réalisme que porte chaque récit. Dans *Mémoires de porc-épic* l'espace est bien distinct. Il existe principalement deux noms de villages dans le roman. Dès les premières pages du récit apparaît le nom du village de Séképembé où le porc-épic se confie au baobab. Ensuite

nous découvrons un second village, Mossaka, au nord où vivait Kibandi avec Mama et Papa Kibandi: « *Kibandi et ses parents vivaient alors au nord du pays, très loin d'ici, à Mossaka, une région d'eau, d'arbres géants [...]* ». ¹ Par souci d'ordre chronologique, nous commencerons par la ville de Mossaka, bien que celle-ci ne soit pas citée en premier dans le roman. Le porc-épic quitte la forêt, son milieu naturel entouré du monde animal, pour rejoindre Mossaka, le village des humains où se trouve Kibandi, son maître.

« je me trouvais dans les parages de Mossaka afin de m'imprégner de l'enfant dont j'allais être le double [...] j'étais loin de penser [...] que j'allais quitter mes compères pour toujours ». ²

La ville de Mossaka est citée à plusieurs reprises dans le texte, car elle est le théâtre de plusieurs événements: d'abord l'enfance de Kibandi, la prise du *mayamvumbi* alors qu'il avait dix ans, et quelques temps après la rencontre de Kibandi avec le porc-épic, son double nuisible. Ensuite nous apprenons que le père de Kibandi avait lui aussi un double animal, le rat, qui avait commis beaucoup de meurtres à Mossaka. C'est aussi dans cette même ville que plusieurs chapitres du roman relatent les aventures de la famille Kibandi, entre l'initiation de l'enfant, les crimes commis par le Papa et son double, et les inquiétudes de la maman qui d'une part voyait son mari disparaître et nous ' *vendre son destin*' ³, d'autre part exprimait sa peur que son fils Kibandi subisse le même sort que son père. La mort de Papa Kibandi et son élimination par les habitants de Mossaka sont les derniers faits vécus dans cette ville.

Nous retrouvons la transition entre les deux villes, dans le passage où le porc-épic se remémore son arrivée à Mossaka, puis son déplacement imprévu vers Séképembé.

« j'ai quitté le monde animal afin de me mettre au service du petit Kibandi qui venait d'être initié à Mossaka, ce petit que j'allais suivre bien plus tard à Séképembé ». ⁴

La description des lieux n'est jamais gratuite, elle contribue à préciser et à enrichir le sens du texte. La ville de Séképembé est considérée comme l'endroit

¹ M.P.E. Page 47.

² M.P.E. Page 58.

³ M.P.E. Page 77.

⁴ M.P.E. Page 76.

propice à un nouveau départ pour Mama Kibandi et son fils. Elle représente une seconde chance pour eux, l'occasion d'oublier le passé et la neutralisation de Papa Kibandi à Mossaka, afin de repartir sur de nouvelles bases à Séképembé « *vivre à Séképembé [...] leur ouvrait d'autres horizons, être loin du Nord leur avait permis d'oublier le passé* ». ¹ Dans cette ville du sud, Kibandi s'initie à la charpenterie auprès d'un vieil homme nommé Mationgo qui le considère comme son propre fils, et l'affection est réciproque : le jeune Kibandi l'appelle Papa Mationgo. C'est grâce à ce second père que Kibandi devient l'un des charpentiers les plus renommés de la ville « *c'est à lui qu'on doit d'ailleurs la plupart des charpentes des nouvelles cases de Séképembé* ». ² Séképembé va être le théâtre d'un événement douloureux pour le jeune homme, il s'agit de la mort de sa mère. Le porc-épic raconte : « *mon maître courut dans tout Séképembé comme un fou pour annoncer la nouvelle* ». ³

Après la perte de sa mère, Kibandi se rapproche de son double ; ils peuvent ainsi se consacrer à leurs missions, Mama Kibandi n'étant plus présente pour que Kibandi éprouve encore quelques hésitations. La ville de Séképembé devient ainsi la scène des meurtres commis par le porc-épic et son alter ego humain, Kibandi. La description de cette ville a un rôle dramatique étroitement lié à l'action. C'est dans cette ville que le porc-épic se retrouve au pied d'un baobab pour raconter ses mémoires, alors qu'il est le survivant d'une aventure sanguinaire.

La description est souvent métaphorique et symbolique. Les lieux révèlent l'homme. Cette instabilité dans l'espace, ce déséquilibre entre les deux villes, reflètent fortement la vie des personnages. Les deux espaces principaux dans le texte, Mossaka et Séképembé, se confondent tout au long du récit. Nous sommes face à des va-et-vient continuels entre les deux lieux : tantôt le narrateur évoque Mossaka pour raconter le passé, tantôt il cite Séképembé où Kibandi finit sa vie. Cette non-linéarité du texte de Mabanckou nous amène à conclure le niveau figuratif, premier niveau de ce premier chapitre intitulé *Itinéraire vers une analyse interne du récit*.

¹ M.P.E. Page 111.

² M.P.E. Page 115.

³ M.P.E. Page 127.

II. Niveau narratif

Dans ce niveau, nous nous proposons d'analyser la part de la narration dans *Mémoires de porc-épic* en relevant les différentes séquences narratives constituées par les micro-récits, avant d'aborder le temps de la narration et le rôle joué par la description.

1. Les micro-récits

Ce niveau présente les différents personnages qui ont été assassinés, que ce soit sous l'ordre de Kibandi ou de Papa Kibandi. La description de ces meurtres est bien détaillée. Le narrateur y évoque les mobiles, la manière de procéder, les lieux, l'arme du crime, l'impact sur la vie des villageois, l'enquête, les accusations. Chaque événement peut être qualifié de micro-récit à l'instar des *Mille et Une Nuits* comme l'explique Valette :

« *Le jeu des emboitements successifs, dont Les Mille et Une Nuits fournirait l'illustration limite, peut se multiplier avec les ' tiroirs ' coutumiers à la littérature picaresque par exemple.* »¹

Cette référence aux ' tiroirs ' s'explique par le fait que *Mémoires de porc-épic* porte en lui des micro-récits que nous pouvons isoler les uns des autres et analyser séparément. L'ensemble de ces micro-récits forme un macro-récit, c'est-à-dire l'histoire. Claude Bremond dans *Logique du récit* cité dans *Esthétique du Roman Moderne* parle de la sémiotique narrative qui fait alors intervenir des schémas rationnels, ou simplement établis par l'usage.

« *Claude Bremond insiste sur la nature alternative de l'enchaînement logique : tout récit repose sur la concaténation de 'séquences narratives élémentaires'.* »²

Cinq de ces séquences narratives ont été sélectionnées et présentées sous forme de tableau en indiquant les noms des victimes, les mobiles, les objectifs visés, ainsi que les pages où ces séquences apparaissent dans *Mémoires de porc-épic*.

¹ VALETTE, Bernard. 1993. *Esthétique du Roman Moderne*. Tours, fac. Littérature : Nathan. Page 20.

² Idem. Page 22.

Tableau des séquences narratives

Page	Victimes	Cause du meurtre	Quête
92	Niangui-Boussina	Complicité avec le père de la victime	La rage de faire du mal, même à ses proches
138	Kiminou	Refus de la demande en mariage	L'amour
153/154	Amédée	Son caractère égocentrique et hautain	Devoir de vengeance envers ceux qui se moquent des personnes âgées
179	Nourrisson Youla	Dette d'argent	Leçon de morale au père Youla
209	Les jumeaux Koty et Koté	Enfants impolis	Paix dans le village

La liste des victimes est longue : le porc-épic l'estime à quatre-vingt dix neuf missions. Pour notre part nous en citerons juste quelques unes qui ont attiré notre attention, celles qui nous ont marqués car elles sont détaillées dans le récit. Nous allons voir que ce n'est pas simplement le nom des victimes qui est évoqué, mais également les causes de leur décès ainsi que les circonstances qui ont poussé Kibandi à les éliminer. D'après le porc-épic ces meurtres étaient tous justifiés, et découlaient de motifs valables. On ne pouvait pas '*manger*' juste pour le plaisir.

*« pour qu'un être humain en mange un autre il faut des raisons concrètes, la jalousie, la colère, l'envie, l'humiliation, le manque de respect, je te jure que nous n'avons en aucun cas mangé quelqu'un juste pour le plaisir ».*¹

Les micro-récits présentés ci-dessus sont cités dans l'ordre chronologique des évènements. Nous avons commencé par la nièce de Papa Kibandi, Niangui Boussina, qui a été tuée dans la rivière par le double nuisible de ce dernier. L'auteur a accordé

¹ M.P.E. Pages 138-139.

beaucoup d'importance à ce micro-récit, et de nombreuses pages relatent les circonstances de la mort de la jeune fille, et par la suite les démarches pour retrouver le coupable. Dans le deuxième micro-récit nous mentionnons le premier meurtre commis par le porc-épic sous l'ordre bien sûr de son maître. Cette première mission concerne la plus belle fille du village, qui ose résister à Kibandi. Le porc-épic lui enfonce ses piquants dans le corps pour la tuer. Nous sommes particulièrement attirés par les circonstances de ce meurtre, car l'aspect thématique, celui de la quête de l'amour, y joue un grand rôle. Kibandi fait partie des quatre candidats qui se sont présentés devant Papa Louboto, le père de la belle Kiminou, afin de demander sa main. Kibandi est sincère dans son projet de mariage, il donne même tout ce qu'il possède à Papa Louboto, mais celui-ci ridiculise le jeune homme et se moque de lui en rapportant dans tout le village que:

« Kibandi était laid comme une punaise, maigre comme un clou de cadre de photo, [...] qu'une fille digne de ce nom n'accepterait jamais la demande de mon maître qui pouvait toujours rêver ».¹

Kibandi blessé par ces propos veut se venger, et c'est ainsi que le porc-épic s'arrange pour faire disparaître la jeune fille. L'animal se faufile en pleine nuit dans la maison de Kiminou et lui projette ses piquants. Dans cette séquence, nous assistons à une quête de l'amour de la part de Kibandi. Le jeune homme sincère dans son désir de construire sa vie avec Kiminou se trouve confronté à un refus, et donc un amour déçu.

Nous prenons comme deuxième victime de Kibandi, le jeune intellectuel Amédée². L'auteur consacre plusieurs pages à le décrire, et à raconter son parcours d'érudit. Amédée est la seule victime dont le porc-épic ne regrette pas la disparition :

« Amédée se disait qu'il était beau, très beau [...] le pire c'est qu'Amédée critiquait à haute voix le comportement des personnes âgées, il les traitait de vieux cons, d'ignorants, d'idiots ».³

¹ M.P.E. Page 138.

² Nous reviendrons sur ce personnage dans la partie *Hypertextualité* au troisième chapitre.

³ M.P.E. Pages 153-154.

Le porc-épic, soucieux du sort de son maître, prend la peine de le mettre en garde contre les dangers auxquels il s'expose à cause de ces multiples meurtres, mais Kibandi ne veut rien savoir car il est de plus en plus assoiffé par le désir de tuer.

Les deux dernières séquences narratives concernent des personnages particuliers, leur particularité réside d'une part dans le fait qu'ils soient des enfants : bébé Youla et les jumeaux Koty et Koté, et d'autre part parce qu'ils ont causé la mort de Kibandi. L'avant dernière mission consiste à éliminer le nourrisson Youla. Ce petit être sans défense était, pour Kibandi, le moyen pour faire punir son père, noyé par les dettes et qui ne méritait pas d'avoir une progéniture. Lors de cette mission, le porc-épic a du mal à tirer ses piquants, mais il se répétait sans cesse que « *les hommes étaient mauvais, y compris leurs enfants, parce que les petits du tigre ne naissent pas sans leurs griffes* ». ¹ Ces mots l'ont encouragé à passer à l'acte. Dans le village, Kibandi ne supporte pas les jumeaux, leur comportement le rend nerveux, ils se moquent de lui et viennent le narguer chez lui à des heures impossibles. Kibandi fait part de ce problème à Papa Moundjoula, le père des jumeaux, celui-ci se montre désolé et gêné. Il ordonne à ses enfants de présenter leurs excuses à Kibandi, ce que les gamins font de suite, mais avec une menace à peine déguisée : « *à très bientôt Tonton Kibandi, on passera vous voir vendredi* » ². Kibandi revoit le visage du bébé Youla dans le regard des jumeaux. Ce souvenir le hante jour et nuit, il le rend fou, il doit absolument se débarrasser de Koty et Koté, même si c'est la dernière mission dont il doit charger Ngumba. Hélas dans ce duel, c'est Kibandi lui-même qui perd la vie. Les dernières pages de *Mémoires de porc-épic* nous relatent avec force détails la fin de Kibandi. Youla, ressuscité, et escorté de Koty et Koté, tels des gardes du corps, débarque chez Kibandi pour se venger. Ce dernier est en compagnie de son double nuisible et de son *autre lui-même*. Les gamins se débarrassent dans un premier temps de l'*autre lui-même*. Le porc-épic et son maître abasourdis sont incapables de réagir devant cette scène effrayante :

« jusqu'alors nous nous étions attaqués aux personnes vivantes, nous ne nous étions pas confrontés aux ombres de la nuit, jamais un être que nous avions mangé n'était revenu nous demander des comptes ». ³

¹ M.P.E. Page 179.

² M.P.E. Page 203.

³ M.P.E. Page 206.

L'heure de Kibandi a sonné et, par miracle, le porc-épic survit à ce règlement de compte. C'est ainsi que s'achève le roman ainsi que notre analyse du tableau résumant les micro-récits.

2. Temps de la narration

Nous allons maintenant aborder les différents types de narration présents dans *Mémoires de porc-épic*. Nous nous appuyons sur le point de vue de Genette pour montrer l'importance de cette étude dans le récit :

« Je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu d'où je la raconte, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur. »¹

Il ajoute également :

« De là vient peut-être que les déterminations temporelles de l'instance narrative sont manifestement plus importantes que ses déterminations spatiales. »²

Dans cette partie, nous verrons les principaux types de narration afin d'illustrer la richesse dans le texte de Mabanckou, car il existe une coprésence de plusieurs aspects de la narration. Dans le traitement du temps dans le roman, notre analyse se réfère aux quatre critères traditionnels : le moment de la narration, l'ordre, la durée et la fréquence que nous allons présenter dans cet ordre.

Dans *Précis d'Analyse littéraire*, Michel Patillon cite quatre moments de la narration : celle-ci peut être ultérieure, antérieure, simultanée ou intercalée.

En parlant de la narration ultérieure, l'auteur de cet ouvrage précise que *« le récit des événements est conduit jusqu'au moment où ces événements deviennent contemporains de la narration. »³* Nous pouvons donner un exemple tiré de notre corpus. Il s'agit de l'épisode où le porc-épic raconte la mort de Kibandi, au fil du texte nous sommes conduits jusqu'à cet événement. Le temps de base de cette narration est

¹ GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil. Page 347.

² Idem. Pages 347-348.

³ Cité dans GENETTE, Gérard. 1972. Op.cit. Page 31.

le passé. Il s'agit de la narration la plus répandue dans tous les textes littéraires et celle qui dirige la plupart des récits produits jusqu'à nos jours. C'est également le cas dans notre corpus.

« L'exemple d'un temps passé suffit à la désigner comme telle, sans pour autant indiquer la distance temporelle qui sépare le moment de la narration de celui de l'histoire. »¹

Michel Patillon définit la narration antérieure comme le « [...] récit d'événements qui ne se sont pas encore produits au moment de la narration. Il s'agit donc d'une prédiction. »² Cette narration se fait donc au futur; et dans notre corpus, nous retrouvons l'extrait où le porc-épic raconte la phase de l'initiation du petit Kibandi qui devait se faire à l'âge de dix ans. Cette narration est faite au futur car l'action ne s'étant pas encore déroulée, le narrateur prépare le lecteur à cet événement. C'est ce qui se passe notamment quand Ngoumba anticipe le meurtre de tel ou tel habitant du village, et surtout la fin de l'aventure pour son maître Kibandi : « à très bientôt Tonton Kibandi, on passera vous voir vendredi, ».³ Ce point est appelé également anticipation dans *Figures III* : « La caractéristique commune de ces récits seconds est évidemment d'être prédictifs par rapport à leur instance narrative immédiate. »⁴

Pour l'auteur de *Précis d'analyse littéraire*, la narration simultanée est « [...] le récit d'événements au fur et à mesure qu'ils se produisent. Il s'énonce normalement au présent. »⁵ Dans *Figures III*, G. Genette l'explique ainsi :

« Tout se passe [...] comme si l'emploi du présent, en rapprochant les instances, avait pour effet de rompre leur équilibre et de permettre à l'ensemble du récit selon le plus léger déplacement d'accent de basculer soit du côté de l'histoire soit du côté de la narration, c'est-à-dire du discours. »⁶

Nous retrouvons ce genre de narration dans les extraits où le porc épic rapporte la série de crimes qu'il a commis.

¹ GENETTE, Gérard. 1972. Op.cit. Page 354.

² Cité dans GENETTE, Gérard. 1972. Op.cit. Page 32.

³ M.P.E. Page 203.

⁴ GENETTE, Gérard. 1972. Op.cit. Page 354.

⁵ Cité dans GENETTE, Gérard. 1972. Op.cit. Page 33.

⁶ GENETTE, Gérard. 1972. Op.cit. Pages 352-353.

Au sujet de la narration intercalée, Michel Patillon donne ces précisions : « *Il suffit de rapprocher deux énoncés [...] pour constater que le moment de la narration se déplace : c'est la narration intercalée.* »¹ Le temps de base de cette narration combine le passé et le présent dans des récits variables. Pour Genette :

« *Le [...] type (narration intercalée) est à priori le plus complexe, puisqu'il s'agit d'une narration à plusieurs instances et que l'histoire et la narration peuvent s'y enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première.* »²

Dans notre corpus, la narration intercalée se situe au moment où le porc-épic raconte la mort de Kibandi, qui s'est passée deux jours avant le moment de la narration, nous constatons donc que l'intervalle va du vendredi au dimanche, jour de la confession au baobab. Les deux temps mentionnés plus haut coexistent dans cette partie. Le porc-épic déclare : « *à bien voir je ne devrais plus être de ce monde, j'aurais dû mourir avant-hier avec Kibandi* »³. Nous pouvons constater que *Mémoires de porc-épic* construit une mosaïque des quatre narrations. A travers son rôle de narrateur, le porc-épic a été le rapporteur de tous les événements du récit, c'est d'ailleurs grâce à lui que ces quatre types de narration sont clairement distincts. L'organisation du temps dans un récit quel qu'il soit relève de la décision du narrateur, c'est lui le seul personnage qui a le pouvoir de jongler avec les temps du récit.

Nous passons maintenant au deuxième aspect, à savoir l'ordre de la narration. Le narrateur peut choisir de suivre l'ordre chronologique des événements, comme nous pouvons le voir dans les récits classiques. Il peut également procéder à des retours en arrière, ou analepses, ou à des projections dans l'avenir, ou prolepses. Contrairement au roman classique, qui suit une certaine linéarité dans la narration, l'écriture moderne aime à jouer sur la confusion de tous ces temps afin de rappeler que « *chaque moment présent de nos consciences est au confluent de tous ces temps.* »⁴ Nous rencontrons dans *Mémoires de porc-épic* des analepses dites externes qui :

¹ Cité dans GENETTE, Gérard. 1972. Op.cit. Page 34.

² GENETTE, Gérard. 1972. Op.cit. Page 50.

³ M.P.E. Page 29.

⁴ VALETTE, Bernard. 1993. Op.cit. Page 123.

« [...] ne risquent à aucun moment d'interférer avec le récit premier, [...] elles ont seulement pour fonction de compléter en éclairant le lecteur sur tel ou tel 'antécédent'. »¹

C'est le cas du parcours du personnage de Papa Kibandi, qui se caractérise comme étant externe par rapport au récit initial, celui de Kibandi, dont toute l'amplitude reste externe à celle du récit premier. La vie de Papa Kibandi s'étale dans le roman à partir de la page 77 dans le chapitre s'intitulant comment *Papa Kibandi nous a vendu son destin*. Nous apprenons ainsi l'existence de son double nuisible, le rat, ainsi que les multiples meurtres commis par celui-ci. Ces analepses externes coexistent dans le récit avec des analepses internes « dont le champ temporel est compris dans celui du récit premier, et qui présentent un risque évident de redondance ou de collision. »² C'est le cas de la série de meurtres évoqués par le porc-épic, et où l'on rencontre parfois des analepses internes, c'est-à-dire des retours en arrière sur certains meurtres. Ainsi, le porc-épic raconte la mort du petit Youla : « un piquant ferme s'est détaché de mon dos pour atteindre le pauvre bambin ». ³ Les victimes s'accumulaient : « nous avions mangé par exemple le jeune Abeba, [...], Loumouamou, [...], Mabelé, »⁴ puis à la fin du roman le narrateur revient sur le bébé Youla « dans la cour nous avons vu le nourrisson Youla que nous avons pourtant mangé ». ⁵

Les prolepses quant à elles ont pour fonction l'anticipation. *Mémoires de porc-épic* est un récit sur lequel s'applique parfaitement le procédé de prolepses.

« Le récit 'à la première personne' se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle. »⁶

La troisième notion, celle de durée⁷ reste difficile à cerner dans un récit, contrairement à l'ordre et à la fréquence. Dire qu'un épisode vient après un autre dans

¹ VALETTE, Bernard. 1993. Op.cit. Page 131.

² Idem. Page 132.

³ M.P.E. Page 179.

⁴ M.P.E. Pages 188-189.

⁵ M.P.E. Page 207.

⁶ VALETTE, Bernard. 1993. Op.cit. Page 155.

⁷ Appelée aussi *vitesse de narration* dans certains ouvrages.

l'agencement du texte narratif ou qu'un évènement est raconté plusieurs fois alors qu'il s'est passé une seule fois sont des propositions dont le sens est évident, et que l'on peut clairement détecter :

« confronter la 'durée' d'un récit à celle de l'histoire qu'il raconte est une opération plus scabreuse, pour cette simple raison que nul ne peut mesurer la durée d'un récit. »¹

Néanmoins, nous pouvons relever une caractéristique de la notion de durée narrative dans le texte, il s'agit de la pause qui consiste à faire des arrêts de narration également appelés ellipses pour laisser la place à des pauses descriptives. L'ellipse, ou *« omission dans le récit d'une période donnée de temps, peut en exprimer la banalité ou en dissimuler le caractère exceptionnel »²* est une notion temporelle présente dans *Mémoires de porc-épic*. L'analyse de l'ellipse se ramène à la considération du temps d'histoire éliidé. Il arrive que la durée narrative soit indiquée et ainsi l'ellipse est explicite, ou non indiquée et l'ellipse est alors implicite. Par exemple, le lecteur ignore tout de la vie de Kibandi avant l'initiation, par contre nous connaissons le passé du porc-épic dans sa communauté animale : *« l'heure était venue pour moi de quitter l'univers des animaux [...], j'étais arrivé juste au bon moment, il avait dix ans »³*.

Le quatrième critère dans le temps de la narration est celui de la fréquence. Le récit peut être :

« singulatif et rapporter une fois une action unique, il peut être itératif, et rapporter une seule fois un évènement qui a eu lieu plusieurs fois, il peut enfin être répétitif et présenter plusieurs fois une action unique. »⁴

Dans notre corpus nous retrouvons tantôt l'aspect singulatif, tantôt l'itératif et parfois le répétitif. La présence de ces trois formes de la fréquence explique la richesse du texte, ce qui nous pousse à être attentifs au traitement du temps qui modifie sans cesse le sens du récit. Lorsqu'il est question de récit singulatif, il est repérable dans le fait que le porc-épic raconte une fois une action unique. Il s'agit par exemple de relater tel ou tel crime commis et dont personne ne reparle une fois l'acte accompli. Nous

¹ GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil. Page 180.

² Idem. Page 127.

³ M.P.E. Page 47.

⁴ GENETTE, Gérard. 1972. Op.cit. Page 123.

pensons notamment à la mort de Kiminou¹ ainsi qu'à celle d'Amédée² qui sont décrites avec force détails une fois seulement dans le roman et ne sont jamais reprises par la suite. La fréquence, ou rythme du récit comme l'appelle Valette, se décompose également en récit itératif. Le temps employé ici est l'imparfait³. Le narrateur raconte l'absorption du *mayamvumbi* par Kibandi, qui se passait avant chaque mission, donc plusieurs fois, mais le porc-épic ne l'a précisé qu'une seule fois, lors de l'initiation quand le garçon avait dix ans. Enfin le récit peut être répétitif, et dévoiler plusieurs fois une action unique. La mort de Kibandi, évènement unique, est rapportée à plusieurs reprises dans le roman. Vu l'intérêt que porte le narrateur à la mort de Kibandi, celle-ci est citée dans plusieurs pages du roman, pour en définitive la relater en détail seulement vers la fin du texte : « Kibandi [...] est mort avant-hier, »⁴ ou bien : « j'aurais dû mourir avant-hier avec Kibandi ».⁵ Et encore : « tout se paye ici-bas, finalement ce malfaiteur de Kibandi est mort, qu'il aille en enfer ».⁶

Le traitement du temps peut donc lui aussi être très riche et il convient de l'analyser avec soin. Alain Mabanckou a fait le panorama des différents types de narration, à l'image de son écriture complexe et de son roman en mosaïque. De ce fait, nous pouvons dire que la narration dans *Mémoires de porc-épic* énonce les faits, les actions, les évènements, c'est-à-dire une évolution temporelle, alors que la description s'intéresse à des représentations dans l'espace.

3. La description dans *Mémoires de porc-épic*

Comme tout produit littéraire, notre corpus réserve une grande part à la description, car une narration ne peut se faire sans description. Celle-ci peut concerner les lieux, les personnages, ou bien les actions. Nous allons voir dans cette partie, comment la description est présentée dans *Mémoires de porc-épic*. Les investigations minutieuses de Philippe Hamon allaient se trouver couronnées en 1981 par son *Introduction à l'analyse du descriptif* et, dix ans plus tard, par *La description littéraire*. Le sujet n'est pas épuisé pour autant. A la question « *Qu'est ce qu'une*

¹ M.P.E. Page 139.

² M.P.E. Page 165.

³ VALETTE, Bernard. 1992. *Le Roman*. Paris : Nathan. Pages 98-99.

⁴ M.P.E. Page 12.

⁵ M.P.E. Page 29.

⁶ M.P.E. Page 34.

description ? »(Poétique 12), Philippe Hamon propose entre autres qu'elle forme un tout autonome, une sorte de '*bloc sémantique*', qu'elle vient plus ou moins en '*hors d'œuvre*' au récit et qu'enfin elle s'insère librement dans le récit¹. « *Toute description serait un 'effet de style', une surenchère, un écart par rapport à la réalité.* »² En effet la description emporte le lecteur dans l'irréel, et laisse ainsi la place à l'imaginaire. L'esprit du lecteur accepte donc tous les écarts par rapport à la réalité, une des particularités du roman de Mabanckou que nous verrons tout au long de ce travail, à savoir la transgression.

« *Genette envisage donc la description tantôt comme une figure de rhétorique, tantôt sous l'angle de son fonctionnement au niveau du sens global du récit, tantôt comme une modalité de la narration.* »³

Ces définitions nous poussent tout de même à nous demander, comment reconnaît-on une description ? Son repérage semble dépendre essentiellement de l'interprétation du lecteur car c'est un concept psychologique et non une unité linguistique. « *Le système descriptif dépend de la place, de la fréquence, de la proportion du fonctionnement.* »⁴ Tout récit comprend en fait, bien que fortement mêlées et à des degrés très variables :

« *d'une part des représentations d'actions et d'évènements qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui 'la description'.* »⁵

Nous rejoignons le point de vue de Genette pour dire que le lecteur a plus besoin de la description que de la narration. « *On peut donc dire que la description est plus indispensable que la narration, puisqu'il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire.* »⁶ Nous notons qu'à plusieurs reprises le narrateur rapporte des descriptions sans pour autant raconter. La description de l'aspect étrange de *l'autre lui-même* qui est détaillée sans action ou évènement à rapporter en est un bel exemple:

¹ Cité dans VALETTE, Bernard. 1993. Op.cit. Page 29.

² Idem. Page 30.

³ Ibidem.

⁴ Idem. Page 33.

⁵ GENETTE, Gérard. 1969. *Figures II*. Paris : Seuil, Essais. Page 56.

⁶ GENETTE, Gérard. 1969. Op.cit. Page 57.

« un clone boulimique sans cesse en train de courir, de cavalier, d'enjamber les rivières, de se terrer dans le feuillage quand il ne ronfle pas dans la case de l'initié »¹.

Genette donne un nouvel éclairage sur la distinction entre la narration et la description :

« La narration [...] met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit. La description au contraire, [...], semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace. »²

A travers la narration, le lecteur est informé du déroulement des événements dans un cadre romanesque et dans un temps précis. Par contre, la description arrête le temps pour laisser place à l'espace du récit. « Les formalistes russes ont, parmi les premiers, reposé la distinction : dynamique du récit / arrêt descriptif. »³ Dans plusieurs passages du texte, la narration et la description coexistent, par exemple, lorsque Papa Kibandi fait boire à son fils le *mayamvumbi*, nous assistons à un arrêt narratif pour laisser place à la description de l'état du petit Kibandi après la prise de la potion.

« cet enfant qui ne parvenait plus à apaiser l'ivresse causée par l'absorption du *mayamvumbi*, [...], un nouveau monde s'ouvrait à lui, il était devenu une autre créature, l'être fragile que les villageois de Mossaka apercevaient derrière Papa Kibandi n'était plus qu'un pantin ».⁴

Pour conclure cette partie consacrée au niveau narratif, nous pouvons dire avec Todorov que « les romans sont toujours des machines à explorer le temps. »⁵

Nous avons accordé une grande importance à l'étude du temps romanesque, au détriment de la spatialité et ce pour de multiples raisons, la principale étant que tout roman se construit autour d'une narration ou de plusieurs séquences narratives et nous ne pouvons faire abstraction de cette particularité dans notre corpus. Dans ce sens « les

¹ M.P.E. Page 17.

² GENETTE, Gérard. 1969. Op.cit. Page 59.

³ VALETTE, Bernard. 1993. Op.cit. Page 27.

⁴ M.P.E. Page 48.

⁵ GEORGES, Jean . 1971. *Le roman*. Paris : Seuil. Page 49.

histoires enchâssées servent comme arguments. »¹ Nous tenons à préciser cependant que contrairement à ce que la présence des micro-récits peut faire croire, *Mémoires de porc-épic* n'est pas un récit enchâssé. Dans *A la découverte du roman*, Catherine Durvye dit : « *Il arrive que le narrateur principal délègue la narration à l'un de ses personnages [...]. Ces relais de narration successifs enchâssent les récits comme des boîtes gigognes.* »² Ce n'est pas le cas dans notre corpus, il existe certes plusieurs récits mais le narrateur reste le même tout au long du texte.

Le niveau narratif nous a permis de relever les principaux types de narration et nous aurons ainsi décelé une mosaïque narrative dans notre corpus.

Nous nous intéressons à présent à la citation de Kouvouama. Ce spécialiste de l'Afrique centrale analyse la particularité de la narration dans les œuvres africaines, cette narration englobe l'imaginaire et l'irréel, et c'est ce que nous allons tenter de relever dans le prochain niveau de ce chapitre :

*« La narration dans les œuvres romanesques et les évocations des contes africains recourent souvent à l'image, aux symboles, aux métaphores, aux structures cycliques et aux différents régimes de l'imaginaire (notamment les régimes diurnes et nocturnes) pour relater un événement, transposer un vécu et réinventer le monde de manière idéelle. »*³

Après le niveau narratif, nous passons à présent au niveau thématique qui va explorer le bestiaire fantastique.

III. Niveau thématique

Le fantastique constitue le troisième et dernier niveau de ce premier chapitre consacré à l'analyse interne du récit. C'est une stratégie qui permet de dire de façon détournée ce qui ne se transmet pas forcément par le registre réaliste. Cette forme est adoptée par l'auteur en vue de dévier l'horizon d'attente du lecteur pour l'amener à méditer sur le sens dont le roman se veut porteur. Cette technique d'écriture est représentée par le bestiaire fantastique dans *Mémoires du porc-épic*. Dans un premier

¹ TODOROV, Tzvetan. 1978. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil. Page 37.

² DURVYE, Catherine. 2000. *A la découverte du roman*. Paris : Ellipses. Page 103.

³ KOUVOUAMA, Abel. 2004. *Imaginaire et société dans la littérature africaine francophone*. Belgique : Marabout Université. Page 280.

temps, nous allons tenter de donner une définition du fantastique en nous basant sur les ouvrages de Todorov, Caillois et Vax. Par la suite nous relèverons les tournures et les éléments du fantastique sous lesquels ce genre apparaît dans *Mémoires de porc-épic*. Leur analyse nous permettra de cerner une des méthodes d'écriture dans notre corpus.

1. Bestiaire fantastique

La question de la définition du fantastique suscite d'innombrables commentaires, fait l'objet de plusieurs livres et études spécialisés. Toutefois nous tenterons de cerner cette question de façon à limiter notre champ d'investigation à des proportions raisonnables. Nous nous satisferons à la fin de la définition la plus appropriée à notre corpus d'étude. La plupart des écrivains insistent sur le fait que le fantastique doit s'inscrire dans le vécu du lecteur. Pour que l'effet de réel soit plausible, il faut que ce dernier intègre ce qui peut appartenir à son propre monde.

« Le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable. »¹

Tel semble le cas des gens du village de Mossaka où « *il y avait ces décès qui se multipliaient [...], des décès qui ne s'espaçaient plus* ». ² Comme effet de réel, nous relevons l'utilisation du 'je'. Selon certains théoriciens du fantastique, à l'instar de Todorov, l'utilisation de la première personne du singulier est l'une des caractéristiques fondamentales de la narration dans ce type de récit. Todorov évoque certains auteurs fantastiques tels Poe, Gautier, ou Hoffman qui utilisent habituellement le 'je', dans beaucoup de leurs œuvres. Dans le récit fantastique, celui qui dit 'je' « *est parvenu à un niveau supérieur de conscience et en même temps se trouve en situation de communiquer avec autrui.* » ³ C'est le cas du porc-épic, dont le niveau de connaissance donne la possibilité de communiquer avec Kibandi ou le baobab, et parfois même de s'adresser directement au lecteur : « *mon cher Baobab, tu dois me trouver*

¹ VAX, Louis. 1960. *L'Art et la Littérature fantastique*. Paris : P.U.F. Page 6.

² M.P.E. Page 88.

³ MALRIEU, Joël. 1992. *Le Fantastique*. Paris : Hachette, Page 136.

déraisonnable, ambitieux, surtout irréaliste quand tu penses que j'ai quarante-deux ans à ce jour »¹.

De son côté Roger Caillois parle de rupture dans le récit fantastique : « [...] rupture de l'ordre reconnu, [l'] irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne. »² Dans un autre ouvrage, il ajoute « Pour moi, fantastique signifie d'abord inquiétude et rupture. »³ Cette rupture est présente dans l'écriture de Mabanckou comme nous pouvons le constater dans cette forme du fantastique, ainsi que plus tard dans les autres formes que nous allons étudier.

Dans la narration fantastique, le lieu qu'occupe le personnage n'est ni magique, ni lié à un interdit quelconque, il est déterminé et bien connu. Tout comme dans le récit, les événements étranges se passent dans des villages bien connus, à savoir Séképembé et Mossaka.

Concernant le temps dans le récit fantastique, les spécialistes parlent du « hors-temps »⁴ dans lequel le personnage pénètre. La plupart des récits fantastiques se déroulent durant la nuit, ce n'est pas seulement pour 'créer une atmosphère', mais bien plus parce que « la nuit empêche de mesurer le temps »⁵, engendrant un mélange d'attraction et de crainte, tout comme les tâches accomplies par le porc-épic qui raconte que :

« l'heure de notre première activité avait donc sonné, [...] parvenu près de l'atelier alors que la nuit était si noire que je ne voyais pas plus loin que le bout de mon museau ».⁶

Ce qui relève du fantastique dans ce roman où figure une certaine représentation de l'animal face à l'homme, c'est que le lecteur risque de confondre les deux créatures : « [...] les tableaux [...] où l'animal serein, impassible, comme un être supérieur venu d'un autre monde, [...] comprend, juge sans appel ni recours la décision intime d'un humain. »⁷

¹ M.P.E. Page 220.

² CAILLOIS, Roger. 1965. Au Cœur du fantastique. Paris : Gallimard. Page 180.

³ CAILLOIS, Roger. 2008. Œuvres, V Imaginaire, Rêve, Fantastique. Paris : Quarto, Gallimard. Page 838.

⁴ MALRIEU, Joël. 1992. Op.cit. Page 124.

⁵ Idem. Page 123.

⁶ M.P.E. Page 133.

⁷ CAILLOIS, Roger. 2008. Op.cit. Page 874.

Après avoir tenté quelques définitions du fantastique, voyons à présent sous quelles formes celui-ci peut se présenter.

2. Tournures du fantastique

Le fantastique est un genre littéraire protéiforme qui, comme son nom l'indique, se présente sous différents aspects : zombies, doubles, métamorphoses, etc. Nous allons le constater tout au long de notre analyse du texte d'Alain Mabanckou. L'ouvrage de Millet et Labbé¹ nous apprend que depuis la fin du XVIIIe siècle, les auteurs se livrent à des variations sur des thèmes comme :

- Les zombies ou morts vivants : nous les retrouvons dans notre corpus à travers le personnage du bébé Youla, 'mangé' par le porc-épic, mais qui revient dans le monde des vivants pour 'régler ses comptes' à Kibandi. Dans *Mémoires de porc-épic*, nous pouvons lire : « *jamaïs un être que nous avons mangé n'était revenu nous demander des comptes* »².

- Les doubles : dans notre roman le cas du double animal nuisible, le porc-épic, le crocodile ou le rat ; ou de *l'autre lui-même*, double semi-humain rappelant Mr. Hyde par ses pulsions morbides.

- Les métamorphoses : comme celle de Papa Kibandi qui se transforme en rat. « *Le fantastique serait lié [...] au côté morbide de notre imaginaire, [...] recherche de l'évasion, à un côtoïement de l'inattendu et de l'imprévisible.* »³

Cette recherche de l'évasion, ce désir de tuer, nous les retrouvons dans le personnage de Kibandi, qui se nourrit des pulsions de son *autre lui-même* et de la soumission de son double pour commanditer des meurtres. Nous pouvons ainsi dire que le fantastique est ancré dans le quotidien de ces personnages.

Roger Caillois définit également le fantastique comme « *l'irruption de l'inadmissible [...] ce qui ne peut arriver et qui se produit pourtant.* »⁴ Ceci est illustré par les événements irrationnels qui se passent d'abord à Mossaka puis à Séképembé sous les yeux ahuris des villageois. Nous pensons notamment aux nombreux meurtres commis par des doubles nuisibles errant dans la nature et qui se produisent dans le

¹ LABBE, Denis, MILLET, Gilbert. 2000. *Le fantastique*. Paris : Ellipses. (Coll. Réseau).

² M.P.E. Page 206.

³ LABBE, Denis, MILLET, Gilbert. 2000. Op.cit. Page 3.

⁴ CAILLOIS, Roger. 1965. Op.cit. Page 6.

silence et dans des conditions mystérieuses. Il s'agit par exemple de la mort de la jeune Nianguï-Boussina dans une rivière presque asséchée à Mossaka, ou du nourrisson Youla qui ressuscite après sa mort.

« Le fantastique ne naîtrait plus automatiquement d'une imagination voisine du merveilleux médiéval, mais d'une déformation de la réalité. Il est une altération de celle-ci apparaissant donc comme un monde de transgressions. »¹

Pour étudier le fantastique dans le récit, nous relevons l'univers dans lequel se passe l'histoire. Roger Caillois explique que le fantastique a besoin de la réalité. *« Le fantastique est un récit élaboré, une montée de l'angoisse, de la peur ou de la terreur »²*. Ces sentiments envahissent les personnages et même le lecteur qui vit simultanément ce que vivent ces derniers, surtout lorsqu'il s'agit d'une action dangereuse, d'un meurtre que le porc-épic est sur le point de commettre. Ce suspense est typique du récit fantastique *« [...] qui représente des faits surnaturels donc à priori impossibles. Prenons comme exemple le thème du double, »³* et c'est justement cette notion de double ⁴ que nous allons relever tout au long du texte de Mabanckou pour illustrer les diverses notions (doubles, métamorphoses, morts-vivants) à travers l'histoire dans laquelle l'auteur plonge ses personnages.

Le fantastique implique une narration dont l'une des caractéristiques est *« l'ancrage dans la réalité c'est-à-dire présenter l'histoire comme un témoignage irréfutable. »⁵* C'est le cas dans le récit du porc-épic, un narrateur, sûr et tout à fait convainquant, qui raconte le quotidien des personnages. Alain Mabanckou donne la parole à un porc-épic, souvent considéré comme un animal repoussant. Seulement, cet animal n'en a que l'apparence. Son élocution, son intelligence, *« son sens de la digression le rapprochent davantage à l'espèce humaine que des mammifères munis de longues épines. »⁶* Il déclare d'ailleurs dans le texte : *« j'ai eu honte de moi, le côté humain prenant de plus en plus le dessus sur ma nature animale, je me suis traité de*

¹ CAILLOIS, Roger. 1965. Op.cit. Page 8.

² Idem. Page 38.

³ Idem. Page 40.

⁴ Cette notion sera développée dans les deuxième et troisième chapitres.

⁵ CAILLOIS, Roger. 1965. Op.cit. Page 60.

⁶ SEBKHI, Nadia. Juin-juillet 2009. Op.cit. Page 31.

minable, de lâche, de pauvre égoïste »¹. Dans le roman, la parole est donnée au porc-épic qui raconte ses mémoires à la première personne ; c'est une autre caractéristique de la narration fantastique. Dans l'ouvrage *Le Fantastique* le narrateur est défini ainsi : « *Le narrateur est une personne de confiance qui a assisté à la scène et garantit que le récit n'est pas une simple affabulation.* »² Le porc-épic, personnage émouvant et très sensible, exprime ses joies, ses angoisses et ses peurs. L'évocation des impressions et des émotions d'un personnage est très importante dans la narration fantastique : « *la terreur saisit le personnage mais doit aussi impliquer le lecteur.* »³

Dans ce chapitre, nous pensons avoir expliqué la dynamique qui existe entre les personnages dans *Mémoires de porc-épic*, qui selon nous réside dans le fait que chaque personnage fait dérouler les événements selon qu'il soit principal ou secondaire, sans oublier que cette mission revient sans conteste au héros de l'histoire. Le niveau narratif nous a permis de relever les micro-récits qui constituent le roman ainsi que les différents types de narration. Nous avons pu ainsi mettre en relief la richesse et la complexité du texte de Mabanckou. Nous avons également relevé l'une des formes majeures présentes dans le roman, à savoir le fantastique. Cette notion a été définie et présentée sous diverses tournures perceptibles dès la lecture des premières pages du texte. Ainsi de l'analyse interne du récit nous allons dans le deuxième chapitre de ce travail aborder un autre volet, à savoir l'écriture subversive. Nous nous proposons d'analyser l'écriture de Mabanckou sous son aspect subversif. Il s'agira de travailler sur tout ce qui renvoie à une certaine transgression par rapport au texte classique africain.

¹ M.P.E. Page 33.

² LABBE, Denis, MILLET, Gilbert. 2000. Op.cit. Page 60.

³ Idem. Page 67.

CHAPITRE II

L'ECRITURE SUBVERSIVE

La notion de subversion évoque inéluctablement l'idée de réaction, de remise en cause, de contestation par rapport à des normes préétablies, que ce soit en politique, dans l'économie ou même en littérature. Le plus souvent, le lecteur continue à évaluer un roman selon des critères simples et traditionnels : une intrigue, des personnages, des lieux, une vision du monde, etc. De telles œuvres suscitent chez le grand public un sentiment rassurant de similitude avec sa propre perception de la réalité. Si ces canons traditionnels venaient à être bouleversés dans la forme, dans les thèmes ou ailleurs, cela provoquerait un désarroi chez le lecteur qui perd ses repères habituels. Cette remise en cause provocatrice n'est pas sans risque pour l'écrivain. Mabanckou qui a une conception très libre de l'écriture dit :

« Je préfère me mettre en danger afin d'éviter de devenir un écrivain formaté. Je ne veux pas travailler selon une espèce de moule, où il suffirait de définir le nom de mes personnages que j'insérerais dans une histoire attendue, prévisible. »¹

Dans certaines de ses œuvres, comme celle de notre corpus, l'auteur garde pour seul signe de ponctuation la virgule, laissant au lecteur le soin de rythmer le récit. Le choix de *Mémoires de porc-épic* se justifie par son écriture novatrice, empreinte d'une double subversion : une au niveau de la forme, et une autre au niveau du fond.

Les formes de subversion dont il sera question dans ce chapitre sont d'abord la violence qui, nous allons le voir, sera repérable au niveau de la forme et du contenu. Ensuite, la dérision sera un moyen de rendre compte de la réalité africaine dans un style drôle et porteur de sens. Enfin nous analyserons l'aspect culturel dans le roman en commençant par l'oralité.

I. Dire la violence

Un bon nombre de critiques tels que Gontard et Bataille ont étudié la question de la violence pour tenter de déceler sa présence dans les romans, car ce qui peut paraître violent pour un lecteur ne l'est pas nécessairement pour un autre.

¹ <<http://www.evene.fr/livres/livre/alain-mabanckou-memoires-de-porc-epic-22034.php?critiques>>, consulté en octobre 2010.

La violence est omniprésente dans la littérature à travers les thèmes éternels de la vie, de l'amour et de la mort. Les mots et les images qu'ils portent par le biais de l'écriture sont sa meilleure expression. Mais, comme se le demande Ngalasso Mwatha Musanji l'écriture, en tant que travail sur les mots et sur la syntaxe, réalisation et modification des formes du langage, n'est-elle pas aussi une forme de violence sur la langue ?¹ A ce propos, nous reprenons la définition de Marc Gontard :

*« la violence du texte apparaît [...] tout d'abord dans la mise en scène d'une pulsion organique qui manifeste la colère [...] d'où les perturbations, l'accélération du débit narratif qui fondent une poétique de l'agression. »*²

Le travail de l'écrivain n'est pas celui de dénonciateur uniquement, il s'exerce sur une matière spécifique : le langage au sein du texte littéraire, la forme de destruction apparaît donc comme une stratégie de subversion.

Ngalasso l'explique ainsi :

*« L'écriture de la violence et de la transgression a [...] pour fonction majeure de briser les mythes, d'ébranler les certitudes, de démystifier les vérités uniques, [...], de briser la loi du silence, de combattre la langue de bois. »*³

La violence comme tournure de la subversion est perceptible au niveau de la forme du récit : une écriture au kilomètre, sans alinéas, sans majuscules sauf pour les noms propres, une présentation graphique monotone interrompue de temps en temps par des sauts de lignes comme si le porc-épic conteur devait reprendre son souffle ou rafraîchir sa mémoire. Ceci peut rebuter et déstabiliser le lecteur. Le roman commence d'ailleurs ainsi : *« donc je ne suis qu'un animal [...], »*⁴ et tout au long du roman, nous retrouvons des débuts de paragraphes tels que : *« à bien voir je ne devrais plus être de ce monde [...] »*.⁵

¹ < <http://www.scribd.com/doc/33716787/Langage-et-violence-dans-la-litterature-africaine-ecrite-en-francais>>, consulté en mars 2010.

² GONTARD, Marc. 1981. *Violence du Texte*. Paris : l'Harmattan. Page 37.

³ NGALASSO, Mwatha Musanji. 2002. *« Langage et violence dans la littérature africaine écrite en Français »*. In *Notre Librairie - Revue des littératures du sud*. N° 148. Paris : Cultures France. Page 77.

⁴ M.P.E. Page 11.

⁵ M.P.E. Page 29.

Selon Xavier Garnier, l'œuvre « *se cherche une forme pour faire face au monde. La violence du texte naît alors de son contact avec le monde.* »¹ Ce point de vue met en relief le rôle que joue la violence dans le choix des formes. Lorsque les écrivains produisent un roman où l'atrocité est exprimée, ils tentent de mettre en forme cette réalité en dépassant la fiction. Ils mettent en œuvre des stratégies d'écriture sur le plan de la structure narrative, du choix des personnages, et également au niveau de la linéarité, c'est à dire des répercussions au niveau de l'écriture. Les textes vont perdre leur enchaînement linéaire classique et nous assistons à un effondrement de la forme qui ne cesse de nous dérouter et de nous révéler la complexité de l'écriture. C'est une façon de Mabanckou de dire qu'il ne peut y avoir une écriture continue et stable dans le monde tragique dans lequel vit l'Afrique.

En plus de la forme proprement dite, la subversion porte également sur d'autres aspects de la narration. Le récit remplace ainsi la linéarité par une narration 'discontinue' qui subvertit l'écriture romanesque traditionnelle. L'intrigue est brouillée par le bouleversement imposé à la chronologie, la prolifération des récits, « *les ruptures dans la logique de l'enchaînement ne peuvent que déconcerter un public habitué à adhérer à ce qu'il lit.* »² Dans *Mémoires de porc-épic* cet écart par rapport à la norme narrative réside en la présence de micro-récits tout au long du texte, la rupture dans l'enchaînement chronologique des événements, comme par exemple le fait d'annoncer la mort de Kibandi au début du récit pour y revenir à la fin, ou les pauses narratives lorsqu'il s'agit de relater l'enfance de Kibandi et y introduire la vie de son père. A ce propos nous relevons cet extrait au début du roman : « *j'aurais dû mourir avant-hier avec Kibandi [...] j'ai vu Kibandi hoqueter, puis rendre l'âme* »³, ou encore quand il raconte son enterrement : « *Kibandi n'aura pas droit aux funérailles qui durent au moins cinq à six jours dans le village, on allait l'enterrer moins de vingt-quatre heures après sa mort* ».⁴ Nous considérons ces transgressions textuelles comme des aspects de violence de l'écriture. Mabanckou se sert de cette pratique susceptible de rebuter le

¹ GARNIER, Xavier. 2002. « *Langage et violence dans la littérature africaine écrite en Français* ». In *Notre Librairie - Revue des littératures du sud*. N° 148. Paris : Cultures France. Page 56.

² DUGAST-PORTES, Francine. 2001. *Le Nouveau Roman*. Paris : Nathan. Page 78.

³ M.P.E. Page 29.

⁴ M.P.E. Page 34.

lecteur non averti. Dans la quatrième de couverture de l'ouvrage *Violence du texte*, l'auteur déclare ¹:

« C'est l'écriture qui, dans ses formes mêmes, prend en charge la violence à transmettre, à susciter, à partager. [...] l'écriture [...] se charge de la seule fonction subversive à laquelle elle puisse prétendre. »

Nous reprenons les propos de Jacques Chevrier qui considère que, parmi les composantes majeures de la production romanesque africaine, nous retrouvons un aspect qui provoque la violence : « L'obscène [...] c'est aussi le spectacle d'un monde désaccordé dans lequel le langage trébuche à dire l'insoutenable. » ² Pour décrire l'horreur du personnage de Papa Kibandi, nous pouvons dire que par son anormalité et son aspect insolite, il personnifie l'étrange et l'horreur. Vers la fin de sa vie, le personnage de Papa Kibandi ressemble à son double, comme si les deux êtres n'en font plus qu'un ! Le porc-épic le décrit ainsi : « en vieillissant, Papa Kibandi retournait à l'état animal, il ne coupait plus ses ongles, il avait les tics d'un vrai rat lorsqu'il fallait manger ». ³ Mabanckou use de la capacité de rompre avec les lois établies par la norme :

« Seule la littérature pouvait mettre à nu le jeu de la transgression de la loi - sans laquelle la loi n'aurait pas de fin - indépendamment d'un ordre à créer. » ⁴

La violence dans *Mémoires de porc-épic* sert aussi à marquer une certaine rupture comme nous l'avons évoqué dans les propos de Georges Ngal dans notre *Introduction Générale*, rupture qui marquera un des aspects de la subversion par la violence au niveau du fond. La violation des lois naturelles est repérable dans notre corpus où nous assistons par exemple à l'homme qui prend l'aspect bestial, à l'animal qui réagit, raisonne et cite des proverbes parfois pleins de sagesse ou d'humour. Une autre forme de transgression au niveau social est illustrée par le cas de l'être humain Kibandi qui se sert de son double pour 'manger' ses compatriotes. La figure de l'Homme supposé être

¹ GONTARD, Marc. 1981. Op.cit.

² CHEVRIER, Jacques. Avril – juin 2003. « Quarante ans de littérature africaine ». In *Notre librairie*. Paris : CulturesFrance. Page 5.

³ M.P.E. Page 87.

⁴ BATAILLE, Georges. 1957. *La littérature et le mal*. Paris : Seuil, Collection Points. Page 20.

porteur d'éthique et de bonnes mœurs est absente dans *Mémoires de porc-épic*. Nous sommes marqués par ce passage où le porc-épic dit :

*« la pensée est quelque chose d'essentiel, c'est elle qui inspire aux hommes le chagrin, la pitié, les remords, voire la méchanceté ou la bonté, et si mon maître balayait ces sentiments d'un revers de main, moi je les éprouvais après chaque mission que j'accomplissais ».*¹

Nous retrouvons également une transgression des lois religieuses, lorsque nous découvrons que le porc-épic connaît et maîtrise parfaitement la Bible. C'est également sensible dans le cas d'Amédée qui rejette les traditions établies de la tribu et dont les parents invitent un homme d'église, et non le féticheur, pour lire l'oraison funèbre lors de l'enterrement de leur fils, chose qui ne se fait pas en Afrique :

*« et lors de l'oraison funèbre, faite cette fois-ci par le curé venu de la ville et non par un des féticheurs du village qu'on soupçonnait d'être incapables de s'exprimer en latin ».*²

L'écriture de la violence et de la transgression a pour fonction majeure de briser les mythes, de brouiller les certitudes, de bousculer certaines vérités. Alain Mabanckou a véhiculé cette violence à travers son récit. Julia Kristeva déclare que :

*« La solution la plus normale, à la fois banale et publique, communicable, partageable, est, sera, le récit. Le récit comme narration de la douleur ; la peur, le dégoût, l'abjection criés, se calment, enchainés en histoires. »*³

Après cet examen, nous pouvons dire que la violence est une forme de langage qui peut investir l'espace littéraire en devenant une forme d'écriture. Dire la violence comme moyen de subversion, à travers la rupture et les diverses transgressions véhiculées n'est pas un acte gratuit : elle exerce un véritable pouvoir d'influence sur les lecteurs et dissimule une force romanesque indéniable.

Nous allons maintenant passer au deuxième volet de ce chapitre, la dérision.

¹ M.P.E. Page 26.

² M.P.E. Page 167.

³ KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil. Collection 'Tel Quel'. Pages 170-171.

II. Dérision comme moyen de démystification

Dans ce roman, Alain Mabanckou rend un hommage subtil à la littérature africaine, à ses fables érudites et à son oralité. L'écriture est délicate, précise. La pertinence des énoncés et l'harmonie des mots témoignent d'une aisance certaine dans la langue. Comique, humour sarcastique, ironie, parodie sont les piliers de la production de Mabanckou.

L'idée de faire parler un animal peut paraître anodine à première vue, mais à la lecture du roman, nous nous apercevons que ce n'est pas par hasard qu'il a choisi un animal, de le faire parler et d'en faire le héros de l'histoire. L'auteur déclare qu'il a voulu mettre l'homme face à l'animal ; c'est une dualité non négligeable dans ce roman que Mabanckou considère comme :

« [...] une réflexion sur la place de l'homme dans le monde, sur le sens de sa vie, sur sa relation avec l'animal. Qui de l'homme ou de l'animal est le plus sauvage ou le plus bête ? »¹

Grâce à la fable, mais pas seulement, la dérision et l'autodérision jouent un grand rôle de démystification. L'écrivain use de ces pratiques pour transmettre ses idées :

« Toute une lecture de l'Afrique attachée à ses proverbes, ses traditions, sa 'sagesse ancestrale' est mise à mal par ces traductions / réécritures parodiques. »²

Cette dérision peut prendre plusieurs formes qu'il n'est pas toujours aisé de définir ni de distinguer parce qu'elles peuvent se chevaucher, parfois explicitées par l'auteur, parfois décelées uniquement par certains lecteurs en rapport avec leur héritage littéraire et culturel. Il n'est pas toujours aisé de repérer les traces du comique dans un texte littéraire car il possède la particularité d'être *« protéiforme, il peut varier d'aspects, de degrés, de procédés, de thèmes [...] au point de devenir méconnaissable. »³* Les exemples de dérision, dans *Mémoires de porc-épic*, sont

¹<http://www.evene.fr/livres/livre/alain-mabanckou-memoires-de-porc-epic-22034.php?critiques>, consulté en mai 2008.

² MONGO-MBOUSSA, Boniface. Décembre 2005 - février 2006. « La littérature en miroir : création, critique et intertextualité ». In *Notre Librairie, La critique littéraire*. N°160. Paris : CulturesFrance. Page 54.

³ DEFAYS, Jean-Marc. Février 1996. *Le Comique*. Paris : Seuil, Coll. Mémo. Page 5.

nombreux, chaque lecteur étant libre de les interpréter selon son appartenance culturelle. Il s'agit principalement de propos moqueurs que lance le porc-épic aux hommes :

*« mes compères écoutaient avec intérêt la caricature que notre gouverneur dressait de l'espèce humaine, celui-ci proclamait que l'Homme était indéfendable, qu'il ne méritait aucune absolution, qu'il était la pire des créatures qui puisse exister sur cette terre ».*¹

Dans le même ordre d'idée, Defays écrit :

*« Le trait comique peut exiger un effort interprétatif de la part du récepteur, soit pour restituer la chaîne complète des implications successives dont on ne lui donne que le tenant et l'aboutissant, soit pour percer les intentions ultimes de l'énonciateur quant il dit ou suggère telle ou telle chose. »*²

Nous ajouterons que *« le comique est souvent subtil, diffus, volatile. Il s'infiltré (ironie), il détourne (parodie), il insinue (esprit), sans que l'on ne soit sûr de rien. »*³

1. Le comique

Si nous voulons donner une définition brève et fondamentale, nous dirons que *« le comique est ce qui me fait rire. »*⁴ Pour d'autres définitions plus élaborées, nous nous appuierons sur les études de Jean-Marc Defays. Nous prendrons comme référence son ouvrage *Le Comique*, afin de l'appliquer à notre corpus. Selon lui, un auteur pourrait choisir le comique comme moyen de communication, et à ce titre il servira alors à dénoncer l'arrogance ou la soumission. D'un autre côté, le comique comme d'autres genres pourrait avoir des intentions essentielles tout comme le fantastique, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Nous nous limitons aux particularités du comique qui s'appliquent à notre corpus. Le comique dans *Mémoires de porc-épic* répond bien à la définition suivante :

¹ M.P.E. Page 69.

² DEFAYS, Jean-Marc. 1996. Op.cit. Page 62.

³ Idem. Page 5.

⁴ SAREIL, Jean. 1984. *L'Écriture comique*. Paris : P.U.F. Page 10.

« *Le comique en général, abolit les distances, les règles, les conventions qu'impose la vie en société ; il rapproche et mélange ce que l'usage ou la logique distinguent ou opposent ; il permet à tout ce qui est normalement réprimé d'être exprimé. Transgressif, subversif, profanateur.* »¹

L'auteur use de cet effet du comique dans le roman. Ce côté transgressif et profanateur est perceptible dans les propos du porc-épic, ou plus précisément dans ceux du *vieux porc-épic qui nous gouvernait*, ce sage infallible qui a toujours le mot juste :

« *le vieux porc-épic qui nous gouvernait aurait lancé à leur égard ' ce sont tous des crétins, être des hommes est leur dernier argument, or ce n'est pas parce que la mouche vole que cela fera d'elle un oiseau'.* »²

Jean-Marc Defays qualifie le comique de « [...] *foncièrement subversif, puisqu'il ne cesse de brouiller les cartes et de tourner tout en dérision.* »³ C'est en effet ce que nous retrouvons dans notre corpus, le côté subversif du comique renvoie à l'écriture de Mabanckou que nous avons qualifiée de transgressive.

« *Le comique requiert une double traduction, l'une banale (déroutante, décevante), l'autre symbolique (explicative, d'une manière ou d'une autre).* »⁴ Ce double sens nous convie à une double interprétation, l'une à prendre au premier degré, car insignifiante et banale, l'autre nécessitant un codage au second degré. Nous prenons par exemple les propos du *vieux porc-épic* qui disait que « *les petits du tigre ne naissent sans leurs griffes* »⁵ ceci pourrait être interprété de deux manières, un sens littéral au premier degré et un second sens qui insinue que la descendance porte dans ses gènes le même comportement que les ascendants.

L'auteur de *Mémoires de porc-épic* a recours au comique pour dire ses vérités mieux que ne le ferait le langage ordinaire car le comique :

« *peut contenir tous les autres discours, quelles qu'en soient les caractéristiques, les qualités, la réputation, l'ambition, et les contester,*

¹ DEFAYS, Jean-Marc. 1996. Op.cit. Page 21.

² M.P.E. Page 26.

³ DEFAYS, Jean-Marc. 1996. Op.cit. Page 28.

⁴ Idem. Page 30.

⁵ M.P.E. Page 179.

alors que lui, jouant sur son ambiguïté constitutive, échappe à toute critique. »¹

Nous observons dans le roman un niveau d'écart également par rapport à la forme d'écriture. La société impose des codes et des conventions qui règlent nos comportements, elle définit ainsi la normalité comme conformité à la règle et aux conventions. Le normal est révélé par les infractions à la norme sociale, que la société punit dans son effort de construction du « *normal et du pathologique.* »² Defays reprend cette notion de norme : « *Le comique s'appréhende justement comme un moyen de sanctionner par le rire une conduite qui s'écarte de la norme sociale.* »³ C'est ce que nous retrouvons dans *Mémoires de porc-épic* quand le narrateur qui n'est autre que l'animal use du comique pour parler de la gente humaine. Nous relevons cet extrait du roman :

« le vieux porc-épic qui nous gouvernait professait jadis que les hommes étaient mauvais, y compris leurs enfants, parce que 'les petits du tigre ne naissent pas sans leurs griffes' »⁴.

Le comique repose sur une 'a-normalité' qui lui sert d'étalon, de référence pour observer et juger les mœurs.

Dans le projet satirique, il s'agit de critiquer les déviations de la société par rapport à ce qu'elle doit être idéalement : l'écrivain satirique remet en cause le fonctionnement social. C'est le cas de l'écrivain Alain Mabanckou qui dénonce une société ravagée par les meurtres et plongée dans l'ignorance à cause des croyances ancestrales qu'elle pratique.

2. Ironie et humour

L'ironie et l'humour sont des pratiques langagières singulières qui semblent vouloir se détourner de toute définition, probablement parce qu'ils tendent à exploiter toutes les virtualités de la langue, allant jusqu'à transgresser les lois régissant la communication, les normes linguistiques et stylistiques. Ces deux figures – ironie et

¹ DEFAYS, Jean-Marc. 1996. Op.cit. Page 51.

² CANGUILHEM, Claude. 1994. *Le Normal et le Pathologique*. Paris : PUF, Quadrige. Page 232.

³ DEFAYS, Jean-Marc. 1996. Op.cit. Page 8.

⁴ M.P.E. Page 179.

humour – sont si étroitement liées qu'il est parfois difficile de les distinguer. La question de l'ironie continue à préoccuper les chercheurs, car malgré son interprétation, elle laisse planer une ambiguïté sur laquelle repose le comique en général. C'est ce que nous essayons de montrer à travers cette analyse de la dérision dans l'œuvre de Mabanckou.

« L'ironie est l'arme du fort, la stratégie de celui qui cherche à convaincre l'autre de sa thèse, à éliminer l'adversaire né comme ignorant et ennemi de vérité, l'humour s'appréhende fondamentalement sur le mode du doute et de l'incertitude. »¹

L'ironie n'est pas toujours amusante, on peut ne pas rire, car l'ironie est un plaisir pour l'esprit quand on comprend le propos véritable qui se cache derrière l'énoncé exprimé. C'est le cas par exemple dans notre corpus des proverbes dont le sens profond est caché par les allusions et l'ironie. Les exemples sont nombreux dans *Mémoires de porc-épic*. Nous en relevons quelques uns : « à force d'espérer une condition meilleure, le crapaud s'est retrouvé sans queue pour l'éternité »². Ou encore « quand le sage montre la lune, l'imbécile regarde toujours le doigt »³. L'ironie, bien qu'ancrée dans une « longue tradition occidentale »⁴ est un aspect frappant dans l'œuvre de Mabanckou. Le cas du porc-épic révèle en fait un discours qui sous-entend autre chose que ce qui est dit et dont l'énoncé requiert une interprétation de la part du destinataire.

« Le comique tient en effet au décodage de l'expression littérale et le rire est pour ainsi dire la preuve de la compréhension et la marque du discernement. »⁵

Le vieux porc-épic qui 'nous gouvernait' comme le nomme Ngumba tout au long du texte est l'exemple le plus frappant que nous puissions citer pour évoquer l'ironie. Le vieux porc-épic use d'anecdotes tirées de sa longue expérience pour se moquer des humains et se permet ainsi de les juger.

¹ DEFAYS, Jean-Marc. 1996. Op.cit. Page 100.

² M.P.E. Page 39.

³ M.P.E. Pages 49-50.

⁴ DEFAYS, Jean-Marc. 1996. Op.cit. Page 80.

⁵ Idem. Page 82.

L'ironie est étroitement liée à l'humour qui nécessite une prise de conscience entre le désir et la réalité. L'humour implique de la part de l'auteur qu'il prenne :

« ses distances avec son propre personnage, par un regard lucide sur soi-même et sur le monde, un regard faussement naïf, dévoilant l'absurdité des choses sous une apparence de sérieux. »¹

L'humour est parfois suivi du qualifiant 'nègre' pour désigner un genre d'humour ayant pour but de rire de ses propres malheurs. Nous reprenons la définition de l'humour nègre telle qu'elle est donnée par des écrivains africains :

« L'humour nègre [...] se situe [...] dans la capacité des nègres à prendre leurs propres souffrances comme objet de dérision. Cette capacité d'autodérision n'est pas l'exclusivité des nègres elle est consubstantielle au genre humain. Sa spécificité réside plutôt dans ce que Mongo Béti appelle l'habitude du malheur du nègre confronté perpétuellement à une histoire insoutenable (...) le nègre trouve en l'humour l'une des réponses possibles à sa tragique destinée. »²

Pratiquement tous les spécialistes s'accordent pour dire que l'humour :

« sous le couvert de l'implicite donne l'occasion de faire ou de dire du mal sans s'exposer à des reproches, mais en suscitant au contraire les encouragements des rieurs (plaisanteries obscènes, méchancetés satiriques, moqueries de mauvais goût). »³

Nous pouvons qualifier avec certitude Alain Mabanckou d'humoriste dans *Mémoires de porc-épic* mais son œuvre, tout en restant divertissante, n'a pas pour seul objectif de distraire le lecteur. L'auteur y dénonce les incohérences de son monde, il pointe les immoralités de l'existence, il dévoile les dessous d'un village africain hanté par les esprits d'individus innocents. Mabanckou joue sur certains aspects de l'humour pour surprendre le lecteur en allant à contre-courant des attentes de ce dernier qui est

¹ DEFAYS, Jean-Marc. 1996. Op.cit Page 90.

² MONGO-MBOUSSA, Boniface. 2002. *Désir d'Afrique*. France : Gallimard, coll. Continents Noirs. Page 35.

³ DEFAYS, Jean-Marc. 1996. Op.cit. Page 11.

tenu en haleine tout au long du texte pour connaître par exemple le sort de Kibandi ou l'avenir du porc-épic.

L'ironie du sort fait que c'est le porc-épic qui donne des leçons à son maître Kibandi et non le contraire. L'animal commence à avoir des remords au fil des missions, il est rongé par la culpabilité et réalise que tuer des innocents du village est contraire à la morale. Il le fait savoir à son maître qui demeure insensible.

« nous en étions à quatre-vingt-dix-neuf missions déjà, [...], de son côté, Kibandi ne faisait pas de comptabilité, il se laissait aller aux vertiges, à l'ivresse du mayamvumbi »¹.

Nous en arrivons maintenant à la parodie, un nouvel aspect de la dérision dans notre corpus.

3. Parodie

Dans la quatrième de couverture de *Mémoires de porc-épic*, il est annoncé qu'il s'agit d'une parodie, définie comme une « imitation comique et ironique. »² Le lecteur s'attend alors forcément à un roman ironique, drôle et porteur de sens.

« La parodie est comme une revanche que l'on prendrait sur les classiques. Le contraste consistera donc à en effectuer une transposition dévalorisante, en recourant principalement aux deux figures classiques de la caricature : l'hyperbole et l'antiphrase. L'une abuse, l'autre mésuse. »³

Dans *Mémoires de porc-épic*, Alain Mabanckou parodie librement une légende africaine populaire selon laquelle chaque être humain possède son double nuisible et si l'un des deux meurt, l'autre doit inévitablement mourir le même jour. L'auteur ici bouscule la légende et fait que dans le cas de Kibandi, l'homme meurt, mais le porc-épic nuisible est toujours vivant et décide de raconter ce qu'a été son calvaire auprès de son maître.

¹ M.P.E. Pages 180-181.

² DURVYE, Catherine. 2000. *A la découverte du roman*. Paris : Ellipses, Glossaire. Page 141.

³ Idem. Page 46.

L'écriture parodique est tout entière centrée sur le thème du décalage : c'est étymologiquement un 'chant à côté' (du grec *para*, à côté, et *odé*, chant)¹. Elle se construit en référence à un genre, un style, une œuvre. Gérard Genette évoque cette notion dans son ouvrage *Palimpsestes*.

« C'est le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, - en contre-chant, en contrepoint -, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie. »²

La définition de la notion de parodie nous renseigne sur ses caractéristiques fondamentales à savoir : « œuvre d'imitation, elle se distingue par son intention comique, puisqu'elle donne lieu à une dégradation du solennel et du sérieux. »³ Dans son ouvrage *Le comique* Aline Geysant nous livre sa vision de la parodie : « elle déforme le texte source pour y installer ses intentions satiriques et critiques. »⁴ Ceci s'adapte bien à notre corpus où Alain Mabanckou use de la parodie quand il fait parler le porc-épic pour exprimer ses propres positions : « celui qui a créé l'univers a sans doute compris que je n'ai été que la victime des mœurs des gens de ce pays »⁵. Cette position de l'auteur suppose « une complicité du lecteur »⁶ qui saisit l'harmonie par rapport à un texte source et est conscient du jeu de décadence de cet énoncé noble ou sérieux. Nous pouvons conclure que la parodie est une forme tout à la fois de dénonciation par rapport à un ordre établi et une dégradation d'un texte original noble.

Nous allons clore la partie sur la dérision pour passer à celle concernant la culture africaine et l'oralité.

III. Culture africaine et oralité

Un bon nombre de critiques évoquent dans leurs ouvrages l'importance des légendes, et autres mythes dans la culture populaire des Noirs d'Afrique et montrent

¹ DURVYE, Catherine. 2000. Op.cit. Page 52.

² GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Paris : Seuil. Page 20.

³ Idem. Page 53.

⁴ GEYSSANT, Aline et al. 2000. *Le comique*. Paris : Ellipses. Page 56.

⁵ M.P.E. Page 217.

⁶ GEYSSANT, Aline et al. 2000. Op.cit. Page 57.

son rôle primordial¹. A l'instar de beaucoup d'auteurs africains, Alain Mabanckou relate dans son œuvre, à sa manière, certains mythes ou superstitions transmis oralement de génération en génération. Une seconde vie leur est accordée grâce à la littérature. Nous pensons notamment à l'évocation du baobab, arbre sacré en Afrique, à la consommation du porc-épic, à l'utilisation de ses piquants pour fabriquer des peignes,² à la '*lampe tempête*'³ réputée pour son pouvoir d'éclairer le chemin du défunt dans les ténèbres aveuglantes de la mort, ou encore à « *l'épreuve du cadavre qui déniche son malfaiteur [...] redoutée par tout le monde, c'est un rite répandu dans la région* »⁴. A travers les états d'âme du porc-épic, Alain Mabanckou nous invite à la découverte des us et coutumes, des modes de vie et des pensées d'une certaine Afrique.

« Tantôt de ses croyances, tantôt de sa raison, l'homme a toujours observé et jugé le monde qui l'entoure. Un monde dont il se considère comme l'occupant légitime, souvent au détriment des autres. »⁵

Alain Mabanckou a décidé d'inverser les rôles en plaçant un animal plutôt qu'un homme comme témoin de son siècle et de la société qui l'entoure. Il incombe à l'animal désormais d'examiner, de surveiller les comportements étranges du « *cousin germain du singe.* »⁶ Ainsi l'animal pose son regard critique sur des faits, des gestes, des rites et des émotions dans un monde où les bêtes ont la capacité de concevoir des projets et de les mener à terme, contrairement à ce que peut faire l'homme.

1. Culture

Grace à ce regard de l'animal et de ses confidences, nous sommes emportés dans la culture africaine pour nous imprégner de ses croyances, rites culturels et coutumes, en un mot de mythes tels que définis par Pierre Brunel :

¹ DADIE, Bernard. Juin- septembre 1957. « Le rôle de la légende dans la culture populaire des Noirs d'Afrique ». In *Présence africaine*. N°XIV-XV. Page 165. Cité dans Cornevin, Robert. 1976. *Littérature d'Afrique noire de langue française*. France : P.U.F. Page 40.

² Témoignage de Jorus Mabiála, un conteur congolais rencontré au Centre Culturel Français.

³ M.P.E. Page 35.

⁴ M.P.E. Page 140.

⁵ SEBKHI, Nadia. Juin-juillet 2009. Op.cit. Page 31.

⁶ Ibidem.

« *Les travaux des ethnologues et africanistes soulignent l'importance du mythe dans les sociétés négro-africaines traditionnelles caractérisées par une liaison très étroite du social et du sacré.* »¹

Dans un colloque tenu à Alger les 21 et 22 novembre 2009, M. Benaouda Lebdaï, spécialiste de littérature africaine, a parlé 'de l'importance des mythes dans les littératures africaines'. Il ressort de son intervention que

« *conjointement aux mythes anciens porteurs d'une mémoire, les littératures africaines sont aussi porteuses de mythes nouveaux, nés en contexte postindépendance, avec cette fonction de conforter l'installation dans la modernité en déstabilisant l'impact archaïque des mythes originels.* »²

Le roman est en fait une simulation de la sagesse africaine, des mythes universels qui fondent notre humanité, et tout cela à travers le regard d'un animal, le porc-épic.

Jacques Chevrier, professeur émérite à la Sorbonne, dans son intervention intitulée « *Les écritures du mythe dans les littératures d'Afrique sub-saharienne* » parle du retour des mythes dans « *le travail littéraire des écrivains, en particulier des romanciers contemporains.* »³ Le mythe semble donc être un élément essentiel – voire incontournable – dans la littérature africaine. L'analyse d'un texte africain, qu'il soit classique ou contemporain, nécessite une étude portée sur le mythe et les croyances africaines. Dans notre corpus, la présence d'un féticheur nous marque particulièrement. Dans le chapitre trois du roman, nous faisons en effet la connaissance d'un personnage déroutant, le féticheur Tembé-Essouka qui se chargera de lever le voile sur le mystère de la disparition de Niangui-Boussina. Grâce à Tembé Essouka, nous apprenons comment désigner un coupable en lui faisant passer l'épreuve du bracelet d'argent. Est innocent celui qui peut le saisir sans se brûler la main dans la marmite d'huile bouillante dans laquelle il a été plongé. Nous apprenons aussi comment conjurer le sort : il suffit de se mettre une noix de palme dans l'anus. Papa Kibandi, qui est pourtant coupable, arrive à tromper le féticheur en se 'protégeant' : « *mon cher Tembé-*

¹ BRUNEL, Pierre. 1988. *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, « *Mythes Africains* ». Normandie : Ed. Du Rocher. Page 43.

² <<http://www.liberte-algerie.com/edit.php?id=125601>>, consulté en novembre 2009.

³ <<http://www.djazairess.com/fr/liberte/125601>>, consulté en janvier 2011.

Essouka, tu es vraiment un aveugle [...] il était devenu le premier homme à avoir trompé la vigilance de Tembè Essouka »¹.

Ces références au mythe sont en parfaite harmonie avec la définition suivante proposée dans le *Dictionnaire des Mythes Littéraires* :

« Le mythe définit les origines, fonde la croyance, explique et légitime les institutions sociales, donne sens aux réalités quotidiennes, constitue le fond de connaissances utiles aux membres de la communauté ethnique. »²

Nous apprenons également le coût du mensonge dans la tradition africaine. Kibandi a juré à sa mère de ne pas suivre l'exemple de son père : *« et le jeune homme fit la promesse, jura trois fois au nom des ancêtres, le mensonge était gros »³*. Parce que Kibandi a menti, à la mort de sa mère : *« une puanteur de cadavre se répandit dans la pièce »⁴*. Elle ne pourra pas reposer en paix.

Nous retrouvons dans le *Dictionnaire de Critique Littéraire* une définition du mythe qui correspond à notre vision des choses : *« Récit relatant des évènements situés dans des temps légendaires et transmis par la tradition orale sous diverses versions. »⁵* La suite de la définition nous apprend que le mythe *« selon Lévi-Strauss, a pour fonction d'être un instrument qui permet de résoudre une question insoluble. »⁶* L'interrogation d'Alain Mabanckou, à savoir qui de l'homme ou de l'animal est le plus bête, pourra-t-elle résolue grâce à un mythe ?

En plus de ces mythes, il existe d'autres légendes concernant le baobab. Il tient une place considérable dans la culture africaine. Le baobab ou *« l'arbre solitaire de la savane »*, *« l'arbre à l'envers »*, *« l'arbre bouteille »⁷* est un arbre mythique auquel se confient les Africains. A plusieurs reprises dans le texte, le porc-épic déclare :

« je veux en fait tirer profit de ton expérience d'ancêtre, il n'y a qu'à voir les rides qui s'entremêlent autour de ton tronc pour comprendre

¹ M.P.E. Page 103.

² BRUNEL, Pierre. 1988. Op.cit. Page 43.

³ M.P.E. Page 126.

⁴ M.P.E. Page 126.

⁵ GARDES TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie-Claude. 2000. *Dictionnaire de Critique Littéraire*. Paris : Armand Colin. Page 134.

⁶ Ibidem.

⁷ <<http://camille.perriol.pagesperso-orange.fr/bao/baoafri.htm>>, consulté en février 2011.

comment tu as su jongler avec l'alternance des saisons, même tes racines se prolongent loin [...] »¹.

En Afrique, il existe de nombreuses légendes autour du baobab. Cela va de l'histoire de la naissance du baobab et de l'origine de sa forme, aux rituels sacrés qu'il engendre dans chaque village. Ce mythe continue d'inspirer bon nombre d'écrivains africains dont Ken Bugul² : *Le Baobab fou*.

Beaucoup d'écrivains ont produit des chefs-d'œuvre alliant traditions, oralité et écriture. Cette dernière devient un outil incontournable pour exprimer et marquer l'identité culturelle et littéraire des sociétés d'Afrique baignant dans un rituel ancestral qui continue à vibrer jusqu'à nos jours.

Dans la communauté africaine, le porc-épic est un animal qui vit à proximité de l'homme. Il vit en savane, sa chair est consommée et ses piquants sont utilisés pour fabriquer des peignes³. Le *Dictionnaire des Symboles* le présente ainsi : « *Animal divinatoire de prédilection pour les Ekoi (Nigéria du sud), il est en relation étroite avec les royaumes des esprits et joue souvent un rôle de héros civilisateur* ».⁴ Ce qui nous rappelle le Roi Louis XII dont le porc-épic était l'emblème avec comme devise « *Qui s'y frotte s'y pique.* » Le portail du château royal exhibait une gravure de l'animal.

Un autre aspect culturel concerne la légendaire 'lampe tempête'⁵ réputée pour sa capacité à éclairer le chemin du défunt dans les ténèbres aveuglantes de la mort. Un autre aspect est relatif aux cercueils qui désignent les coupables. Dans le texte cette pratique est citée avec beaucoup de détails : « *l'épreuve du cadavre qui déniche son malfaiteur est redoutée par tout le monde, c'est un rite répandu dans la région* »⁶. Le dernier aspect auquel nous nous intéressons est celui du double. Dans *Mémoires de porc-épic* nous sommes particulièrement impressionnés par l'importance donnée aux jumeaux. Le centième crime « *pardon, le cent unième puisque nous ferions d'une pierre deux coups* »⁷ concerne des jumeaux. Dans *Dictionnaire des Mythes Littéraires*

¹ M.P.E. Page 43.

² Ken Bugul (pseudonyme de Mariétou Mbaye Biléoma). 1982. *Le Baobab fou*. Dakar : Les nouvelles éditions africaines.

³ Témoignage de Jorus Mabilia, un conteur congolais rencontré au Centre Culturel Français. Mars 2008.

⁴ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. 1982. *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Robert Laffont/Jupiter. 1982. Page 779.

⁵ M.P.E. Page 35.

⁶ M.P.E. Page 140.

⁷ M.P.E. Page 186.

il est écrit que : « *le jumeau est en littérature la première forme du double.* »¹ La chance d'avoir des jumeaux est considérée comme un don du ciel et fait la fierté des parents. Les jumeaux Koty et Koté ont été à l'origine de la mort de Kibandi, car ce dernier a osé défier les tabous de la société. « *mon maître [...] avait du coup négligé certains interdits élémentaires [...], par exemple ne surtout pas s'attaquer aux jumeaux* »². La notion de double en littérature intéresse un bon nombre de chercheurs. Keppler a consacré un ouvrage en 1972 à l'étude de cette notion :

« [...] le double est à la fois identique et différent voire opposé à l'original, c'est toujours une figure fascinante pour celui qu'il redouble du fait du paradoxe qu'il représente (il est à la fois intérieur et extérieur, ici et là, opposé et complémentaire). »³

Cette définition semble s'adapter parfaitement aux traits du porc-épic que nous rencontrons dans le texte. L'animal est en symbiose avec son maître. Nous sommes également fascinés par la liaison qui existe entre Kibandi et son *autre lui-même*, une relation à la fois réelle et impossible. Dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* la définition suivante nous explique cette étrange fusion :

« *La rencontre symbolise la libération d'un autre moi en même temps qu'elle annonce la mort proche, la liaison du double, de la sensualité et de la mort.* »⁴

Dans notre corpus, le mayamvumbi libère *l'autre lui-même* de Kibandi qui se désengage ainsi de la responsabilité de ses actes puisque ses tendances meurtrières refoulées sont concrétisées et incarnées par son clone sanguinaire.

Après avoir présenté quelques éléments pertinents de la culture africaine, nous passons à l'analyse d'une pratique typique de la culture africaine, il s'agit de l'oralité.

¹ BRUNEL, Pierre. 1988. Op.cit. Page 496.

² M.P.E. Page 193.

³ BRUNEL, Pierre. 1988. Op.cit. Page 495.

⁴ Idem. Page 520.

2. Oralité

Des critiques, à l'instar de Nora-Alexandra Kazi-Tanzi, tentent de déceler une certaine originalité dans l'écriture romanesque africaine de langue française. Ainsi qu'elle le précise dans l'un de ses ouvrages, c'est :

« dans la manière dont cette frontière entre l'oral et l'écrit est transgressée que réside l'originalité du roman africain, en ce sens que l'écriture réalise la double performance de donner l'illusion de la chaleur de la voix humaine et celle d'impliquer le lecteur dans le 'Ici' et le 'Maintenant' des communications en direct. »¹

Dans cette partie, nous tenterons de mettre en relief un élément nouveau dans l'analyse de l'écriture de Mabanckou : il s'agit de l'oralité. Celle-ci est fortement présente dans la culture africaine. L'auteure d'*Anthologie négro-africaine* précise que l'oralité est : « ancienne car pratiquée depuis des siècles et transmise fidèlement par des générations. »² En effet, en Afrique une grande part de la culture, dont la littérature est une des manifestations, réside dans l'oralité par laquelle tout se transmet. Nous retrouvons cette particularité de la littérature africaine dans *Mémoires de porc-épic*, où l'oralité est comme le mentionne l'auteur en épigraphe³ transmise par sa mère à qui il dédie l'ouvrage⁴. Lui-même déclare dans l'une des interviews : « Cela fait partie de ma propre culture puisque la plupart des langues africaines que je parle sont orales. »⁵ Pour indiquer l'importance de l'oralité dans la littérature africaine, nous nous appuyons sur les propos de Kesteloot : « La littérature orale [...] est de loin la

¹ KAZI-TANZI, Nora-Alexandra. 1995. *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*. Paris : l'Harmattan. Page 14.

² KESTELOOT, Lilyan. 1967. *Anthologie négro-africaine*. Belgique : Marabout université. Page 6.

³ La dédicace de Mabanckou se présente ainsi : « Je dédie ces pages à mon ami et protecteur l'Escargot entêté, aux clients du bar Le Crédit a voyagé, et à ma mère Pauline Kengué de qui je tiens cette histoire (à quelques mensonges près)».

⁴ Cette dédicace nous intéresse puisqu'il s'agit d'un hommage rendu à sa mère. Mabanckou précise que celle-ci est pour quelque chose dans la conception de l'histoire racontée. Genette nomme la personne à laquelle on dédie un ouvrage, *le dédicataire*. La dédicace de Mabanckou répond exactement au commentaire de Genette puisqu'il dit : «Le dédicataire est toujours de quelque manière responsable de l'œuvre qui lui est dédiée et à laquelle il apporte, [...] un peu de son soutien, et donc de sa participation». GENETTE, Gérard.1982. *Palimpsestes*. Paris : Seuil. Page 127.

⁵ <<http://www.evene.fr/livres/actualite/alain-mabanckou-renaudot-memoire-porc-epic-734.php>>, consulté en mars 2009.

plus ancienne, la plus complète et la plus importante. »¹ Le roman sur lequel nous travaillons s'inscrit dans cette littérature, car une bonne part d'oralité le distingue. Dans *Mémoires de porc-épic*, la langue est française mais le rythme est congolais, celui de son ethnie, de sa tribu.

L'oralité selon Kesteloot est complète et diverse, car elle englobe tous les genres et accède à toutes sortes de sujets : contes, fables, proverbes, poèmes, etc. Elle est également « *importante par son abondance, et [...] son incidence sur la vie de l'homme africain.* »² Un autre ouvrage nous a servi pour illustrer l'importance de l'oralité dans la littérature africaine. Il s'agit de *Littérature d'Afrique noire de langue française*, dans lequel l'auteur déclare que « *l'Afrique noire, faute d'écriture, a en effet cristallisé sa sagesse dans sa littérature orale.* »³ Dans la partie consacrée à la valeur de la littérature orale, Robert Cornevin cite des auteurs comme Basile-Juléat Fouda, Henry de Julliot et Roger Lagrave qui à propos de l'oralité expliquent que : « *Cette littérature renferme à la fois tous les éléments de la culture et de la religion [...], les coutumes, les rites culturels, les croyances [...].* »⁴

L'oralité englobe plusieurs éléments. Nous en avons sélectionnés trois qui s'adaptent à notre corpus: les proverbes, les paraboles et le surnaturel.

1. Oralité : Proverbes

Le récit contient beaucoup d'oralité sous forme de proverbes, comme un hommage à la littérature africaine, à la fable et au conte philosophique par lesquels traditions et connaissances se transmettent de génération en génération. Le proverbe peut également avoir pour fonction d'isoler l'étranger et de le placer en dehors du cercle des initiés. Il crypte les échanges verbaux, mettant ainsi à l'écart tous ceux qui n'en saisissent pas le sens caché. C'est une sorte de code de circonstance.

Nous rencontrons dans *Mémoires de porc-épic* un bon nombre de proverbes, cités dans leur majorité par le porc-épic, qu'il tient lui-même du '*vieux porc épic qui les gouvernait*'. Les proverbes témoignent souvent d'une présence par laquelle l'animal « *devient un élément de médiation par l'évocation de sa nature, ou bien par son*

¹ KESTELOOT, Lilyan. 1967. Op.cit. Page 6.

² KESTELOOT, Lilyan. 1967. Op.cit. Page 6.

³ CORNEVIN, Robert. 1976. *Littérature d'Afrique noire de langue française*. France : P.U.F. Page 40.

⁴ Club du Livre Camerounais. N°7. 1961. Page 175. Cité dans Cornevin, Robert. Op.cit. Page 86.

anthropomorphisation, les deux désignations ne s'excluant pas. »¹ C'est ce que nous percevons avec clarté dans l'œuvre de Mabanckou dans laquelle les proverbes et les boutades ne laissent pas le lecteur indifférent. C'est principalement le porc-épic qui met en pratique l'enseignement des adages et proverbes. Il est le porte-parole de la sagesse inculquée par le vieux porc-épic. Nous pouvons relever ces exemples du texte :

*« je voyais bien qu'il parlait de moi à mots couverts lorsqu'il affirmait que nul n'était irremplaçable dans la forêt, [...], comme je ne bronchais pas il devenait plus précis, [...] 'le poisson qui parade dans l'affluent ignore qu'il finira tôt ou tard comme poisson salé vendu au marché' ».*²

Le narrateur-héros use des proverbes et s'en sert avec profusion, comme s'ils faisaient partie inhérente de son langage animal: « *'les petits du tigre ne naissent pas sans leurs griffes', ainsi parlait notre gouverneur, et tu vois, [...], qu'il ne portait pas du tout le genre humain dans son cœur* »³.

A propos des proverbes, A. Bekkat déclare :

*« Ils jouent un rôle de redondance. Ils précèdent les faits, les prédisent et les expliquent. Parfois, le personnage s'y réfère avant d'agir et quelquefois toute démarche est reliée à ce discours sapientiel commun. L'écriture est ici enrichie par l'apport de tout ce complexe jeu de sens qui se transmet par l'oralité. »*⁴

En plus des proverbes, nous repérons des petits récits dans le texte assimilables à des fables ou paraboles.

2. Oralité : Les paraboles

Les paraboles sont définies par A. Bekkat comme des récits allégoriques, habituellement assez brefs, sous lesquels se cache un enseignement. Elles servent à enrichir sous une forme souvent didactique une vérité du texte.

¹ CHEMLA, Yves. In <http://homepage.mac.com/chemla/fic_doc/hum_ens_bes_bar.html>, consulté en janvier 2009.

² M.P.E. page 54.

³ M.P.E. page 70.

⁴ BEKKAT, Amina. 2006. *Regards sur les Littératures d'Afrique*. Alger : O.P.U. Page 286.

« L'allégorie n'est ainsi jamais univoque, elle se déploie dans une familiarité étrange et inquiétante, renforcée par le climat crépusculaire de la nouvelle qui renvoie le lecteur à ce qui dans la nature, comme dans la société, ne saurait être maîtrisable. »¹

Nous percevons chez Mabanckou l'utilisation de paraboles servant à symboliser le texte. Il s'agit par exemple de la présence du personnage d'Amédée qui renvoie à la légende de Narcisse. Ce personnage arbore beaucoup de fierté et d'arrogance : amoureux de lui-même, il se contemplait sans cesse dans la rivière, au point où un jour il finit par s'y noyer.

Nous pensons également à ce que tout le roman présente comme allégories c'est-à-dire la présence de l'animal comme emblème de sagesse face à la balourdise dont peut faire preuve l'homme.

« Cette médiation animalière a souvent pour fonction de remettre au devant de la parole, et de l'assemblée qui l'écoute, les mêmes besoins vitaux des êtres humains. Elle joue la fonction d'un vecteur de généralisation, en insistant sur la fonction didactique de l'animal, porteur d'une signification morale, sociale ou sacrée. »²

L'Homme se sent en général supérieur à l'animal, mais le roman nous apprend à être attentifs aux enseignements des bêtes. La relation entre l'homme et l'animal est une réalité fondée sur un côtoiement quotidien et un secours mutuel.

3. Oralité et surnaturel

Le monde de l'oralité, c'est aussi celui des légendes, du mythe et donc du surnaturel. La relation entre l'oralité et le surnaturel est claire quand les deux mondes se rejoignent en faisant appel à l'irréel et à l'impossible.

« C'est un monde où les fantômes côtoient les hommes, où les génies interviennent pour donner un poids positif aux vicissitudes de l'homme, [...]. Ce monde est caractérisé par la communication permanente entre

¹ CHEMLA, Yves. In <http://homepage.mac.com/chemla/fic_doc/hum_ens_bes_bar.html>, consulté en janvier 2009.

² Ibidem.

les règnes animal, végétal et minéral, et entre le naturel et le surnaturel.»¹

Cette citation nous renvoie directement à notre corpus où ces différents mondes coexistent et créent une atmosphère irréaliste où abondent des contes transmis de génération en génération. L'oralité est présente dans notre texte avec son enchaînement d'événements inexplicables. Nous pouvons citer à titre d'exemple l'histoire du griot Tembè Essouka qui arrive mystérieusement à trouver le coupable véritable du meurtre de la nièce de Papa Kibandi, après en avoir accusé initialement le père de la victime. Nous pensons également à l'aspect de Papa Kibandi qui se transforme en rat vers la fin de sa vie.

Nous terminons ce chapitre avec une citation de Mabanckou :

« Dans 'Mémoires de porc-épic', je tente de revisiter la manière de conter, de dire la fable, d'installer l'émotion à travers le rythme d'une phrase aux apparences sages [...]. »²

Les origines de Mabanckou sont très palpables dans son écriture. Nous avons tenté de mettre en relief l'aspect subversif de l'œuvre à commencer par la violence. L'auteur a eu recours à sa manière d'une part à la violence de l'écriture en transgressant les lois du roman classique, d'autre part à l'écriture de la violence en rapportant les cruautés que peut commettre l'homme autour de lui. Le cadre dans lequel sont rapportés les événements reste tout de même celui de la dérision. L'auteur use du comique, de l'ironie et de la parodie qui distraient le lecteur. Mabanckou n'a pas négligé la culture africaine que nous avons analysée en relevant des aspects figurant dans le roman et où l'oralité prend la part du lion. Cette écriture se démarque par la transgression et la subversion des lois littéraires normatives. L'écriture subversive comme moyen de rupture à travers la violence, la dérision et les divers procédés de l'oralité, n'est pas un travail anodin : il exerce un véritable pouvoir d'influence sur le lecteur.

Nous passons à présent à l'intertextualité hybride, thème du troisième chapitre.

¹ ECHENIM, Kester. Novembre-décembre. 1981. « De l'oralité dans le roman africain ». In *Peuples noirs, peuples africains*. N° 24. Page 127. <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa24/pnpa24_08.html>, consulté en janvier 2011

² <<http://lelibraire.org/default.asp> Littérature étrangère>, consulté en novembre 2009.

CHAPITRE III

L'INTERTEXTUALITE HYBRIDE

Dans ce chapitre, nous allons aborder la troisième et dernière forme relevée dans *Mémoires de porc-épic*. Il s'agit de l'intertextualité¹ que nous qualifions d'hybride à cause de son aspect métissé faisant référence aux sources ancestrales africaines et aux apports occidentaux. Nous tenterons d'abord d'établir une définition qui puisse s'adapter à notre corpus, car la notion d'intertextualité, vaste et complexe, n'est pas aisée à cerner. Ensuite nous nous intéresserons aux principales sources dont s'inspire le roman. Nous traiterons également la notion d'hypertextualité en repérant l'impact de textes antérieurs sur notre corpus. Enfin dans le cadre de l'intratextualité, nous relèverons dans l'œuvre de Mabanckou des points communs, des ressemblances avec les productions antérieures de l'auteur.

I. Tentatives de définition

Selon Julia Kristeva, l'intertextualité est considérée comme une interaction textuelle, c'est-à-dire que le texte est un espace d'échange constant entre des fragments que l'écriture façonne en un texte nouveau à partir de textes anciens. Cette notion est reprise en 1974 par Roland Barthes qui souligne dans *Théorie du texte* de l'*Encyclopædia Universalis*² que tout texte est un intertexte et que d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables et sous des formes plus ou moins reconnaissables. Notre corpus ne fait naturellement pas exception et nous allons développer ce jeu intertextuel dans les prochains points. Le théoricien Michael Riffaterre ajoute en 1980 un élément pertinent à la notion d'intertextualité, pour lui cette dernière est liée à un mécanisme de lecture propre au texte littéraire. Le lecteur pourrait percevoir des rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée. Dans la même vision, nous retrouvons la citation de Nathalie Piégay-Gros qui dit que :

« ...si l'intertextualité possède la faculté d'obséder la mémoire, elle va apparaître comme un effet de lecture et donner par conséquent carte blanche au lecteur : non seulement il lui appartient de reconnaître et

¹ Ce néologisme a été créé en 1967 par Julia Kristeva.

²< <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/2-la-theorie-du-texte>>, consulté le 11-02-2011.

identifier l'intertexte mais sa compétence et sa mémoire deviennent les seuls critères permettant d'affirmer sa présence. »¹

En effet, à la lecture de *Mémoires de porc-épic*, notre propre mémoire est titillée par des intertextes qui renvoient à certaines compétences et à un certain savoir thésaurisé par le lecteur. Pour Tiphaine Samoyault : « *l'intertexte ne serait plus alors un élément du texte parmi d'autres, ni même seulement une modalité de la littérature, mais son mouvement principal. »²*

Nous allons pour notre part repérer des intertextes dans *Mémoires de porc-épic*, pour certains grâce à nos lectures antérieures, d'autres seront de l'ordre du vécu culturel et religieux, car pour Tiphaine Samoyault le repérage des intertextes dépend du lecteur, à lui de faire travailler « *sa mémoire, sa culture, son inventivité et son esprit de jeu. »³* Umberto Eco précisait déjà dans *Lector in fabula* l'importance du lecteur en tant qu'élément essentiel dans le décodage de l'intertexte. L'auteur et le texte ne disent pas tout, ils réclament la coopération du lecteur :

« Aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes. La compétence intertextuelle représente un cas spécial d'hypercodage et établit ses propres scénarios. »⁴

Ces dernières décennies, mondialisation oblige, ont vu le jeu intertextuel s'intensifier dans le monde littéraire africain contemporain, avec par exemple *Hermina* du togolais Sami Tchak (2003), *Johnny Chien Méchant* de l'écrivain congolais Emmanuel Dongala (2002), ou *Temps de chien* (2003) du romancier camerounais Patrice Nganang. « *Être un africain, de nos jours, c'est être un hybride culturel. C'est habiter la frontière* », comme l'affirme en mars 2009 à l'Institut français de Copenhague la talentueuse écrivaine camerounaise Leonora Miano.⁵ Ce souci de se situer dans et par rapport à la littérature mondiale, de s'imprégner des autres cultures universelles, se ressent chez certains écrivains contemporains comme Sami Tchak,

¹ PIEGAY-GROS, Nathalie. 1996. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod. Pages 15-16.

² SAMOYAUULT, Tiphaine. 2001. *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*. Paris : Nathan. Page 7.

³ Idem. Page 68.

⁴ ECO, Umberto. 1985. *Lector in fabula, Le rôle du lecteur*. Paris : Grasset. Page 61.

⁵ <<http://www.parutions.com/index.php?pid=1&rid=1&srid=121&ida=11464>>, consulté en octobre 2009.

Alain Mabanckou, ou encore Abdourahman A. Waberi. Au sujet de ce procédé Yves Reuter déclare:

« *Tout récit s'inscrit dans une culture. A ce titre, il ne renvoie pas seulement aux réalités extra-linguistiques du monde mais aussi aux autres textes, écrits ou oraux, qui le précèdent ou qu'il accompagne et qu'il reprend, imite, modifie [...] Ce phénomène est généralement appelé intertextualité.* »¹

Gérard Genette définit ainsi le même terme comme étant « *la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes* » qui se réalise le plus souvent par « *la présence effective d'un texte dans un autre.* »² Ce phénomène auquel se rapportent les écrivains contemporains et en ce qui nous concerne les africains d'entre eux résulte du contact de ces derniers avec d'autres cultures, leurs écrits sont ainsi influencés par ceux des générations qui les ont précédés.

Dans les ouvrages consultés pour ce chapitre, nous avons remarqué que la terminologie n'est pas uniforme. Genette par exemple dans *Palimpsestes* (1982), préfère parler de *transtextualité*. Pour notre part, nous nous limiterons au terme intertextualité pour désigner les renvois aux textes antérieurs.

Ce jeu intertextuel réinvente une filiation littéraire sans rapport avec la géographie, c'est-à-dire que l'intertextualité a la capacité de réunir des textes de différentes cultures et de différents ancêtres et va au de là des frontières.³

« *Le jeu intertextuel au cœur du texte est avant tout une manière de faire débat, de se positionner 'en droite ligne de' ou 'contre' certaines lectures critiques, certaines étiquettes.* »⁴

Ce point de vue était déjà annoncé par Stéphane Mallarmé⁵: « *Plus ou moins tous les livres contiennent la fusion de quelques redites comptées.* »

A travers ce parcours théorique sur la notion d'intertextualité, nous pouvons confirmer que la création pure n'existe pas. Roland Barthes affirmait déjà que :

¹ REUTER, Yves. 2009. *L'analyse du récit*, Paris : Armand Colin. Page 107.

² Ibidem.

³ MONGO-MBOUSSA, Boniface. Décembre 2005-février 2006. Op.cit. Page 53.

⁴ Ibidem.

⁵ Mallarmé, cité dans SAMOYAUULT, Tiphaine. 2001. Op.cit. Page 7.

« tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante [...]. »¹

L'intertextualité joue alors un rôle primordial dans la création d'une œuvre littéraire, elle n'est pas une présence anodine dans le texte qui la reçoit mais indique un complément certain au dynamisme du texte et à son sens. Laurent Jenny rejoint le point de vue de Kristeva et propose la définition suivante :

« l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens. »²

Après avoir donné un aperçu sur la notion d'intertextualité, nous allons voir à présent comment elle est représentée dans notre corpus et de qui l'auteur s'est inspiré.

II. Sources d'inspiration

Deux sources majeures s'imposent au lecteur. Il s'agit d'une part de la fable et d'autre part de la métamorphose. Pour ce qui est du premier point, ce n'est pas trop se hasarder que de penser à La Fontaine plutôt qu'à Esope ou Kalila wa Dimna ou Bidpai, puisque d'une part il le déclare lui-même et que d'autre part il cite textuellement deux fables de La Fontaine dans son roman. Pour le deuxième point, Kafka vient naturellement à l'esprit de quiconque a lu la transmutation de Gregor Samsa en insecte dans *La Métamorphose*. Nous allons examiner ces deux points l'un après l'autre.

1. Les Fables

La fable offre beaucoup de possibilités à l'écrivain. Elle permet de critiquer, de dénoncer certains comportements humains sans pour autant heurter directement les gens. Mabanckou a choisi de prendre le porc-épic comme animal servant à critiquer la gente humaine tout comme La Fontaine a utilisé des animaux pour la même fin.

¹ BARTHES, Roland. 1973. « Texte (théorie du) » de l'*Encyclopædia universalis*.

² JENNY, Laurent. 1976. « La stratégie de la forme ». In *Poétique*. N°27. Paris : Seuil. Page 257.

L'ouvrage consacré à *L'animal et l'homme* insiste sur le fait que « *les proverbes tirés des fables animalières alimentent aussi la réflexion philosophique* »¹, c'est le but des auteurs qui ont recours à la fable pour éduquer, dénoncer ou provoquer tout en distrayant.

Nombreux sont les romans qui utilisent la fable pour transmettre des principes. Mabanckou a déclaré dans plusieurs entretiens qu'il se sentait toujours proche des grands auteurs de fables comme La Fontaine. Dans son entretien avec Michelle Bumatay, l'auteur déclare :

« *J'utilise la fable dans 'Mémoires de porc-épic' parce que je sais que la parodie, le détournement sous la forme de l'amusement peuvent mieux atteindre le lecteur qu'un roman trop démonstratif et sans effronterie littéraire.* »²

Mabanckou comme La Fontaine avant lui utilise des animaux sages pour dénoncer et corriger les tares de la gente humaine. Tous les deux se servent des différentes formes du comique et de l'humour pour rendre les hommes conscients de leurs tares sans les heurter ni les provoquer de manière frontale. Les deux mettent en relation l'homme et l'animal et la palme de la raison, de la sagesse et de l'intelligence revient inexorablement à l'animal plutôt qu'à l'homme.

Outre le fait d'user de la fable, Mabanckou va jusqu'à reprendre nommément et quasi intégralement, du moins dans leur esprit, deux fables de La Fontaine : *Le Rat de ville et le Rat des champs*³ ainsi que *L'Hirondelle et les Petits Oiseaux*⁴. Bien que le texte ait été plus ou moins modifié et repris sous forme de prose, la morale des deux fables reste la même. *Le Rat de ville et le Rat des champs* de La Fontaine nous met en garde : « *fi du plaisir que la crainte peut corrompre* »⁵. Tout en gardant l'esprit de la morale, le vieux porc-épic l'explique en ces mots : « *que sert la bonne chère quand on n'a pas la liberté, hein* ».⁶ Dans la fable originale, *L'Hirondelle et les Petits Oiseaux*

¹ DANDREY Patrick et al. 2004. *Un thème, trois œuvres, L'animal et l'homme*. Paris : Belin. Page 313.

² <<http://escholarship.org/uc/item/5t22z90r>>, consulté en juin 2008.

³ M.P.E. Page 64.

⁴ M.P.E. Page 65.

⁵ M.P.E. Page 65.

⁶ M.P.E. Page 65.

porte la maxime suivante : « *et nous ne croyons le mal que quand il est venu* »¹, et le vieux porc-épic ne manque pas de préciser, fier de sa sagesse, que :

*« moi je suis l'Hirondelle en question, et vous, vous êtes ces petits oiseaux inconscients, vous ne pouvez pas comprendre, ce sont des paroles de sagesse qui vous dépassent ».*²

La seconde source d'inspiration majeure mentionnée dans cette voie de réflexion est la référence à l'œuvre littéraire de Kafka, *La Métamorphose*.

2. La Métamorphose

C'est le deuxième ouvrage dont l'influence est plus que perceptible dans notre corpus. Le roman comporte des mises en relation entre l'animal et l'homme, ces derniers se fréquentent, se côtoient jusqu'à finir par se ressembler. « *Le thème de la métamorphose et son rapport avec l'animal se croise ici avec le mythe du double.* »³ Ces propos de Pierre Brunel illustrent bien le cas du personnage de Papa Kibandi. Victime d'un mauvais sort, il ressemble de plus en plus à cet animal répugnant et les gens du village le confondent carrément avec un rat.

Quand l'auteur de *Mémoires de porc-épic* évoque la transformation de Papa Kibandi en rat, puis celle de Kibandi en porc-épic, ainsi que d'autres personnes du village qui se transforment à la fin de leur vie en animaux, le lecteur ne peut s'empêcher de faire référence à l'œuvre de Kafka, dont le roman raconte la vie d'un certain Gregor Samsa⁴, un voyageur de commerce qui se trouve dans la gêne depuis la faillite de son père. A la suite d'une nuit troublée par des cauchemars, il est transformé en un gigantesque cloporte. Son nouveau corps ne lui obéit plus, sa voix est transformée, méconnaissable [...]⁵. L'auteur de cet ouvrage se demande si la transformation de Gregor correspond à cette croyance de certaines religions orientales en la réincarnation selon laquelle une même âme peut migrer et habiter successivement plusieurs corps d'humains ou d'animaux. L'homme serait alors élevé à un stade

¹ M.P.E. Page 66.

² M.P.E. Page 67.

³ BRUNEL, Pierre. 1988. Op.cit. Page 521.

⁴ La ressemblance de ce nom Samsa avec le samsâra hindou (migration des âmes) est elle une simple coïncidence ?

⁵ SAUVAGE, Pierre. 1984. *Description des principales œuvres de Kafka*, La Métamorphose. Page 24.

supérieur ou abaissé à l'état d'animal, selon la valeur morale de ses actes. « *En tant qu'animal, Gregor est-il moralement inférieur à l'homme qu'il fut auparavant ?* »¹

Dans *Mémoires de porc-épic*, Kibandi lui aussi voyage dans le pays et tente de trouver la meilleure voie pour son avenir. Il finira lui aussi par être transformé en un animal vers la fin de sa vie, tout comme son père avant lui qui s'est transformé en rat, son double animal. Alain Mabanckou est un écrivain qui

*« fonctionne sur le mode des clins d'œil intertextuels entre le narrateur et son lecteur complice, avec lequel il partage références culturelles et littéraires de l'espace francophone. »*²

L'œuvre de Kafka nous apprend également que Gregor, avant sa métamorphose en animal, était un homme exploité par son père. Le récit n'est pas centré sur la question de l'exploitation de l'animal par l'homme, mais, comme l'explique Philippe Zard, dans sa contribution intitulée *L'animal et l'homme dans La Métamorphose de Franz Kafka*, sur la notion de *parasite*³. Avant la transformation de Gregor, le parasite était incarné par sa famille et principalement son père. Après sa transformation en insecte géant, c'est lui qui devient le parasite, d'une part à cause de son alimentation constituée de déchets, et d'autre part par la volonté de sa famille de se débarrasser de lui. « *Or, être un parasite, c'est peut-être, paradoxalement, être plus humain qu'animal.* »⁴

Ces références nous amènent à dire que la perception de l'intertextualité est fonction d'un héritage culturel commun à l'auteur et au lecteur. Il se peut également que le lecteur essaie de forcer une intertextualité involontaire de la part de l'auteur :

*« L'intertextualité se crée également à la lecture puisque des rapprochements inconnus de l'auteur peuvent naître à l'esprit d'un lecteur venu d'une autre culture. »*⁵

¹ SAUVAGE, Pierre. 1984. Op.cit. Page 25

² MONGO-MBOUSSA, Boniface. Décembre 2005 - février 2006. Op.cit. Page 55.

³ DANDREY, Patrick, ZARD, Philippe, et al. 2004. Op.cit. Page 306.

⁴ Ibidem.

⁵ BEKKAT AZZA, Amina. 2006. Op.cit. Page 306.

Nous notons donc l'importance du rôle du lecteur dans l'interprétation de cette intertextualité. Celui-ci retrouve des traces, des voies que lui seul peut déceler. Ces repérages intertextuels que peut faire le lecteur enrichissent le sens du texte.

Nous pensons utile d'inclure dans ce chapitre d'autres aspects intertextuels que nous considérons comme moins importants. Nous mentionnerons dans l'ordre la potion qui provoque le dédoublement, le baobab, Narcisse, Edgar Alan Poe, Victor Hugo et le chiffre quatre-vingt dix neuf, et d'autres encore que nous nous contenterons de lister à la fin de ce point.

Pour le cas du dédoublement, il y a lieu d'en distinguer deux types : d'une part *l'autre lui-même* et d'autre part *l'animal nuisible*. Parlons d'abord de *l'autre lui-même*.

L'absorption de la potion du *mayamvumbi* par le petit Kibandi engendre l'apparition de son *autre lui-même*. Ce phénomène nous rappelle le célèbre roman de Robert Louis Stevenson, *Le cas étrange du docteur Jekyll et de Mister Hyde*¹, un chef d'œuvre anglais publié en 1886². Ce classique exerce encore une grande fascination chez les jeunes et les moins jeunes. « *Le cas étrange est une merveille qui mêle habilement le fantastique au psychologique en pleine ère victorienne.* »³ Compétent dans son domaine, le docteur Jekyll découvre une potion qui permet de révéler la dualité de sa personnalité et de le transformer passagèrement en Mr Hyde, un double physiquement horrible et affranchi de toutes les contraintes morales de son époque si stricte. Progressivement cette part maléfique de lui-même va prendre le dessus. Mister Hyde, c'est l'horrible monstre qui sommeille en chaque être humain, *l'autre lui-même* que l'histoire avec toutes ses horreurs a souvent révélé, celui qui veut échapper aux contraintes de la société sous l'effet de la colère et de la pression. Avec des non-dits, de l'implicite, Stevenson crée une figure mythique de la littérature qu'il fait évoluer dans un univers citadin pesant.

Nous passons maintenant au cas du double nuisible. Pour éclairer notre regard sur la présence de la notion de double en littérature, Pierre Brunel nous apprend que : « [...] *d'anciennes légendes nordiques et germaniques racontent la rencontre*

¹ En anglais, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*.

² <http://fr.wikipedia.org/wiki/L'%C3%89trange_Cas_du_docteur_Jekyll_et_de_M._Hyde>, consulté en Octobre 2010.

³ <<http://www.lafactory.com/livres-science-fiction-et-fantastique/le-cas-etrange-du-docteur-jekyll-et-de-mr-hyde-robert-louis-stevenson>>, consulté en Octobre 2010.

avec le double, la libération du double est un événement néfaste souvent présage de mort. »¹

Dans notre corpus, nous sommes face à un animal double nuisible qui exécute les ordres les plus macabres de son maître.

Un autre intertexte concerne le 'baobab', un arbre dont le porc-épic admire la taille et la force et à qui il se confie tout en cherchant refuge auprès de lui. Ceci nous renvoie tout naturellement au personnage qui lui aussi évoque cet arbre dont les racines perforent sa planète, *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint Exupéry. Les deux personnages sont éblouis par l'arbre gigantesque et reviennent sans cesse sur la chance qu'ils ont eue d'être arrivés à 'son pied'. L'œuvre de Saint Exupéry accorde une part importante au baobab. Ce terme est mentionné dès la page 21 du livre : « [...] *les Baobabs se sont pas des arbustes, mais des arbres grands comme des églises* »² Le Petit Prince ne peut s'empêcher de l'imaginer encore plus grand. Il le décrit ainsi : « [...] *un Baobab si l'on s'y prend trop tard, on ne peut jamais plus s'en débarrasser. Il encombre toute la planète. Il la perfore de ses racines.* »³ Le porc-épic de son côté dans *Mémoires de porc-épic* fait l'éloge de cet arbre. Il est d'abord un confident de l'animal pour qui il symbolise la confiance et l'assurance. Nous apprenons également qu'il est sacré et que ses racines représentent plus que de simples pivots, ce sont les bases même d'une Afrique solide.

Un autre intertexte apparaît, mais cette fois sous forme de légende. Parmi les meurtres que le porc-épic a commis, figure celui d'un intellectuel prétentieux nommé Amédée, personnage hautain et égocentrique qui passe son temps à s'admirer dans les eaux de la rivière. Nous ne pouvons pas ne pas penser à Narcisse.

Amédée, « *qui était allé dans les pays où il neige* »⁴, revient sous les traits d'un intellectuel orgueilleux. Plus grave encore : Amédée critique le comportement des personnes âgées, et cela, en Afrique, est inadmissible, car comme le dit Granger-Guitard Alice : « *La sagesse des aînés est une protection à laquelle il faut se jumeler.* »⁵ Tout comme Narcisse, Amédée perd la vie en admirant son reflet dans l'eau.

¹ BRUNEL, Pierre. 1988. Op.cit. Page 493.

² SAINT EXUPERY, Antoine de. 1999. *Le Petit Prince*. Paris : Gallimard, collection Folio. Page 22.

³ Ibidem.

⁴ M.P.E. Page 153.

⁵ < <http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?article364>>, consulté en Avril 2010.

Amédée est un personnage dont Alain Mabanckou se moque dans *Mémoires de porc-épic*. Nous assistons à une stratégie discursive de l'auteur met en application, car Amédée fait partie de ces Africains qui se débarrassent de leurs contes, de leurs traditions, de leurs façons de vivre des choses très précises. Nous pensons que cette intention discursive sert de repère pour que le public, en prenant conscience des intentions de l'auteur, puisse suivre les personnages et vivre avec eux les moments cardinaux de l'action et les bouleversements dramatiques du roman.

D'autres intertextes évoqués vaguement dans notre corpus font référence à des œuvres lues antérieurement ou connues. Nous pensons à l'œuvre d'Edgar Allan Poe, *Histoires Extraordinaires*. En fait seul le titre est évoqué dans le roman, mais il fait référence incontestablement à l'œuvre de Poe.

S'ajoute à cela l'évocation d'un extrait des *Contemplations* de Victor Hugo : « *Demain dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne [...]* . » Dans *Mémoires de porc-épic* l'auteur se sert du premier vers de ce poème pour introduire un ordre donné au porc-épic¹.

Enfin nous rencontrons dans le roman, à deux reprises, le chiffre 'quatre-vingt-dix-neuf' représentant le nombre de meurtres commis par Kibandi et son double. Nous avons tenté de l'analyser de plus près et curieusement nous découvrons que ce chiffre possède une symbolique² particulière. Comme référence religieuse, ce chiffre a un rapport avec l'islam et le christianisme. et chrétienne. Il s'agit d'abord des 99 noms d'Allah, selon la tradition islamique, et c'est également le nombre de grains du chapelet musulman. Dans le Coran, sourate XXXVIII verset 22, il est écrit: « *Celui-ci est mon frère; il avait quatre-vingt-dix-neuf brebis, et moi je n'en avais qu'une. Il me dit un jour: Donne-la-moi à garder. Il me l'a ravie, et l'a emporté sur moi dans la dispute.* » C'est également le nombre de brebis que Jésus abandonna pour aller chercher la centième qui s'était égarée.

Les exemples d'intertexte abondent. Nous relevons à la page 156 du roman une succession d'éléments qui renvoient à des lectures antérieures. Il s'agit d'abord de la référence à la nouvelle *Le Vieil Homme et la Mer* d'Ernest Hemingway, ensuite nous relevons l'évocation de la légende du tapis volant, objet magique des contes et légendes

¹ M.P.E. Page 171

² <<http://membre.oricom.ca/sdesr/nb99.htm>>, consulté en avril 2010.

arabes et perses. Enfin il est question du célèbre roman *Don Quichotte de la Manche* de Miguel de Cervantès. Ainsi nous retrouvons ces intertextes dans *Mémoires de porc-épic* présentés comme suit :

« un vieil homme qui allait pêcher en haute mer et qui devait lutter seul contre un gros poisson, [...], l'histoire d'un gars qui se déplaçait sur un tapis volant, [...], il contait les aventures d'un type bizarre qui combattait tout le temps contre des moulins à vent ».¹

L'auteur de notre corpus a souvent déclaré dans des entretiens qu'il était particulièrement marqué par l'écrivain colombien Gabriel Garcia Marquez. Le village imaginaire de Macondo cité dans *Cent ans de solitude*² est repris dans *Mémoires de porc-épic* avec des événements semblables à ceux qui ont eu lieu dans ce village : « un patriarche qui créa un village appelé Macondo et dont la descendance allait sombrer dans une espèce de malédiction »³.

Ce qui nous intéresse plus précisément, c'est la référence au réalisme magique dont il est question dans l'œuvre de Garcia Marquez, Mabanckou s'inspire fortement de son idole colombienne et le déclare clairement: « '*Cent ans de solitude*' est un livre qui a façonné mon imaginaire, j'ai appris l'exagération, le fabuleux, le magique, le passage du réel à la magie soudaine. »⁴ C'est sans doute ce type de réalisme magique dont s'inspire Mabanckou et que nous éprouvons à la lecture de *Mémoires de porc-épic*.

L'intertextualité est donc le processus par lequel un texte nouveau s'écrit en se référant à un autre, l'introduit dans son espace et le modifie, se l'approprie tout en le transformant. Lorsqu'il s'agit de produire un texte dérivé d'un texte antérieur, il est question dans ce cas d'hypertextualité. Cette notion fera l'objet du point suivant.

¹ M.P.E. Page 156.

² GARCIA MARQUEZ, Gabriel. 1968. *Cent ans de solitude*. Paris : Seuil, Points roman.

³ M.P.E. Page 156.

⁴< <http://www.youtube.com/watch?v=A307CBaWaR8>>, consulté en Janvier 2011.

III. Hypertextualité

L'hypertextualité est un des types de relations intertextuelles présentées par Gérard Genette et qui font l'objet de son ouvrage *Palimpsestes*. Nous nous inspirons de sa définition pour cette notion :

« J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (Nous dirons désormais transformations tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitations. »¹

Genette précise dans une autre page de son ouvrage que l'intertextualité est:

« [...] toute relation liant un texte B (que j'appellerai, hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai bien sûr hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle d'un commentaire. »²

Dans le monde de la critique littéraire, cette relation est également connue sous le nom de « *textes au second degré*. »³

Nous osons avancer que tout texte littéraire est réécriture d'œuvres antécédentes, et qu'il n'existe pas de livre premier. Cette hypertextualité est perceptible dans notre corpus. Les transformations de plusieurs personnes en leurs doubles animaux en sont un bel exemple.

A la lecture des passages mentionnant la transformation du personnage de Papa Kibandi, le lecteur fait le rapport avec l'œuvre de Kafka. Mabanckou reprend cet hypotexte pour l'adapter à son texte et faire en sorte que son personnage se transforme en rat vers la fin de sa vie et meurt tout comme Gregor Samsa.

Un second exemple est important à signaler dans le cadre de l'hypertextualité, nous pensons à la légende de Narcisse, ce personnage mythique qui s'aimait tellement et qui a perdu la vie dans le lac en s'admirant devant son reflet. Mabanckou emprunte beaucoup à ce mythe pour brosser le caractère de son personnage Amédée. Dans les deux exemples que nous venons de donner, il est question d'imitation telle que définie par Genette.

¹ GENETTE, Gérard. 1982. Op.cit. Page 16.

² Idem. Page 13.

³ REUTER, Yves. 2009. Op.cit. Page 111.

C'est tout un enchevêtrement complexe qui se crée sous nos yeux et que nous discernons parfois si nos lectures antérieures ont croisé celles de l'auteur, mais ce n'est pas toujours le cas. Cet héritage partagé peut aussi découler à l'origine d'une appartenance culturelle ou géographique commune avec l'auteur.

L'intertextualité offre à la littérature africaine un vaste champ d'expression. Lorsque la référence à une œuvre antérieure n'est pas explicite, l'auteur recourt à l'allusion, dévoilant ainsi sa source d'inspiration. Mabanckou a mentionné dans ses interviews que des auteurs tels que Jean de la Fontaine, Céline et Garcia Marquez l'ont beaucoup marqué.

Amina Bekkat pose le problème de l'intertextualité et la difficulté de faire tenir tous les éléments en un seul ensemble. L'auteure de *Regards sur les Littérature Africaines* dit que la présence de plusieurs éléments intertextuels dans un texte implique différentes explications. Nous pouvons soit rechercher des textes premiers en rapport avec notre corpus en allant du corpus vers les sources d'inspiration, soit nous consacrer à celui-ci et analyser l'impact des intertextes sur sa lecture.

« Le problème de l'intertextualité, c'est de faire tenir plusieurs textes en un sans qu'ils se détruisent mutuellement ni que l'intertexte n'éclate comme totalité structurée. Les intertextes résolvent ce problème avec plus ou moins de succès, selon les époques, les projets, les exigences d'enchaînements structurels qu'ils s'assignent eux-mêmes. »¹

Ce que nous pouvons conclure, c'est que notre corpus se réfère directement à des textes antérieurs selon des modes d'intégration bien visibles.

« C'est la proposition la plus simple de la littérature au second degré où le terme d'intertextualité prend tout son sens [...], dans une stricte relation des textes entre eux. »²

Grâce à l'étude de l'intertextualité en général, et celle de l'hypertextualité en particulier, il s'avère qu'une œuvre n'est jamais seule dans le vaste champ littéraire. Car, en effet, toute œuvre est redevable d'œuvres antérieures, tout en gardant cependant un

¹ JENNY, Laurent. 1976. « La stratégie de la forme ». In *Poétique* 27. Paris : Seuil. Page 267.

² SAMOYAUULT, Tiphaine. 2001. Op.cit. Page 31.

cachet spécifique. Notre corpus correspond fortement à cette notion d'autant plus que Mabanckou déclare clairement que :

« Mes romans sont des portes que je propose aux lecteurs d'ouvrir. Je joue beaucoup avec les livres de la littérature mondiale. Les lecteurs qui rencontrent ces intertextualités se retrouvent et ont l'impression de participer à l'élaboration du roman. »¹

Au sein d'une même production littéraire, l'auteur peut faire des va-et-vient entre ses propres écrits antérieurs, c'est ce que nous allons voir dans le point suivant.

IV. Intratextualité dans l'œuvre de Mabanckou

Plusieurs formes d'intertextualité ont été repérées dans notre corpus. Parfois, les rapports intertextuels peuvent être perceptibles dans la production de l'auteur lui-même, et ce par un ensemble de redondances et d'autoreprésentations qui mettent en relation ses différents textes, et nous parlons dans ce cas d'intratextualité. Cette notion est définie comme la reprise d'un texte ou de fragments de textes, écrits auparavant et repris dans un texte différent. Lucien Dällenbach distingue :

« entre une intertextualité générale (rapports intertextuels entre textes d'auteurs différents) et une intertextualité restreinte (rapports intertextuels entre textes du même auteur). »²

Les romans *Verre cassé* et *African Psycho* se situent dans la même lignée que *Mémoires d'un porc-épic* où le romancier congolais examine les sociétés africaines : *« sous l'angle de la rue, des marginaux ou des victimes du système familial. »³*

La fable, volontiers philosophique, prolonge le précédent texte de Mabanckou, *Verre cassé*, qui racontait la geste et les exploits d'un bar perdu au fin fond du Congo. Nous retrouvons dans ces œuvres la même rapidité de trait, l'amertume, la causticité, la truculence, l'art de basculer soudain dans le grotesque ou la poésie. La même lucidité et la même façon de saisir la magie du monde sont présentes dans les deux productions. Les deux œuvres font référence à d'éminentes œuvres littéraires, notamment africaines.

¹ BUMATAY, Michelle. <<http://escholarship.org/uc/item/5t22z90r>>, consulté en mai 2008.

² DÄLLENBACH, Lucien. 1976. « Intertexte et autotexte ». In *Poétique*. N° 27. Paris : Seuil. Page 282.

³ <<http://www.afrik.com/article10158.html>>, consulté le 15/02/ 2011.

Mabanckou rend hommage à ses mentors en mentionnant les titres de leurs ouvrages dans *Verre Cassé*. C'est le cas avec *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Béti ou encore *La vie et demie* de Sony Labou Tansi. Dans *Mémoires de porc-épic*, il reprend l'idée du camerounais Patrice Nganang dans *Temps de Chien*, avec le regard que l'animal narrateur, le chien philosophe Mboudjak, pose sur son maître.

Dans aucune des deux œuvres Alain Mabanckou ne respecte les règles de l'écriture classique : une ponctuation tronquée, une non-linéarité dans la narration, la présence de séquences narratives multiples. Il donne un ton oral et rythmé à la narration en livrant des histoires en continu.

Du point de vue thématique, nous retrouvons le même aspect dans les œuvres de Mabanckou, à savoir l'évocation des meurtres, et la cruauté des personnages. Ceci a un rapport avec son pays natal le Congo Brazzaville où deux guerres civiles ont ravagé la population. Mabanckou a donc écrit *Les petits fils nègres de Vercingétorix*, qui est un roman sur les guerres civiles, les conflits ethniques, les divisions régionales. En 2003 paraît le roman *African psycho* qui met en scène un tueur en série qui accomplit des actes sauvages à Brazzaville et Kinshasa. Tout comme notre corpus, il est donc question de tuerie qui plane dans les œuvres de Mabanckou.

Il y a donc intratextualité quand l'auteur met en contribution ses propres textes. Cette reprise d'un texte ultérieur dans une œuvre les fait entrer en interaction les uns avec les autres et exprime ainsi le dynamisme de l'œuvre. En effet, le choix des personnages, des événements, du thème, génère l'impression de continuité et d'unité entre des textes issus d'œuvres différentes. Alain Mabanckou use de cette pratique pour faire du lecteur qui a parcouru ses précédents romans son complice. L'auteur nous donne l'impression que, telles les différentes composantes d'un puzzle, chaque production complète l'autre et le lecteur ne peut donc parcourir un roman sans rester sur sa faim et vouloir consulter l'autre ou les autres productions de l'auteur.

L'intertextualité et l'intratextualité sont deux notions qui ont pour centre d'intérêt le texte et ses rapports avec d'autres œuvres écrites soit par d'autres soit par lui-même. Là où l'intertextualité sert à multiplier les sens, à les diversifier par l'emprunt d'un ou de plusieurs textes dans la littérature, l'intratextualité quant à elle favorise la restriction du sens au seul texte de l'auteur, ce qui donne un effet d'unité et de continuité à ses textes.

Nous pouvons clore ce chapitre par la remarque suivante :

« Les conditions d'émergence de la littérature africaine dans son ensemble expliquent l'usage fréquent de l'intertextualité. Soucieux de s'affirmer face au champ littéraire français dans lequel ils avaient du mal à s'imposer, [...]. Il y avait également une revanche à prendre qui allait s'affirmer dans la création littéraire. »¹

A l'issue de cette analyse sur l'intertextualité, nous pouvons dire que les écrivains africains contemporains ont recours à l'intertextualité qui inscrit leurs travaux dans le prolongement des œuvres littéraires universelles. En effet, cette notion se présente comme un phénomène qui met en relation différents textes. Le recours à l'intertextualité comme mode de réécriture constitue en effet, un des traits caractéristiques de l'esthétique moderne, l'intertextualité en tant que pratique littéraire n'est cependant pas un aspect nouveau dans le roman africain.

¹ ACHOUR, Christine, BEKKAT, Amina. 2002. *Clefs pour la lecture des récits, Convergences Critiques II*. Blida : Editions du Tell. Page 111.

CONCLUSION GENERALE

Dans ce travail, notre intérêt s'est porté d'abord sur la littérature africaine en général et plus particulièrement sur l'œuvre de Mabanckou. Nous avons voyagé en Afrique grâce à un auteur qui a suivi de près la considération qu'a prise la littérature africaine, quoiqu'il ait passé la majeure partie de sa vie à l'étranger et côtoyé d'autres littératures du monde.

Le roman de Mabanckou, *Mémoires de porc-épic*, a initialement attiré notre attention pour trois raisons. D'abord c'était le Prix Renaudot pour l'année 2006, ensuite sa ponctuation tronquée qui ne nuit nullement à l'intelligence du récit et enfin son titre mettant en jeu un animal plutôt repoussant témoin des agissements de son environnement puisqu'il s'agissait de 'mémoires'.

A la lecture, *Mémoires de porc-épic* nous a interpellés aussi bien par sa thématique et son caractère moderne que par son style d'écriture, notamment la manière dont sont disposés les personnages, ainsi que la mise en scène de la fiction. Il s'est avéré un roman sujet à débats, commentaires et écrits. Nous avons décidé alors de le proposer comme corpus de notre travail de recherche.

Notre objectif était de découvrir ce que Mabanckou avait apporté de nouveau dans ce roman que ce soit au niveau de la forme ou du contenu. En d'autres termes, nous avons essayé de déceler un renouvellement, une rupture dans son écriture. Nous avons donc tenté de relever à travers cette œuvre les aspects du nouveau roman africain. Notre examen nous a permis de dégager trois formes littéraires majeures à savoir le fantastique, l'écriture subversive et l'intertextualité. Elles ont constitué les trois chapitres de ce travail. Nous avons alors émis des hypothèses sur le renouvellement dans l'écriture tirées de nos lectures d'ouvrages théoriques puis essayé de les confirmer ou de les infirmer dans *Mémoires de porc-épic*.

Dans le premier chapitre nous avons regroupé trois niveaux : figuratif, narratif et thématique. Au niveau figuratif, nous avons relevé les personnages principaux et déduit leur mouvement dans le récit car le choix des personnages n'est pas anodin, surtout lorsqu'il s'agit du héros. Ce point nous a permis d'exposer l'univers que peint Mabanckou dans le roman. Sur un autre niveau, le plan narratif, nous avons relevé les différentes séquences narratives et analysé les temps de la narration ainsi que le rythme dans lequel les actions sont relatées. Nous avons réservé une part importante à la description car elle s'inscrit dans le perpétuel duel narration – description, d'autant plus

que l'auteur use de la description pour reproduire les portraits des personnages ainsi que certaines actions. Ce deuxième niveau nous a aussi permis de dégager une non-linéarité du texte de Mabanckou qui aime à jouer sur la confusion des temps et des événements. Enfin dans le troisième et dernier niveau nous avons mis en relief l'aspect thématique de l'œuvre à savoir le fantastique que cette étude nous a donné l'occasion d'analyser. L'auteur a eu recours à cette stratégie pour dire de façon détournée ce qui ne se transmet pas par le registre réaliste. De la sorte, nous pouvons conforter notre hypothèse de départ à savoir que le récit est emprunt d'un certain fantastique associé aux croyances africaines : existence du double animal, retour des morts-vivants, les fantômes... et la relation homme animal est entremêlée de manière assez subtile.

Le deuxième chapitre nous a permis d'approcher la notion de transgression, en ce sens que nous sommes arrivés au résultat que notre corpus présente une écriture subversive en rupture avec la norme. Nous avons relevé cette transgression sur différents niveaux: la violence, la dérision, la culture africaine et l'oralité que nous avons étudiées dans cet ordre. La violence nous a permis de voir comment Mabanckou a réussi à appréhender la bestialité dans laquelle vit l'Afrique. Notre analyse a porté sur les moyens mis en œuvre par l'auteur pour dénoncer la cruauté humaine. L'analyse de la violence nous a permis d'une part de conforter notre hypothèse quant à la présence des différentes transgressions au niveau de la forme et du fond, et d'autre part d'affirmer que cette subversion ne laisse pas le lecteur indifférent. L'étude de la dérision comme moyen de démystification dans ce même chapitre nous pousse à déduire qu'Alain Mabanckou renouvelle les formes traditionnelles du conte africain dans un récit original et picaresque où se rejoignent l'art du comique, la pratique de l'ironie et de l'humour et enfin la parodie. En étudiant ce deuxième niveau de la transgression, nous sommes arrivés à trancher que notre corpus distrait le lecteur tout en dénonçant une société ravagée par les meurtres et plongée dans l'ignorance à cause de ses pratiques ancestrales.

Nous avons également relevé un bon nombre d'éléments sur la culture africaine grâce au troisième point de ce chapitre. Le narrateur n'hésite pas à nous initier, avec un regard critique, aux rites et coutumes en Afrique. Ce travail nous a permis de relever la notion de double et la figure des jumeaux ainsi que certaines pratiques des féticheurs en Afrique. Grâce à l'étude de l'oralité ainsi que les aspects culturels, nous avons

remarqué que l'auteur enracine plus que jamais son écriture dans sa terre natale et ce tout en puisant dans l'origine de la littérature africaine. Nous ressentons également à la lecture de *Mémoires de porc-épic* le style bien présent du conte africain dans lequel la mythologie animale est abordée et la rencontre de l'homme avec l'animal est parodiée. La notion de l'oralité est complète et diverse, à cet effet nous avons tenté de l'illustrer dans les proverbes, les paraboles et le surnaturel. Dans *Mémoires de porc-épic*, le narrateur use des proverbes et s'en sert volontiers, comme si que cela faisait partie inhérente de son langage. L'analyse des paraboles nous a permis de relever les récits allégoriques ayant servi à enrichir le texte et sous lesquels se cache un enseignement. Enfin le surnaturel a fait partie de notre étude sur l'oralité, car celui-ci réside dans la présence de légendes et mythes qui rythment le texte, nous ne pouvions donc pas faire abstraction de cette fusion entre l'oralité et le surnaturel.

Dans le troisième et dernier chapitre dont l'objectif était de traiter la part de l'intertextualité dans notre corpus, il nous a fallu dans un premier temps définir cette notion qui est vaste et difficile à cerner. Nous avons ensuite pu mettre en relief les différentes sources d'inspiration auxquelles l'auteur congolais a eu recours avant d'analyser la notion d'hypertextualité. Enfin nous avons estimé important de relever les rapports intratextuels dans l'œuvre de Mabanckou. Le roman est constitué d'intertextes qui renvoient à de grands auteurs comme La Fontaine pour les fables, Kafka pour la transmutation, *Le cas étrange du Dr. Jekyll et de Mr. Hyde* pour la notion de double nuisible, Garcia Marquez *Cent ans de solitude* pour le réalisme magique, Antoine de Saint Exupéry pour le baobab. Pour le lecteur initié, ces références littéraires sont repérables dès les premières lignes du roman, de même que d'autres intertextes d'ordre culturel ou religieux. Dans ce troisième chapitre, nous avons analysé un des types de relations intertextuelles perçues par Genette, il s'agit de l'hypertextualité. Mabanckou use de cette pratique pour imiter certaines œuvres et détourner leurs sens à sa façon.

De ce fait l'intertextualité a constitué un chapitre important dans notre travail. L'œuvre de Mabanckou suppose un lecteur modèle, capable de coopérer à l'actualisation textuelle. Il doit posséder certaines connaissances et avoir été formé aux mêmes schémas rhétoriques et narratifs car soulignons-le la particularité de *Mémoires de porc-épic* réside aussi dans ses coups d'œil hybrides lancés tantôt vers l'occident, tantôt vers l'Afrique.

Ainsi nous constatons la présence des trois formes littéraires dans *Mémoires de porc-épic*, ce qui explique la mosaïque du roman et ses sens divers. Au terme de ce travail, nous confirmons que, comme l'a souvent signalé l'auteur, *Mémoires de porc-épic* est un livre qui met l'homme face à l'animal, face à ses responsabilités. C'est aussi un récit qui nous permet de démontrer que le monde d'aujourd'hui est un monde qui a besoin de la fable, de l'imagination pour appréhender l'autre sans heurter sa sensibilité. Ce roman nous enseigne qu'il y a des leçons à tirer des pratiques africaines, qu'il faut examiner sérieusement ces traditions pour ne pas plonger dans les tragédies tout en gardant à l'esprit que les mythes et les croyances doivent malgré tout exister car ils sont le fondement de la raison d'être de tout Africain, de sa culture, de son identité.

Notre travail nous a permis de réaliser que le roman africain en général – et le nôtre en particulier – s'inscrit dans un projet d'imitation, de transformation et de transgression, tout en se fondant dans une dimension culturelle issue du continent africain.

Un questionnement auquel nous n'avons pas pu trouver de réponse dans notre travail consistait à apprécier l'apport de *Mémoires de porc-épic* à la littérature africaine contemporaine. Il s'est avéré que cette problématique nécessitait une étude plus approfondie qui dépassait notre champ d'étude.

A la suite de cette analyse, nous pouvons avancer l'hypothèse que notre corpus s'inscrit dans l'écriture dite moderne, en vogue durant le vingtième siècle, ainsi que dans ce que la critique littéraire depuis 1925 appelle le réalisme magique. Ceci reste tout de même à vérifier et notre conclusion se veut donc une invitation à une recherche ultérieure sur ce sujet.

« Le mot d'ordre de ce qu'on appelle la postmodernité réside [...] dans la mise en valeur de la multiplicité, [...], de la valorisation de textes hétérogènes, visibles autant que lisibles, mêlant des matériaux et des éléments de nature différente, transformant les habitudes de lecture et les usages de la narration. »¹

Nous n'avons pas pu approcher ce genre de notions dans ce travail. Nous nous proposons d'approfondir davantage la question de la modernité sur le vaste champ

¹ SAMOYAUULT, Tiphaine. 2001. Op.cit. Page 104.

CONCLUSION GENERALE

littéraire africain et éventuellement sur toute l'œuvre de Mabanckou dans un travail ultérieur.

REPERES

MEMOIRES DE PORC-EPIC

REPERES

NOM	QUALIFIANT
Amédée	Personnage égocentrique et hautain. Rappelle Narcisse. Victime de Kibandi.
<i>Autre lui-même</i>	Double semi-humain de Kibandi au visage démuné de bouche et de nez.
Baobab	L'arbre mythique auquel le porc-épic se confie.
Kibandi	'Maitre' humain ayant pour double animal le porc-épic.
Kimino	La plus belle jeune fille du village. Première victime de Kibandi dont elle a rejeté l'amour.
Koty et Koté	Jumeaux, protégés et intouchables comme le veut la tradition africaine.
Mama Kibandi	Mère de Kibandi. Elle représente la douceur et la sagesse.
Mayamvumbi	Potion magique ou vin des morts réservé à l'initié qui devra l'ingurgiter régulièrement afin de pouvoir voir son double animal et son autre lui-même.
Mossaka	Un des deux authentiques villages congolais mentionnés dans le roman.
Ngumba	Le porc-épic, double nuisible de Kibandi, héros du roman.
Nianguï-Boussina	Nièce de Papa Kibandi. Victime de ce dernier.
Papa Kibandi	Père de Kibandi. A fait boire la potion initiatique à son fils à l'insu de Mama Kibandi qui voulait l'en préserver.
Séképembé	Un des deux authentiques villages congolais mentionnés dans le roman.
Tante Etaléli	Mère de la jeune fille ' <i>mangée</i> ' par Papa Kibandi.
Tembe Essouka	Le féticheur, chargé de résoudre les problèmes du village.
Youla	Le nourrisson. Autre victime de Kibandi.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages théoriques

- ACHOUR, Christiane, REZZOUG, Simeone. 1995. *Convergences Critiques, Introduction à la lecture du littéraire*. Alger : OPU.
- ACHOUR, Christine, BEKKAT, Amina. Décembre 2002. *Clefs pour la lecture des récits, Convergences Critiques II*. Blida : Tell.
- BATAILLE, Georges. 1957. *La littérature et le mal*. Paris : Seuil, collection Points.
- BEKKAT, Amina. 2006. *Regards sur les Littératures d'Afrique*. Alger : Office des Publications Universitaires.
- BLANCHOT, Maurice. 1980. *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard.
- BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal. 1998. *L'univers du roman*. Tunis : Cérés Editions, Critica.
- BRUNEL, Pierre. 1988. *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Normandie : Ed. Du Rocher.
- BRUNEL, Pierre, VION-DURRY, Juliette. Septembre 2003. *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Limoges : Pulim.
- CAILLOIS, Roger. 1965. *Au Cœur du fantastique*. Paris : Gallimard.
- CAILLOIS, Roger. 2008. *Œuvres, V Imaginaire, Rêve, Fantastique*. Paris : Quarto, Gallimard.
- CANGUILHEM, Claude. 1994. *Le Normal et le Pathologique*. Paris : PUF Quadrige
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. 1982. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont / Jupiter.
- CORNEVIN, Robert. 1976. *Littératures d'Afrique noire de langue française*. France : P.U.F.
- DANDREY, Patrick, GELY Véronique et al. 2004. *L'animal et l'homme, Un thème, trois œuvres*. Bruxelles : BELIN, Lettres Sup.
- DEFAYS, Jean-Marc. Février 1996. *Le Comique*. Paris : Seuil, Coll. Mémo.
- DUGAST-PORTES, Francine. 2001. *Le Nouveau Roman*. Paris : Nathan.
- DURVYE, Catherine. 2000. *A la découverte du roman*. Paris : Ellipses.
- ECO, Umberto. 1985. *Lector in fabula, Le rôle du lecteur*. Paris : Grasset.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. 2000. *Sémiotique du récit 3^e édition*. Bruxelles : De Boeck & Larcier.
- GENETTE, Gérard. 1969. *Figures II*. Paris : Seuil, Essais.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- GEORGES, Jean. 1971. *Le roman*. Paris : Seuil.
- GEYSSANT, Aline et al. 2000. *Le comique*. Paris : Ellipses.

- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre. 2005. *Lire le roman*. Belgique : De Boeck.
- GONTARD, Marc. 1981. *La violence du texte*. Paris : L'Harmattan.
- GOURDEAU, Jean-Pierre. 1973. *La littérature négro-africaine, Théma anthologie*. Paris : Hatier.
- HAMON, Philippe. Mai 1984. *Texte et idéologie*. Paris : PUF, écriture.
- KAZI-TANZI, Nora-Alexandra. 1995. *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*. Paris : L'Harmattan.
- KESTELOOT, Lilyan. 1967. *Anthologie négro-africaine*. Belgique : Marabout Université.
- KOUVOUAMA Abel. 2004. *Imaginaire et société dans la littérature africaine francophone*. Paris : Hermès.
- KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, Collection « Tel Quel ».
- LABBE, Denis, MILLET, Gilbert. 2000. *Le fantastique*. Paris : Ellipses, coll. Réseau.
- LAREDJ Waciny, LAOUEDJ Zineb. Juillet 1999. *Anthologie de la nouvelle narration africaine*. Alger : Espaces Libres.
- MALRIEU, Joël. 1992. *Le Fantastique*. Paris : Hachette.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface. 2002. *Désir d'Afrique*. France : Gallimard, coll. Continents Noirs.
- NAUMANN, Michel. 1993. *Regard sur l'autre à travers les romans des cinq continents*. Paris : l'Harmattan,
- PIEGAY-GROS, Nathalie. 1996. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Nathan, Lettres Sup.
- REUTER, Yves. 2000. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Nathan, Lettres Sup.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. 2001. *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*. Paris : Nathan.
- SAREIL, Jean. 1984. *L'Écriture comique*. Paris : P.U.F.
- SAUVAGE, Pierre et al. 1984. *Analyses & réflexions sur Kafka, Le Château*. Paris : Ellipses.
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.
- TODOROV, Tzvetan. 1978. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil.
- TOMACHEVSKI, Boris Viktorovitch. 1965. *Théorie de la littérature*, Paris : Le Seuil.
- VALETTE, Bernard. 1993. *Esthétique du Roman Moderne*. Tours, fac. Littérature : Nathan.
- VALETTE, Bernard. 1992. *Le Roman*. Paris : Nathan.
- VAX, Louis. 1960. *L'Art et la Littérature fantastique*. Paris : P.U.F.

Articles

CHEMLA, Yves. Septembre - décembre 2003. « Humanité ensauvagée, bestialité barbare ». In *Notre Librairie - Revue des littératures du sud*. N°163. Paris : CulturesFrance.

CHEVRIER, Jacques. Avril-juin2003. « Quarante ans de littérature africaine ». In *Notre Librairie - Revue des littératures du sud*. N°150. Paris : CulturesFrance.

CHEVRIER, Jacques. Avril-juin2003. « Quarante ans de littérature africaine ». In *Notre Librairie - Revue des littératures du sud*. N°150. Paris : CulturesFrance.

DÄLLENBACH, Lucien. 1976. « Intertexte et autotexte ». In *Poétique*. n° 27. Paris : Seuil

ECHENIM, Kester. Novembre-décembre 1981. « De l'oralité dans le roman africain ». In *Peuples Noirs peuples Africains*. N°24. Paris : L'Harmattan.

HAMON, Philippe. Mai 1972. « Pour un statut sémiologique du personnage ». In *Littérature* . N°6. Paris : Larousse.

JENNY, Laurent. 1976. « *La stratégie de la forme* ». In *Poétique*. N° 27. Paris : Seuil.

MONGO-MBOUSSA, Boniface. Décembre 2005 - février 2006. « La littérature en miroir : création, critique et intertextualité ». In *Notre Librairie - Revue des littératures du sud*. N° 160. Paris : CulturesFrance.

NB: CulturesFrance est devenu L'Institut français depuis le 1^{er} janvier 2011.

NGALASSO, Mwatha Musanji. 2002. « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en Français ». In *Notre Librairie - Revue des littératures du sud*. N° 148. Paris : CulturesFrance.

SEBKHI, Nadia. Juin-juillet 2009. « Alain Mabanckou ». In *L'ivrEscQ*. N°2. Alger : L de Minuit.

TERRAMORSI, Bernard. Mars - mai 2006. « Le fantastique et le spectre de l'histoire ». In *Notre Librairie - Revue des littératures du sud*. N° 161. Paris : CulturesFrance.

Autres œuvres consultées

GARCIA MARQUEZ, Gabriel. 1968. *Cent ans de solitude*. Paris : Seuil, Points roman.

KEN BUGUL (pseudonyme de Mariétou Mbaye Biléoma). 1982. *Le Baobab fou*. Dakar : Les nouvelles éditions africaines.

KOUROUMA, Ahmadou. 1976. *Les Soleils des Indépendances*. Paris : Seuil.

LA FONTAINE DE, Jean. 2002. *Fables*, Paris : Le Livre de Poche.

LABOU TANSI, Sony. 1979. *La Vie et Demie*. Paris : Seuil.

MABANCKOU, Alain. 2003. *Africain Psycho*. Paris : Le serpent à Plumes.

MABANCKOU, Alain. Janvier 2005. *Verre Cassé*. Paris : Seuil.

MONENEMBO, Tierno, 1976. *Les écailles du ciel*. Paris : Seuil.

SAINT EXUPERY DE, Antoine. Février 1999. *Le Petit Prince*. Paris : Gallimard, collection Folio.

Sitographie

<<http://afleurdepeau-edafeuse.blogspot.com/2008/08/ecriture-dun-corps-perdu.html>>

<<http://aproposdelivres.canalblog.com/archives/2009/04/08/13311749.html>>

<<http://astore.amazon.fr/republiquesdeslet/detail/2757805193>>

<<http://camille.perriol.pagesperso-orange.fr/bao/baoafri.htm>>

<<http://escholarship.org/uc/item/5t22z90r>>

<http://fr.wikipedia.org/wiki/L' trange_Cas_du_docteur_Jekyll_et_de_M._Hyde>

<http://homepage.mac.com/chemla/fic_doc/hum_ens_bes_bar.html>

<<http://lelibraire.org/article.asp?id=2265&cat=11>>

<<http://www.djazairess.com/fr/liberte/125601>>

<<http://www.genres-en-mouvements.net/spip.php?article10>>

<http://www.grioo.com/ar,livre_temps_de_chien_de_patrice_nganang,18048.html>

<<http://www.lafactory.com/livres-science-fiction-et-fantastique/le-cas-etrange-du-docteur-jekyll-et-de-mr-hyde-robert-louis-stevenson.>>

<<http://www.lecourrier.ch/index.php?name=NewsPaper&file=article&sid=39017>>

<<http://www.omega-blue.net/index.php/2007/08/22/319-alain-mabanckou-memoires-de-porc-epic>>

<<http://www.passiondulivre.com/livre-25217-memoires-de-porc-epic.htm>>

<http://www.sangonet.com/LirevoirD/alain-mabanckou_P-Renaudot.html>

<<http://www.scribd.com/doc/33716787/Langage-et-violence-dans-la-litterature-africaine-ecrite-en-francais>>

<<http://www.youtube.com/watch?v=A307CBaWaR8> >

<www.evene.fr/livres/livre/alain-mabanckou-memoires-de-porc-epic-22034.php>

Dictionnaires

BRUNEL, Pierre. 1988. *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Normandie : Ed. Du Rocher.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT Alain. 1982. *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Robert Laffont, Jupiter.

GARDES TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie-Claude. 2004. *Dictionnaire de Critique Littéraire*. Paris : Armand Colin.