

LE CARNAVALESQUE POSTCOLONIAL DANS *AFRICAN PSYCHO* ET *VERRE CASSE* D'ALAIN MABANCKOU

JEAN MARIE YOMBO

ENS DE BERTOUA

jjombo@yahoo.fr

Résumé

Cet article explore African psycho et Verre Cassé d'Alain Mabanckou, afin d'examiner les mécanismes par lesquels l'écrivain inscrit sa poétique dans le registre chaotique du carnavalesque. En profitant des travaux de Bakhtine (1970), l'analyse s'intéresse à l'auscultation satirique et comique de la débécance qui caractérise la condition postcoloniale de l'« individu problématique » (Lukács 1968 : 73) africain. De même, elle s'intéresse aux procédés par lesquels le romancier subvertit la langue française, substitue la polyphonie narrative à l'ordre canonique du récit, mêle les genres et inscrit sa pratique dans une esthétique de l'ordre négligé. Une telle option fait voir que l'écriture de Mabanckou, suivant la structure de renversement (Bakhtine, 1970 : 181) propre au carnaval, est inconvenante à l'égard des pratiques instituées par les classiques. Ainsi, verrons-nous que pour cet écrivain iconoclaste, « l'écriture est une pointe acérée » (Blanchot 1980 : 69) qui lui permet de briser les idoles littéraires, de désintégré ironiquement les normes prescrites par la tradition et d'exprimer la liberté du sujet écrivain en contexte postcolonial.

Mots-clés : *carnavalesque, chaos, dégradation, hybridité, postcolonialisme*

Abstract

This paper draws from a set of novels African psycho and Verre Cassé by Alain Mabanckou focusing on the tools and techniques that are used by the author to inscribe his work in the chaotic register of the carnavalesque. Taking advantage of the Bakhtin's work (1970), the analysis centres on the satirical and comic glance at the decay that characterises the post-colonial condition of the 'problematic individual' (Lukács, 1978 : 73) in Africa. Similarly, the paper pays interest in the processes by which the novelist subverts french language by substituting the formal order of narrative with polyphony, blend of genres and thereby lands his craft in an aesthetics of the neglected order. According to the tradition enshrined by the classics, Mabanckou's writing style in the structure of the reversal Bakhtin (1970 : 181) proper to the carnival, is an infringement to the norms. Thus, we shall see that for such an iconoclastic writer, writing is 'a sharp tool' (Blanchot 1980 : 69) that allows him to clear literary idols off his way and desincarnate the fleshy norms instituted by the tradition so to assert writer's freedom in a post-colonial context.

Key words : *carnavalesque, chaos, degradation, hybridity, post-colonialism*

Introduction

Les études postcoloniales font leur apparition dans les années 1980, au sein des départements d'anglais et de littérature comparée des universités britanniques et nord-américaines. Elles emboîtent le pas aussi bien aux textes critiques à l'égard du colonialisme¹ qu'à la *French theory*² dont les outils conceptuels ont permis à Edward Saïd, Gayatri Chakravorty Spivak et Homi Bhabha d'articuler un discours déconstructiviste à l'égard de la rationalité occidentale. Dans cette optique, le terme postcolonial acquiert le sens d'« une rupture épistémologique » (Clavaron, 2011 :13) avec les catégories qui ont permis à l'Europe de dominer le monde. Cette rupture, dans le domaine des lettres, récuse le vasselage esthétique accompli par les théoriciens occidentaux et favorise la naissance des « littératures émergentes par rapport au 'canon' occidental » (Moura, 1999 : 13). Celles-ci, par un geste révolutionnaire, renversent les hiérarchies arbitraires instituées en colonie et développent un imaginaire qui recoupe les catégories³ du carnaval, cet ensemble de festivités et de rituels populaires qui, au cours du Moyen-âge et sous la Renaissance, ont parodié la vie officielle en instaurant « un mode nouveau de relations humaines, opposé aux rapports socio-hiérarchiques tout-puissants de la vie courante » (Bakhtine, 1970 :181). En mettant en scène « une vie à l'envers » (Bakhtine, 1970 : 181), le carnaval prend l'image d'une structure de renversement par la désintégration burlesque des canons en usage. Pour Mbembe, qui analyse les sociétés africaines postcoloniales, « le folklore carnavalesque » (Bakhtine, 1970 : 161), loin d'être le seul fait de la culture populaire, peut tout aussi bien être la réalité de l'élite politique grossière et obscène et qui « entend s'instituer sur le mode d'un *fétiche* » (Membé, 2000 : 141), c'est-à-dire d'un objet de culte entraînant « la zombification mutuelle des dominants et de ceux qu'ils sont supposés dominer » (Mbembe, 2000 : 142).

Sous la plume de Mabanckou, le carnavalesque postcolonial se perçoit à travers la remise en question des « figures de l'autorité que

¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955 ; Franz Fanon, *Peau noire Masque blanc*, Paris, Seuil, 1952 ; Albert Memmi, *Le Portrait du colonisé*, Paris, Buchet/Chastel, 1957.

² Il s'agit, pour l'essentiel, des déconstructionnistes français que sont Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze et Félix Guattari.

³ Selon Bakhtine (1970 : 180-181), les catégories sur lesquelles repose le carnavalesque sont l'abolition de toute hiérarchie, l'excentricité, les mésalliances, la profanation du sacré et des symboles du pouvoir.

l'héritage véhiculé » (Panaïté, 2012 :290). Par cette posture inconvenante à l'égard des pratiques prescrites par les théoriciens de lettres coloniales, il récuse les productions mimétiques et choisit de surmonter le drame du colonisé en subvertissant la langue qui a servi à le dominer. De même, il fait un pied de nez aux luttes anticolonialistes qui ont caractérisé le mouvement de la négritude. Ainsi, au lieu d'écrire pour défendre une essence identitaire, il représente plutôt la condition postcoloniale des sociétés africaines, en proie à la démesure des hommes politiques, laquelle a pour effet d'orchestrer, sur le plan individuel, des destinées tragiques. Cette représentation se fait par le moyen d'une écriture qui déploie les catégories qui définissent le carnavalesque. Suivant cette logique, nous formulons la problématique suivante : en quoi la mise en texte du quotidien des personnages contemporains africains, l'usage de la langue et la poétique de Mabanckou relèvent-ils du carnavalesque postcolonial ? Quel est le but esthétique d'une telle pratique ? Nous répondrons à ces questions en nous appuyant sur la théorie du carnavalesque dont le caractère insurrectionnel est actualisé par le postcolonialisme dont l'intérêt est porté sur les œuvres qui « sont polémiques à l'égard de l'ordre colonial avant de se caractériser par le déplacement, la transgression, le jeu, la déconstruction des codes européens » (Moura, 1999 : 5). Dans cette optique, nous étudierons *African psycho* et *Verre Cassé* de Mabanckou en nous focalisant tour à tour sur la représentation du quotidien, sur la langue carnavalesque du romancier et sur la poétique du chaos, laquelle fait voir que l'écriture de cet auteur est sans qualités.

1. crise du militantisme et écriture du quotidien

Alain Mabanckou est un écrivain dont la posture s'oppose au militantisme fondant les littératures mineures et assignant à l'écrivain la mission d'articuler une vision du monde ethnocentrée. À la suite des romanciers des années 80, lesquels récuse « la vision utopiste de la négritude » (Kesteloot, 2004 : 255) et considèrent la thématique de la revendication identitaire comme une antienne surannée, il prend le parti de narrer le quotidien de ses contemporains en proie aux turpitudes existentielles dans une société urbanisée. Ainsi, son œuvre, à rebours de l'attitude réactionnaire consistant à faire « le bilan des valeurs nègres » (Fanon cité par Mabanckou, 2012 : 13) simplement pour s'en contenter,

se focalise sur le présent de ses contemporains. Par ce côté, le parti pris de l'écrivain produit « l'effet transfigurant de la perception carnavalesque du monde » (Bakhtine, 1970 : 162) en substituant la représentation de « *l'actualité la plus vive* » (Bakhtine, 1970 : 162) à la geste des héros du passé. En effet, comme le remarque Bakhtine (1970 : 162), à propos des genres carnavalesques, « Les héros des mythes et les figures historiques du passé sont, dans ces genres, intentionnellement et exagérément modernisés ; ils agissent et s'épanchent librement sur le plan de l'actualité inachevée ».

En accord avec cette rupture propre aux genres carnavalesques, Mabanckou s'intéresse au quotidien de ses contemporains et campe, dans ses romans, des individus dont il ausculte le parcours dans un espace anxigène qui leur donne le sentiment obsidional d'une vie sans issue. Hommes du commun, ces personnages sont souvent représentés dans des situations « qui vont du rouge sang (guerres, meurtres, répressions, tortures) au bourbeux (corruptions, viols, débauche sexuelle, drogues, prostitutions) quand ce n'est pas au noir absolu » (Kesteloot, 2004 : 272). Suivant cette perspective, le roman *African Psycho* raconte, avec humour, les déboires d'un orphelin de naissance nommé Grégoire Nakobomayo. Celui-ci, après un passage dans une famille d'accueil bourgeoise qui tourne mal, choisit de vivre dans un quartier délabré où il append, sur le tas, la tôlerie et la carrosserie. Tentant de ressembler à son idole, le sérial killer Angoulima, ce délinquant, dans sa jeunesse, ne se contentera que de quelques larcins : « Je me satisfaisais donc de petits vols ici ou là. Des embuscades que je tendais aux personnes âgées dans la confusion nocturne des ruelles encrassées de Celui-qui-boit-de-l'eau est-un-idiot » (Mabanckou, 2003 : 37-38).

Dans *Verre Cassé*, le narrateur éponyme consigne dans un cahier la vie des laissés-pour-compte qui fréquentent le bar Le Crédit a voyagé de son ami L'Escargot entêté. Par ce côté, cette œuvre obéit à la logique du « roman des détrités » (Nganang, 2007 : 259), qui peint le caractère fondamentalement déliquescents de la ville. Plus précisément, il appartient à la sous-catégorie du « roman de bar » (Nganang, 2007 : 271), dont le style débridé est à l'image du chaos qui caractérise le quotidien des épaves dont la vie est mise en intrigue dans le roman. Ici, l'usage que le narrateur fait du cahier montre que chez Mabanckou, ce motif choisi pour la quête des origines et de l'essence africaine chez

Césaire est désormais utilisé pour examiner la condition de l'Afrique contemporaine, où vivent des individus brisés par les difficultés de l'existence et dirigés par des hommes politiques démesurés dont la vulgarité se mesure au fait que pour eux, « l'érection du banal en événement » (Mbembe, 2000 : 166) est plus importante que la gestion des affaires publiques. La vulgarité des hommes politiques se manifeste notamment quand éclate la polémique liée à la naissance du bar Le Crédit a voyagé :

« et cette histoire banale pour certains est devenue un fait national, on a parlé de « l'Affaire Le Crédit a voyagé », le gouvernement en a discuté au Conseil des ministres, le gouvernement en a discuté au Conseil des ministres,, et certains dirigeant du pays ont réclamé la fermeture immédiate et sans condition de l'établissement, mais d'autres s'y sont opposés avec des arguments à peine plus convaincants, du coup le pays a été divisé en deux pour cette petite querelle de lézards » (Mabanckou, 2004 : 16).

Dans la même veine, le narrateur représente de façon risible la vulgarité du président-général des armées Adrien Loukouta Eleki Mingi, qui « attendait d'ailleurs avec impatience une guerre civile entre nordistes et sudistes pour écrire ses mémoires de guerre qu'il intitulerait en toute modestie *Mémoires d'Adrien* » (Mabanckou, 2004 : 19) et qui, refusant de se préoccuper des problèmes réels de son peuple, intervient dans « L'Affaire *Le Crédit a voyagé* » (Mabanckou, 2004 : 28) pour ravir la vedette au ministre de l'agriculture rendu célèbre par sa formule « 'j'accuse' » (Mabanckou, 2004 : 16), utilisée pour prendre la défense de L'Escargot entêté. C'est de cette façon, comme le soutient Mbembe (2000 : 142), que « le pouvoir d'État organise la mise en scène de sa magnificence », de sa majesté, de son prestige et les « donne à contempler en à ses cibles ». Dans ce contexte d'incurie politique, le narrateur ne peut que nous raconter le récit des vies gâchées. Ainsi en est-il du récit du type aux Pampers qui, calomnié par son épouse, se voit injustement condamné pour pédophilie, un motif qui va lui valoir en prison, durant deux ans et demi, d'être traité comme un objet sexuel et à sa sortie, de porter des couches Pampers. Se confiant au narrateur, il lui dit : « imagine alors ces gardiens de prison qui laissaient les caïds des autres cellules me bourrer le derrière comme ça, me faire ce qu'ils appelaient la *traversée du milieu* [...] et quand je criaï à cause de

la fréquence de ces traversées du milieu les gardiens de Makalariçanaient » (Mabanckou, 2004 : 49). Dans la même logique, le roman raconte l'histoire de L'Imprimeur, un émigré qui dirigeait une équipe dans une imprimerie de la banlieue parisienne et dont la vie périclité le jour où il surprend son épouse blanche Céline en flagrant délit d'adultère avec son fils à lui. Affolé par cette surprise désagréable, il sera conduit dans un asile, puis rapatrié au Congo : « elle a obtenu surtout qu'on me rapatrie d'autant qu'au pays, mes parents souhaitaient la même chose depuis qu'ils avaient été mis au courant de mon aventure ambiguë, [...] alors j'ai commencé à boire pour chasser les ombres qui me couraient après (Mabanckou, 2004 : 73).

Cette histoire est aussi pitoyable que celle du narrateur éponyme, puisqu'il s'agit d'un ancien instituteur relevé de ses fonctions pour alcoolisme et qui, abandonné par son épouse Angélique qu'il a surnommée Diabolique, fréquente assidument le bar de son ami L'Escargot Entêté : « en vrai habitué, je ne quittais plus Le Crédit a voyagé, j'y veillais, qu'il pleuve ou qu'il vente, je ne quittais pas ce lieu d'adoption, je ne m'imaginai pas ailleurs que là » (Mabanckou, 2004 : 157). Par ailleurs, il s'agit d'un personnage chagriné par le décès de sa mère et errant dans une ville délabrée où, en bon scatophile, il défèque au pied des arbres et n'éprouve aucune honte à ramasser ses excréments : « j'ai plongé mes mains dans mes excréments, le riverain a vomi, il s'est barré parce qu'il ne pouvait plus supporter cette scène scatologique, moi je me suis mis à rire et à rire sans m'arrêter » (Mabanckou, 2004 : 113). Ce récit de la déchéance humaine fait voir qu'en postcolonie, les individus sont des « corps [...] simplement abandonnés à eux-mêmes » (Mbembe, 2000 : 58) et incapables à améliorer leur condition tragique que transcrit un langage débridé.

2. le débridement carnavalesque du langage

Alain Mabanckou, dans les romans à l'étude, met en scène « une mutation de langage artistique » (Ngal, 1994 : 27), puisqu'il subvertit les normes, réaménage le français et remet en question le « jacobinisme du monde littéraire francophone centré sur Paris » (Murphy, 2011 : 23). Ce romancier, suivant la dynamique impulsée par les signataires du manifeste pour une littérature-monde en français, procède en effet à un travail de la langue afin de surmonter le drame du

colonisé, lequel se traduit chez les écrivains africains de la première génération par leur volonté d'écrire la langue du colon dans le strict respect des normes. Ainsi, à rebours de l'imitation servile du français standard, ce romancier de la deuxième génération « écrit avec un accent » (Zabus, 2018 : 20) et procède de la sorte à l'indigénisation⁴ du français. Dans les romans à l'étude notamment, le travail qu'il fait sur la langue repose sur « deux processus généraux, l'un paratextuel, et l'autre textuel : la mise en contexte » (Moura, 1999 : 12). Le premier processus trouve une actualisation dans l'énoncé suivant : « D'ailleurs, ils se fixent eux-mêmes un prix si élevé que même la plus chanceuse de nos amazones en perd son *lingala*⁵ ». Ici, le xénisme⁶ « *lingala* », écrit en italique, est inséré dans une phrase française et clarifié par des explications métalinguistiques en notes de bas de page. Excepté ce cas, on relève des xénismes avec des explications apposées, comme dans les énoncés ci-après : « Toute autre est l'histoire de notre quartier Celui qui boit de l'eau est un idiot. Dans une de nos langues *mbembé*, on dit : *Ba nwa mamb'biwulu* » (Mabanckou, 2003 : 103) ; « Il maîtrisait le *mpini*, cette faculté de se rendre invisible en récitant des formules insondables même pour les charlatans et les sorciers du pays » (Mabanckou, 2003 : 63).

En revanche, il existe des cas où l'écrivain insère des mots étrangers sans les faire suivre d'explications : « je ne peux pas lire d'ici tout le titre du livre, y a que les mots *in the rye* que je lis » (Mabanckou, 2005 : 185) ; « ils ont dit que c'était ça qu'on appelait le *brainstorming* dans les grandes écoles que certains d'entre eux avaient fréquentées aux États-Unis » (Mabanckou, 2005 : 23) ; « le type aux Pampers a soulevé son verre pour me dire « Tchao' » (Mabanckou, 2005 : 50) ; « pauvre capitaliste, *vade retro Satana* » (2005 : 138). Ces énoncés contiennent des mots empruntés à l'anglais, à l'italien et au latin dont la présence, en plus du *mbembé* qui est la langue d'origine de l'auteur, fait de l'espace scripturaire le lieu d'expression d'un monde multiculturel. De cette façon, les textes plurilingues que nous analysons créent des passerelles entre les diverses cultures assumées par le moi écrivain dont la vie se

⁴ Selon Chantal Zabus (2018 : 28), « l'indigénisation désigne la tentative de l'écrivain pour textualiser la différenciation linguistique et transmettre des conceptions, des modes de pensée et des caractéristiques africains au moyen de la langue de l'ex-colonisateur ».

⁵ Une des langues nationales d'Afrique centrale.

⁶ Il s'agit, selon Dubois et al (1994 : 512), d'« une unité lexicale constituée par un mot d'une langue étrangère et désignant une réalité propre à la culture des locuteurs de cette langue »

déroule aux confins des frontières où les langues, en s'hybridant, révèlent leur solidarité et font voir qu'« On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue » (Glissant, 2010 : 14).

Par cet aspect, l'écriture de Mabanckou participe du carnavalesque, lequel repose sur la catégorie des contacts familiers dont l'effet est de produire une « interlangue » (Moura, 1999 : 93-103) qui fait varier la langue française à l'intérieur de l'œuvre. Voilà pourquoi on y observe des déplacements lexico-sémantiques, syntaxiques et stylistiques donnant naissance à « une langue éclatée, distendue, en perpétuelle transformation, volontairement polysémique et métaphorique » (Ngal, 1994 : 43). Ainsi, au lieu d'une « création dans la gueule du loup » (Yacine cité Moura, 1999 : 70), Alain Mabanckou s'approprie le français par des processus qui l'infléchissent en le réaménageant. Suivant cette logique, il compose les noms des personnages de manière à faire coïncider ceux-ci avec leurs traits de caractère. Dans *Verre Cassé* par exemple, le nom « Robinette », formé par adjonction d'un suffixe au radical « robinet », est attribué à un personnage capable d'uriner sans arrêt pendant au moins dix minutes. En revanche, lorsqu'il compose les toponymes, le romancier combine plusieurs mots, comme c'est le cas pour les noms des bars suivants : « *Boire fait bander, Buvez, ceci est mon sang, Verre-cassé, Verre-remboursé, Ici, c'est chez vous, Bois et paye demain, Pas de problèmes, on verra après, Même le président boit* » (Mabanckou, 2003 : 122). Cette « surexploitation « tropicale » de la langue » (Ngal, 1994 : 42) se manifeste également dans la formation des toponymes : « Cimetière des *Morts-qui-n'ont-pas-droit-au-sommeil* » (Mabanckou, 2003 : 12), le « quartier *Celui-qui-boit-de-l'eau-est-un-idiot* » (Mabanckou, 2003 : 16). Comme on peut l'observer, le romancier fait usage à la fois, de la composition avec trait d'union et de la composition par juxtaposition : deux procédés qui lui permettent d'associer des unités lexicales afin de faire correspondre le nom à la réalité désignée.

Par ailleurs, il insère dans le tissu textuel des formes lexicales et morphosyntaxiques inventées ou traduites de sa langue d'origine, pour produire un français hybride ; car d'après lui, « On n'écrit pas pour *sauver* une langue, mais pour en *créer* une » (Mabanckou, 2007 : 59). Suivant cette perspective, les mots vont être détournés de leur sens originel pour acquérir de nouvelles significations dictées par le contexte. Dans *African psycho* par exemple, le narrateur est un mécanicien qui, par

déformation professionnelle, assimile un postérieur proéminent de femme à « *une carrosserie remplie de marchandises* » (Mabanckou, 2003 : 101) ; dans *Verre Cassé*, l'Imprimeur emploie le verbe « labourer » à la place de faire l'amour : « je n'allais pas céder la priorité aux Africains pour qu'ils viennent labourer ma femme sur mon propre baisodrome » (Mabanckou, 2005 : 68). Ces processus, par lesquels les mots acquièrent de nouvelles significations dictées par le contexte, traduisent l'acclimatement du français à l'univers socioculturel d'origine de l'auteur et mettent en scène des soudainetés novatrices favorisées par le dialogue des cultures dont l'effet est la naissance d'une « langue plurielle dépourvue de centre évident ». (Moura, 1999 :7). De cette façon, le romancier exprime sa volonté de dénationaliser la langue française en partant du principe que celle-ci, ayant « fait souche sur les cinq continents, [est] désormais déliée de son pacte avec la nation, libérée de l'étreinte de la source-mère [et donne] son interprétation du monde » (Rouaud, 2007 : 21).

En plus de ce processus de dénationalisation de la langue, l'écrivain fait usage des réseaux lexicaux rattachés à la catégorie carnavalesque de l'excentricité, laquelle « permet à tout ce qui est normalement réprimé dans l'homme de s'ouvrir et de s'exprimer sous une forme concrète » (Bakhtine, 1970 : 181). Dans cette optique, les énoncés des personnages seront constitués d'allusions grivoises et scatologiques, de grossièretés outrancières, de propos déplacés, favorisant la mise en scène des scandales et laissant place au mot inconvenant : « *Je chie sur la société* » (Mabanckou 2003 : 18) ; « je me suis mis à vomir des caillots de vin, et je me suis dit 'je m'en fous' et j'en ai profité pour chier au pied d'un manguier qui ne m'avait pourtant rien fait » ; « Je déchirai presque mon caleçon » (Mabanckou, 2003 : 115). De même, dans *Verre Cassé*, le narrateur décrivant de façon caricaturale les parties intimes de Robinette et de Casimir qui se préparent pour uriner, écrit :

« et puis on a vu son sexe lorsqu'elle a écarté les tours jumelles qui lui servent de fesses, tout le monde a applaudi, et curieusement j'ai même bandé à mort comme les autres témoins [...] on a aussi vu Casimir qui mène la grande vie enlever son pantalon, dévoiler ses jambes maigrelettes d'échassier et ses genoux qui ressemblent un enchevêtrement de nœuds gordiens, il portait un vieux slip rouge tomate qu'il a

baissé jusqu'aux chevilles et on a découvert son sexe, une petite particule élémentaire qui nous a fait éclater de rire au point qu'on s'est demandé par où passe ses pauvres urines et il a quand même exhiber ce truc insignifiant devant nous avec des boules poilues qui pendillaient comme des fruits d'un arbre à peine effeuillé par une saison blanche et sèche » (Mabanckou, 2004 : 83-84).

Dans la même veine, le rire carnavalesque de Mabanckou participe d'« un rite de détronisation » (Bakhtine, 1970 : 183) qui fait perdre à l'individu sa valeur humaine en le ravalant au niveau des détritits, des animaux ou des micro-organismes. Voilà pourquoi le narrateur d'*African psycho*, donnant les raisons pour lesquelles il veut tuer les prostituées étrangères à son pays, déclare :

« Je m'étais juré de faire le ménage, du bon ménage à Celui-qui-boit-de l'eau est un idiot, le débarrasser de ses ordures, de ses détritits, de ses saletés, de ses microbes, de ses amibes, de ses bacilles, oui de ses chiennes venues du pays d'en face, de ses chiennes qui font de la concurrence déloyale à nos filles à nous, je les hais parce que ces filles bazardent leurs attributs fatigués comme des chewing-gum d'occasion, je les hais parce qu'elle les bazardent aux désespérés » (Mabanckou, 2003 : 122).

Cet exemple montre, en dernier ressort, montre que le langage carnavalesque de Mabanckou procède à la représentation comique de la monstruosité humaine, à partir de l'isotopie sémantique de la déchéance dont le « caractère d'agressivité linguistique » (Tardy cité par Noumssi et Awoundja Nsata, 2017 : 345) contribue à mettre en scène un héros qui « tombe, pieds et poings liés, dans la catégorie du bétail humain » (Depestre cité par Noumssi et Awoundja Nsata, 2017 : 345). Une telle rhétorique de la dégradation inscrit les pratiques scripturaires de Mabanckou dans une esthétique de l'ordre négligé et du chaos.

3. les pratiques scripturaires carnavalesques : vers une esthétique du chaos

Entendu comme le vide béant ou l'état de confusion originelle précédant l'organisation du monde, le chaos désigne, métaphoriquement, « un espace de comportement soumis au règne de l'aléatoire » (Blay et al, 2012 : 128). Ainsi, subsume-t-il les notions

d'irrégularité, l'obscurité et d'anomie. En accord avec l'idée de dérèglement, le chaos, dans le domaine des pratiques lettrées, a partie liée avec la désintégration de l'ordre canonique du récit, l'inflexion de la langue et l'éclatement générique. Dans ce sens, la catégorie du chaos est pertinente pour caractériser l'acte littéraire postcolonial, lequel est marqué par des ruptures dans la création et par les multiples modalités d'écriture qui inscrivent le texte dans le registre du désordre spécifique à la perception carnavalesque du monde. Parlant de ce qui fait la spécificité de son écriture, le narrateur de *Verre Cassé* déclare :

« je voudrais surtout qu'en me lisant on dise 'c'est quoi ce bazar, ce souk, ce cafouillis, ce conglomérat de barbarismes, cet empire des signes, ce bavardage, cette chute vers les bas-fonds des belles-lettres, c'est quoi ces caquètement de basse-cour, est-ce que c'est du sérieux ce truc, ça commence d'ailleurs où, ça finit par où, bordel' et je répondrais avec malice 'ce bazar c'est la vie, entrez donc dans ma caverne, y a de la pourriture, y a des déchets, c'est comme ça que je conçois la vie' » (Mabanckou, 2004 : 162).

En convoquant la catégorie du bazar, le narrateur prend ses distances avec l'académisme, proclame le crépuscule des idoles littéraires et opte pour une écriture sans qualités. Celle-ci met scène la fusion outrancière des genres, des codes, des fragments intertextuels textuels divers et substitue la désintégration de l'unité d'action si chère au roman classique au fourmillement narratif. Suivant cette option, le narrateur de *Verre Cassé* raconte la polémique engendrée par la création du bar Le Crédit a voyage de son ami l'Escargot entêté et en profite pour vitupérer le système en place, avant de donner la parole successivement aux narrateurs secondaires que sont l'homme aux Pampers et l'Imprimeur qui, à partir d'un plan embrayé, lui racontent leurs déboires. Cela fait, il reprend la parole et relate plusieurs autres histoires avant de se focaliser sur sa misérable vie d'instituteur relevé de ses fonctions pour alcoolisme notoire. Suivant la même technique, *African Psycho* désintègre l'unité d'action en enchâssant plusieurs intrigues dans le récit-cadre. À l'incipit, le narrateur parle de sa décision de tuer Germaine pour accéder à la gloire : « En fait, l'idéal pour moi serait de bénéficier d'une couverture médiatique aussi large que celle qu'avait eue mon idole Angoulima, le plus célèbre des assassins de notre pays » (Mabanckou, 2003 : 12). En plus de narrer sa vie d'enfance

et son parcours de délinquant marqué par des larcins, des viols et par la tentative d'assassiner le notaire agent-immobilier Fernandes Quiroga, la première partie narre aussi le geste de son idole : « Angoulima devient très vite synonyme de crime, de vol, de viol ou de capacité à semer la police. Des chansons populaires, interdites par le gouvernement, pérennisèrent ce mythe de l'assassin sans visage » (Mabanckou, 2003 : 67).

Dans la deuxième partie du roman, le narrateur raconte une scène nocturne pendant laquelle, ivre, il tente sans succès de violer celle qu'il nomme « la fille en blanc », une infirmière qu'il confond à une prostituée et qu'il avait initialement choisie d'assassiner : « Moi au fond je voulais tuer cette fille en blanc, le viol n'était qu'une cerise sur le gâteau » (Mabanckou, 2003 : 99). À cause de cet échec cuisant, il s'en va au « Cimetière des *Morts-qui-n'ont-pas-droit-au-sommeil* » (Mabanckou, 2003 : 12) invoquer l'esprit de son maître Angoulima pour se faire pardonner. À cette étape du récit, la discussion du défunt avec son disciple fait intervenir le registre du merveilleux et montre, suivant la logique du carnavalesque, que le monde des morts et celui des vivants peuvent entrer en contact par le biais de « l'anacrése », une figure qui, dans la littérature carnavalesque, provoque la conscience des morts pour les amener à se dévoiler en *pleine liberté* et sans restriction » (Bakhtine, 1970 : 202).

Dans la troisième partie, le narrateur parle de son projet de tuer Germaine, une prostituée devenue sa compagne. Par la suite, il fournit les raisons pour lesquelles il veut la tuer avec un coutelas et non un fusil ; enfin, il revient sur les circonstances de leur rencontre, sur la façon dont il a procédé pour que celle-ci vienne s'installer chez lui et sur la manière dont elle doit mourir : « Oui, maintenant je sais comment elle doit mourir. Pourquoi irai-je chercher très loin ? Je vais la dépecer, la bouillir ensuite dans une grosse marmite grâce à mon fourneau et aller manger certaines parties de son corps sur la tombe du Grand Maître Angoulima » (Mabanckou, 2003 : 187). Dans la quatrième et dernière partie, le narrateur nous présente son état d'esprit avant l'assassinat de Germaine qui, contre toute attente, sera perpétré non pas par lui qui s'est endormi et s'est retrouvé dans le monde onirique, mais par un des clients de sa compagne dont l'identité sera révélée par son idole Angoulima lors de leur dernière conversation : « La pute t'avait parlé de lui, de ce cheminot bedonnant, à la moustache en brosse

à dents, [...] un gars du pays d'en face qui reprochait à Germaine de ramener d'autres filles de là-bas pour faire les putes ici » (Mabanckou, 2003 : 219). Ici, la scène du rêve et celle de la discussion avec le mort contribuent à la complexification de l'intrigue qui, de cette façon, prend l'apparence d'un labyrinthe où le romancier accorde aussi une grande place à la trans-généricité, à l'intermédialité et à l'intertextualité.

Concernant la trans-généricité, on remarque que les romans étudiés font en effet intervenir des fragments de réflexion, des discours, des écrits journalistiques, lesquels permettent de rompre la continuité de l'intrigue, de la complexifier et de lui donner l'image d'un pot-pourri. Dans *African psycho*, on peut relever ce fragment de discours d'un procureur de la République : « Que dire de plus, mesdames et messieurs de la Cour ? Cet homme est une tare de pour la société, et comme je l'ai démontré en remontant dans son passé vaseux, cet homme est foncièrement asocial. Il en veut à chacun de nous d'avoir eu une enfance normale » (Mabanckou, 2003 : 55). On relève également cet extrait du journal *La rue meurt*, qui relate l'agression de « la fille en blanc » perpétrée par le narrateur : « *Une infirmière de l'hôpital Adolphe-Cissé, revenant de son travail, a été victime d'une agression par un maniaque sexuel. Une plainte contre X a été déposée au commissariat de police du quartier Celui-qui-boit-de-l'eau-est-un-idiot* » (Mabanckou, 2003 : 95). Dans *Vers Cassé*, le narrateur éponyme, en plus des réflexions métatextuelles (dont le rôle est d'afficher les propriétés de l'œuvre de fiction en donnant des indications sur les mécanismes de fabrication de celle-ci), insère des chansons, comme c'est le cas dans cet extrait où il cite le chansonnier français Georges Brassens :

« je fredonnais à haute voix ma chanson préférée, *Mourir pour des idées*, et j'entendais ce chanteur à moustache qui fume la pipe chanter comme s'il chantait pour moi, rien que pour moi, et il disait de sa voix grave *'ils ont su me convaincre, et ma muse insolente, abjurant ses erreurs, se rallie à leur foi, avec un soupçon de réserves toutefois* » (Mabanckou, 2004 : 146-147).

Par ailleurs, on observe que l'esthétique des mélanges, notamment dans *Verre Cassé*, culmine dans l'usage de l'intertextualité par laquelle le romancier s'ouvre à d'autres imaginaires. Dans ce sens, Bernard Nankeu (2018 : 145) parle d'« un roman centon⁷ », du fait de

sa constitution à partir de citations, de références et d'allusions à plusieurs auteurs de la littérature mondiale. Lorsqu'il raconte la polémique qu'a suscitée la naissance du bar Le Crédit a voyagé, le narrateur montre comment les conseillers du président, s'attellant à trouver une formule qui va permettre à ce dernier de ravir la vedette à son ministre et d'entrer dans la postérité, vont proposer, entre autres citations : « Louix XIV [...] a dit 'L'État c'est moi' » ; « Lénine a dit 'Le communisme c'est le pouvoir des Sovièts plus l'électrification du pays' », Danton a dit « 'De l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace' » (Mabanckou, 2005 : 23). De même, il fait allusion à une pléthore d'écrivains en incorporant dans son récit les titres de leurs œuvres. Ainsi en est-il de la scène où il nourrit l'idée suicidaire de rejoindre sa mère au séjour des morts :

« elle était ma mère, elle était la femme la plus belle de la terre, et si j'avais du talent comme il faut, j'aurais écrit un livre intitulé *Le Livre de ma mère*, je sais que quelqu'un l'a déjà fait, mais l'abondance des biens ne nuit pas, ce serait à la fois le roman inachevé, le livre du bonheur, le livre d'un homme seul, du premier homme, le livre des merveilles, et j'écrirais sur chaque page mes sentiments, mon amour, mes regrets, j'inventerais à ma mère une maison au bord des larmes, des ailes pour qu'elle soit la reine des anges du Ciel, pour qu'elle me protège toujours et toujours, et je lui dirai de me pardonner cette vie de merde, cette vie et demie qui m'a sans cesse mis en conflit avec le liquide rouge de la Sovinco, je lui dirais de me pardonner le bonheur que j'ai éprouvé en inspectant sans relâche la croupe des bouteilles de rouge, et je sais qu'elle me pardonnerait, qu'elle me dirait « mon fils, c'est ton choix, je n'y peux rien, et alors, elle me raconterait mon enfance, l'antan d'enfance » (Mabanckou, 2005, p.196-197).

Dans cet énoncé en effet, le narrateur évoque tour à tour *Le Livre de ma mère* du Suisse Albert Cohen, *Le Roman inachevé* du Français Louis Aragon, *Le Livre du bonheur* de la Française Marcelle Auclair, *Le Livre d'un seul homme* du Franco-chinois Gao Xingjian, *Le Premier homme* du Français Albert Camus, *Le Livre des merveilles* de l'Italien Marco-Polo, *Une Maison au bord des larmes* de la Française Venus Khoury-Gata, *La Reine des anges* de l'Américain Greg Bear, *La Vie et demie* du Congolais Sony Labou Tansi et *Antan d'enfance* du Martiniquais Patrick Chamoiseau. Par la diversité des titres énumérés dans ce fragment,

Mabanckou, à travers son personnage, brise les frontières pour entrer en contact avec des écrivains de plusieurs continents. Le même voyage imaginaire e été accompli par le narrateur d'*African Psycho* par le moyen de la paralittérature, laquelle lui permis « de voir d'autres horizons et parfois de constater de quelle façon certains criminels accomplissaient leurs actes, comme dans *La Brute de Guy des Cars* » (Mabanckou, 2003 : 32). Dans la même logique, il énumère les noms des auteurs de la grande littérature qui ont forgé sa culture : « il fallait se plonger dans les Proust, les Genet, les Céline, les Rousseau, et bien autres auteurs de cette trempe » (Mabanckou, 2003 : 32). Cette référence à ces grands noms de la littérature fait voir que « La fratrie littéraire se nourrit de plus en plus de *disparité* » (Mabanckou, 2007 : 61). Ainsi, loin d'être une monade, le texte littéraire devient cette patrie imaginaire où l'écrivain redessine la carte du monde et construit une identité littéraire nomade.

Conclusion

À tout prendre, les romans *African Psycho* et *Verre Cassé* de Mabanckou sont constitués de marques esthétiques propres au carnavalesque, dans la mesure où ils mettent en scène les mécanismes scripturaires de la rupture et procèdent au renversement de l'ordre institué par les théoriciens du roman classique. Dans cette perspective iconoclaste, le romancier récuse l'option des tenants de la Négritude, choisit de représenter l'actualité des personnages déchus, vivant dans des espaces urbains délabrés et délaisse la mise en scène des héros du passé, la défense et l'illustration des valeurs communautaires et la perspective du combat anticolonialiste. Ans la même veine, il fait usage d'un langage carnavalesque, marqué par la cohabitation des codes, par des transgressions créatrices et des grossièretés outrancières qui se présentent comme l'expression d'un monde chaotique. Ce monde, qui est celui de la postcolonie, est également actualisé par des récits polyphoniques, par la mésalliance du comique et du sérieux, par la présence d'une scène générique éclatée et par des références intermédiales et intertextuelles qui donnent à son œuvre romanesque l'image d'un labyrinthe. Une telle œuvre, inconvenante à l'égard des canons institués, montre que la posture de l'écrivain franco-congolais correspond à « une joyeuse démonologie » (Bakhtine, 1978 : 479), puisqu'elle s'insurge ironiquement contre les idoles littéraires,

l'enrégimentement de l'écrivain et son appartenance à un champ littéraire fixe. De cette façon, l'écriture lui permet transgresser les frontières et d'inscrire son identité littéraire dans l'entre-deux.

Bibliographie

- Bakhtine Mikhaïl** (1970), *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
- Bakhtine Mikhaïl** (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- Blay Michel et al** (Sous la direction de) (2012), *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Éditions Larousse et Centre National de la Recherche Scientifique.
- Clavaron Yves** (2011), « Introduction. Histoire d'un retard », *Études postcoloniales*, dirigé par Yves Clavaron, Nîmes, Lucie Éditions, 7-17.
- Glissant Édouard** (2010), *L'Imaginaire des langues*, Paris, Gallimard.
- Kesteloot Lilyan** (2004), *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Éditions Karthala.
- Mabanckou Alain** (2003), *African Psycho*, Paris, Le Serpent à Plumes.
- Mabanckou Alain** (2005), *Verre Cassé*, Paris, Seuil.
- Mabanckou Alain** (2012), *Le Sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard.
- Mabanckou Alain** (2007), « Le chant de l'oiseau migrateur », *Pour une littérature-monde*, dirigé par Michel Le Bris et Jean Rouaud, Paris, Gallimard, 54-65.
- Mbembe Achille** (2000), *De La Postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala.
- Moura Jean-Marc** (1999), *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, P.U.F.
- Murphy David** (2011), « Les études francophones postcoloniales en Grande-Bretagne. Réflexion sur l'émergence d'un comparatisme transnational », *Études postcoloniales*, dirigé par Yves Clavaron, Nîmes, Lucie Éditions, 19-32.
- Nankeu Bernard** (2018), « Verre Cassé d'Alain Mabanckou, d'une écriture intertextuelle à la dynamique pluriculturelle », *Les Cahiers du GRELCEF*, N°10, *Le texte francophone et ses lectures critiques*, dirigé par Lawson-Hellu Laté, London(Ontario), Western, 143-160.
- Ngal Georges** (1994), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.
- Nganang Patrice** (2007), *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*, Paris, Éditions Homnisphères.

Noumssi Gérard-Marie et Cathérine Marie Ida Awoundja Nsata (2017), « La poétique de la dégradation dans *La Vie et demie* de Sony Lambou Tansi et *La Famille de pitite caille* de J. Lhérisson », *Écritures*, N°XIII, *Texte et idéologie en contexte postcoloniale*, 327-350.

Ongba Richard Laurent et Abouga Yvette Marie-Edmée (2021), « À la quête des territoires symboliques », *Francophonies nomades. Déterritorialisation, reterritorialisation et enracinement*, dirigé par Richard Laurent Ongba et Yvette Marie-Edmée Abouga, Paris, L'Hamattan, 11-17.

Panaïté Oana (2012), *Des Littératures-monde en français : écritures singulières, poétiques transfrontalières dans la prose contemporaine*, Amsterdam-New York, Rodopi.

Rouaud Jean (2007), « Mort d'une certaine idée », *Pour une littérature-monde*, dirigé par Michel Le Bris et Jean Rouaud, Paris, Gallimard, 6-22.

Zabus Chantal (2018), *Le Palimpseste africain. Indigénisation de la langue dans le roman Ouest-africain europhone*, Paris, Karthala.