



**Ecriture de l'ambivalence
de « Y'a bon » au « grand Fécal » noir
dans le roman d'Alain Mabanckou**

Ouafa ZIATI

Doctorante & Jaouad Boumaajoune, Enseignant-Chercheur,
Université Abdelmalek Essaâdi, Tétouan (Maroc)

Résumé

Actuellement, la littérature africaine de langue française déplace ses centres d'intérêt. Avant, elle se focalisait sur les questions qu'imposait le contexte de l'après-guerre et des guerres d'indépendance. Aujourd'hui, de nouveaux « espaces d'écriture » voient le jour. Les interrogations portent sur l'évolution romanesque qui rime avec l'évolution linguistique et identitaire dans une société qui ne cesse de transformer ses contours. Le récit d'Alain Mabanckou, dans ce sens, met en avant l'aventure d'une écriture entre deux mondes. Ainsi, le langage d'un enfant ou d'un vieil ivrogne interrogent-ils le « monolinguisme », la noblesse ou la sacralité de la langue. L'auteur tisse, de façon particulière, la problématique du rapport à l'autre. Il met en intrigue des relations interindividuelles complexes et donne la parole à des narrateurs de « l'entre-deux ». L'auteur est donc face à la question de la diversité linguistique et de la multi (non)-appartenance de ses personnages qui sont souvent capables de s'infiltrer aisément dans l'une et l'autre culture. Ils en révèlent mieux les systèmes représentatifs, les préjugés, les stéréotypes, les hostilités mais aussi les hospitalités. Le présent travail tente, dans ce cadre, de voir comment certains protagonistes réaniment le débat sur une écriture et une langue française en devenir. Comment celle-ci traduit-elle les maux (ou les joies), quand elle évolue dans de nouveaux contextes.

Mots clefs : Création linguistique, dialogisme, interlangue, ambivalence.

Abstract

These days, French-language African literature is shifting its focus. In the past, it focused on the issues imposed by the post-war context and the wars of independence. Today, new 'writing spaces' are emerging. The questions raised concern the evolution of the novel, which rhymes with the evolution of language and identity in a society that is constantly transforming its contours. In this sense, Alain Mabanckou's narrative highlights the adventure of writing between two worlds. In this way, the language of a child or an old drunk asks 'monolingualism' and the nobility or sacredness of language. The author weaves together, in a particular way, the issues of the relationship with others. It sets the scene for complex inter-individual relationships and gives voice to narrators from the 'in-between'. The author is therefore faced with the issue of linguistic diversity and the multi-(non)-membership of his characters, who are often capable of easily infiltrating both cultures. They reveal the representative systems, the prejudices, the stereotypes, the hostilities and also the hospitality. In this context, the present study attempts to see how certain protagonists are reviving the debate on French writing and language in the making. How does it express the ills (or the joys) when it evolves in new contexts?

Keywords : Linguistic creation, dialogism, interlanguage, ambivalence.



Introduction

Il est presque difficile d'aborder le roman africain de langue française sans que la question de la langue d'écriture ne resurgisse à la surface. L'auteur, le narrateur et le personnage se trouvent souvent dans des situations de bi/plurilinguisme qu'imposent les contextes de l'immigration et de l'ouverture sur le monde. Les évolutions que connaît, aujourd'hui, cette langue rendent les exigences de la création littéraire autres que celles reconnues jusqu'à maintenant. C'est-à-dire que l'intervention des nouveaux « usagers » puisant, à leur façon, du « trésor » de Molière, agit sur le verbe, sur la phrase, sur les constructions figées et surtout sur le « bon usage » du français.

Le roman subsaharien de langue française est influencé, dans ce sens, par deux éléments importants. D'abord, il tisse, rappelons-le, un rapport historique avec la tradition orale africaine qui relie la langue à la parole poétique du sage, du chef d'initiation ou du « vieillard bibliothèque », comme le réclame la fameuse expression d'Amadou Hampâté Bâ, devenue aujourd'hui une référence. Ensuite, le français comme langue d'écriture fait que le roman négro-africain ne cesse de susciter une certaine interaction, consciente ou inconsciente, entre cultures et langues que l'écrivain subsaharien désormais maîtrise. En d'autres termes, écrire dans la langue de l'ancien colon, c'est rencontrer l'autre culture, ce qui fait que l'expérience de l'« entre-deux », corrompt, au sens de transformer, parfois de convertir, à la fois le français « pur » et la manière de « voir » le monde puisque tout cela effleure et manipule la conception identitaire du personnage.

Alain Mabanckou dans *Demain j'aurai vingt ans* (2010) et dans *Verre Cassé* (2005), prend en charge la notion de « différence » comme modalité de raconter la vie des êtres en mutation : il met en scène cette rencontre « culturo-linguistique » qui est souvent actualisée à travers les histoires où l'auteur tisse d'une manière originale l'expérience diglossique du langage. Il écrit dans la diversité culturelle, donc dans une dynamique souvent modificatrice et influençant la reconstruction identitaire des protagonistes. Ceci à Pointe-Noire, la capitale économique du Congo, où le parler-français mêlé au Bembé, au lingala et aux autres langues locales, est en confrontation avec un français plus ou moins académique, utilisé à l'école ou dans les livres qui fascinent ou parfois suscitent une critique acerbe de la part de nos héros. Ceci dote également l'auteur-narrateur-personnage d'un certain éveil linguistique qui se concrétise sous forme de création stylistique, syntaxique, lexicale, voire rhétorique. Ainsi, comme nous allons le voir, le local ainsi que l'universel et l'ouverture sur le monde se rencontrent dans la phrase mabanckouéenne.

Dans ce sens, ce qui nous intéresse particulièrement, c'est la fabrication et la « narrativisation » de la problématique de l'identité non seulement culturelle mais aussi linguistique des protagonistes, surtout que chez notre auteur, souvent l'écriture imite la conversation visant ainsi la fixation de la parole africaine dans une création qui prône une nouvelle forme de récit : « l'heure était désormais à l'écrit parce que c'est ce qui reste, la parole c'est de la fumée noire » nous hurle presque Verre cassé, le vieil auteur d'un livre sur le Crédit a voyagé, un bar de Pointe-Noire, (A. Mabanckou, 2005, p. 12).

Dans cette perspective, nous essaierons de répondre à la question suivante : Quel usage l'auteur fait-il du Verbe Français pour rendre compte de la réalité congolaise ou pour élaborer un récit sur l'Afrique ? Nous n'allons pas ici, soumettre le côté littéraire à ce qui est linguistique, mais nous essaierons d'attirer l'attention sur l'idée que, lorsque le récit renvoie ou représente le quotidien, la culture voire l'Histoire, c'est qu'il le fait à travers la médiation des mots. Ces mots qui nous intéressent, sont bizarres et parfois compliqués quand ils honorent ou quand ils accusent le « bazar » ou le « souk » littéraire. Dans ce cas, nous pensons que porter un intérêt à la langue et au langage inventé par le personnage ou par l'auteur dans les textes de notre corpus,



nous permettrait de vérifier notre hypothèse sur l'existence d'un français « noir » qui peut facilement se distinguer des normes et canons en vigueur dans la pratique métropolitaine.

En effet, l'objectif de ce travail est celui de découvrir en quoi les bas-fonds de Pointe Noire s'illustrent comme un espace qui reçoit des êtres en évolution ou en bouleversement linguistique pour dire (et écrire) toute la pluralité de la société congolaise de l'après indépendance. Dévoiler ce brassage linguistique prêché par Alain Mabanckou n'est pas celui d'exhiber une quelconque bousculade ou pression entre les langues ou les dialectes mais son intérêt se focalise surtout sur l'hybridité en tant que « créolisation » au sens glissant du terme et en tant que trait indissociable de l'Être Noir. Suivant la vision de cet auteur qui a signé le *Manifeste*¹ des 44 (2007) et qui a contribué à l'anthologie, *Pour une littérature-monde*² (2007), nous allons tenter d'examiner quelques techniques pour bâtir un récit singulier dans sa narration car il s'inscrit dans la pratique d'un « vivre ensemble » à recréer sans cesse dans le banal des rencontres quotidiennes.

Nous allons voir comment l'utilisation particulière de la langue française par Michel dans *Demain j'aurai vingt ans !* (2010) et *Les cigognes sont immortelles* (2018) ou par le vieil auteur dans *Verre cassé* (2005), joue le rôle d'influencer ou de rapprocher les différences à travers l'examen de certaines techniques linguistiques. Ainsi, nous nous focaliserons sur l'emploi du lexique, des constructions figées et des registres employés par l'auteur. Ceci dans une perspective ambivalente entre le sacré et le profane, entre le bon usage et l'emploi « impoli » de la langue.

Du point de vue méthodologique, nous concevons notre travail dans une perspective d'analyse du discours des protagonistes en ayant comme arrière fond les concepts bakhtiniens dialogisme et interlangue, dans le sens où les protagonistes affrontent ou mettent en rapport plusieurs registres, plusieurs variétés linguistiques tout en créant un schisme dans l'hermétisme de la langue en tant que stabilité académique. Ceci pour montrer, également, comment la déconstruction du figement et des lieux communs participe à la mise en place d'une écriture qui puise ses codes de l'oral et de l'écrit. Ainsi, les patronymes, les expressions figées, les citations et les allusions à l'héritage littéraire et artistique mondial sont autant d'éléments pour comprendre la construction du récit qui rime avec une certaine création linguistique qui déconstruit le récit, déjà institué, et annonce, semble-t-il, les nouveaux contours du roman africain de langue française.

Dans un premier temps, nous allons voir comment le protagoniste se défait des normes du français dit académique à travers l'emploi remarquable du registre scatologique ainsi qu'à travers un registre à mi-chemin entre le « Pur » et l'« Impur ». Dans un second temps, nous tenterons d'examiner quelques techniques que l'auteur utilise pour rendre compte de la réalité ponténégrine à travers l'emploi singulier du français par un enfant à cheval entre le français institutionnel (l'école) et le français quotidien. Enfin un retour sur la littérature coloniale nous semble intéressant pour comprendre la mise en place et l'évolution du français africain dans la dualité du supérieur/inférieur.

1. « Grand fécal » noir

Les exemples dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou se multiplient et abondent lorsqu'il s'agit de mettre en rapport le haut et le bas ou quand il faut interroger la sacralité de la langue. L'auteur pousse ainsi l'abject à son extrême notamment avec le concours de pisse entre Robinette et Casimir le Géographe, client du Crédit a voyagé, le bar de Pointe Noir. L'auteur

¹ Pour une littérature-monde en français, Le Monde, le 15 mars 2007. Ce Manifeste est signé par 44 écrivains de langue française.

² Le Bris, Michel et Rouaud, Jean, Pour une littérature-monde, Paris, Gallimard, 2007



donne à voir des personnages dans des situations où l'indécence et le grossier dessinent une scène du « bas corporel ». Le lecteur assiste à une forme de théâtralisation de l'obscène avec une description plus que détaillée des corps nus, laids et grisâtres, en pleine compétition :

Robinette a écarté ses jambes de pachyderme, tout son Pays Bas était à zéro mètre de nous, on a vu soudain son petit pois prendre de l'excroissance, et nous nous sommes aussitôt rapprochés au moment où elle poussait un long couinement d'une hyène qui met bas, nous avons failli être arrosés par son liquide jaunâtre et fumant qui giclait comme un sachet d'eau qu'on venait de perforer, nous avons reculé juste à temps pendant que de l'autre côté, Casimir qui mène la grande vie libérait ce qu'il avait dans la vessie, (A. Mabanckou, 2005, p.101).

Cette mise en scène de l'expulsion urinaire qui demeure un sujet brut et grossier, amène le narrateur à modérer l'impacte que pourrait avoir de tels propos offensifs ou « forts » sur un lecteur peu averti. Dans une sorte d'euphémisme, le choix des mots comme « pays bas », « petit pois », adoucit effectivement toutes sortes de tensions par ce jeu de mots vacillant entre amusement et légèreté linguistiques. Mabanckou pour décrire cette scène scatologique fait appel, à des images créées par l'analogie à la notion de « culture ». En recourant à ces figures de l'abaissement pour dire des sentiments ou des réactions, il envoie à la réalité africaine où les animaux de la brousse côtoient et animent toujours le quotidien et le langage individuel. Celui qui fait référence à la culture mère où le bestial est fortement présent.

Cette agilité langagière à narrer, avec retenue presque pudique l'obscène, et à montrer la bestialité humaine en employant des figures rhétoriques mettant en relation l'animal et l'humain est la manière d'Alain Mabanckou de « prendre la langue française, l'africaniser, la “congoliser”, la tourner à [sa] manière, mettre un peu d'argile rouge, de soleils africains, de la faune, de la flore, ainsi de suite ; c'est une expérience très intéressante³ ».

Dans ses métaphores l'auteur met également en relation le sacré et le profane en utilisant un lexique traditionnellement propre à la religion et à la spiritualité. Dans un style presque poétique, il décrit l'attitude de Casimir, l'adversaire de Robinette, sous un ton lyrique et presque bienheureux : « malgré ses jets urinaires orthodoxes, Casimir qui mène la grande vie [...] fredonnait avec bonheur un requiem pour une nonne [...] et il pissait avec jubilation et il sifflait au passage un cantique de la racaille du quartier Trois-Cents » (A. Mabanckou, 2005, p.103).

L'auteur convertit de la sorte les codes et l'esthétique du « beau » et du « convenable » conventionnels en proposant une autre façon de voir le « réel » et de réveiller la complicité du lecteur. Certes, cette stratégie de grossissement et du « bas corporel » n'est pas une première chez notre auteur. Elle remonte jusqu'à Rabelais comme l'a déjà montré le livre de Michael Bakhtine (1994). En effet, ce passage nous rappelle quand Gargantua : « pissa si copieusement, que l'urine trancha le chemin aux pelerins et furent contrainctz à passer la grande boyre⁴ ». Le liquide jaune des protagonistes du récit « noir », n'a rien à envier à celui de Gargantua : « les urines de Robinette étaient plus lourdes, plus chaudes, plus impériales dans leur jet » (A. Mabanckou, 2005, p 102). La fascination du narrateur devant « la beauté » et la prestation urinaire de Robinette est si intense que ce liquide atteint la majesté avec le mot « impériale ». L'humiliation que peut engendrer cette scène devient une sorte de fierté scatologique.

Une autre scène nous montre aussi le corps de Verre Cassé puant et couvert d'excrément quand il a fait ses besoins dans la rue : « je me suis mis à vomir des caillots de vin [...] j'en ai

³ Drevet, Christophe et Martin, Patrice, La Langue française vue de l'Afrique et de l'océan Indien, (Entretiens), Zellige, 2009, pp. 69-70.

⁴ François Rabelais, Gargantua, in Œuvres complètes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, chap. XXXVIII, p. 105



profité pour chier au pied d'un manguier » mais lorsqu'un riverain le menace pour les ramasser, il exécute son ordre à la lettre : « moi je voulais pas me noyer idiotement à cause d'une histoire de merde au pied d'un manguier, et comme c'était ma propre merde, je me suis mis à la ramasser[...] j'ai plongé mes mains dans mes excréments ». Cependant, le riverain est écœuré et « il ne pouvait pas supporter cette scène scatologique, moi je me suis mis à rire sans m'arrêter » (A. Mabanckou, 2005, p.136). Une telle situation nous rappelle le même rire éclatant chez Rabelais devant le goût d'indignation et d'irritation : « Ha, ha, ha ? Houay ? Que Diable est cecy ? Appelez vous cecy foyre, bren, crottes, merde, fiant, dejection, matiere fecale, excrement, repaire, laisse, esmeut, fumée, estront, scybale ou spyrathe ?⁵ ».

Mais le sentiment d'abaissement ou de quelconque humiliation n'atteint pas le vieux qui reste indifférent aux remarques des autres personnages à propos de sa mauvaise odeur ou de son état malodorant. Il est loin de réagir devant un tel avilissement comme le présente Julia Kristeva dans son essai *Pouvoirs de l'horreur* (1980). L'abjection est un sentiment de dégoût, « une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable⁶ ». Cet abaissement ou cet avilissement tels que définis par Julia Kristeva est une thématique qui certes suscite beaucoup de confusion par le pouvoir de l'horreur qu'elle peut engendrer car lorsque le protagoniste refuse jusqu'à la mort toutes les formes du préétabli, le corps infirme couvert de « caca » et de vomissement souligne un écœurement qui place le lecteur face à « une traversée des catégories dichotomiques du Pur et de l'Impur, de l'Interdit et du Pêché, de la Morale et de l'Immoral. Pour le sujet solidement installé dans son surmoi, une telle écriture participe nécessairement de l'entre-deux qui caractérise la perversion ; et pour cette raison, elle provoque à son tour de l'abjection⁷. » C'est un refus qui se manifeste également lorsqu'il vomit d'une manière exagérée « des pétales de sang⁸ gros comme des patates de Bobo Dioulasso, des pétales de sang gros comme le caca d'un dinosaure », (A. Mabanckou, 2005, p 57).

L'excrément revient dans la phrase mabanckouéenne avec insistance et ne ménage vraiment personne quand il s'exprime autour des théories qui semblent évidentes et définitives : « : je n'ai jamais cru à ces théories de merde », (A. Mabanckou, 2005, p.114). Il les présente selon son propre angle de vision. Les mots qu'il choisit pour classer les catégories de penseurs, relèvent également du fécal : « d'un côté y a ceux qui pétaient dans les baignoires pour crier à plusieurs reprises « j'ai trouvé, j'ai trouvé », c'est pour cela que toute la merde de notre quartier Trois Cents est tapie au fond des eaux, qu'on me dise alors comment cette merde arrive à échapper à la poussée d'Archimède », (A. Mabanckou, 2005, p.115). Il n'hésite pas non plus à opter pour ce mot cru et peu « littéraire » lorsqu'il dévoile la souillure de l'église de Pointe Noire en l'évoquant comme un lieu de débauche : « C'est pour croiser leur amants de merde, parce que je te jure que ça fornique bien sec dans les églises là-bas [dans] ces maisons saintes de fornication », (A. Mabanckou, 2005, p.43-44), ce terme de « merde », devient presque un passe-partout qui peut être utilisé à plusieurs reprises et dans des contextes diversifiés ; scientifique, historique, religieux ou de la vie de tous les jours.

Dans le même ordre d'idées, le patronyme est aussi accommodé à un nom scatologique ; le « Types aux Pampers » est le prénom que donne l'auteur à l'un des clients assidus du *Crédit à voyagé*. Le portrait qu'il dessine de cet homme est souillé et abject. Il le présente sous le signe d'un corps excréteur, « une loque qui suinte du fessier », (A. Mabanckou, 2005, p.126) et avec son : « derrière bombé par les quatre couches épaisses de Pampers qui se superposaient, un

⁵ Rabelais, François, Le Quart Livre, in Œuvres complètes, Chap. LXVII, op.cit., p. 701

⁶ Kristeva, Julia, Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection, Paris, Seuil, 1980, p.9

⁷ Ibid. p.23

⁸ Ngugi, Wa Thiong'o, Pétales de Sang, Présence Africaine, 1985



derrière humide, y avait des mouches qui bourdonnaient autour », (A. Mabanckou, 2005, p.59). Le prénom rime bien avec la personne qui le porte dont le quotidien est inséparable du scatologique. Cet homme au seuil de la folie ne cesse de répéter : « que j'avais des diarrhées tous les jours, que je gémissais quand je pissais, que je vomissais », (A. Mabanckou, 2005, p.55).

L'auteur agence également le nom d'une rue à l'excrément : « il se réveillait traversait la rue des Cacas pour chasser un perturbateur », (A. Mabanckou, 2005, p. 34). Ce toponyme revient un peu plus loin dans le code intérieur du bar et que les clients doivent respecter : « il y avait aussi les devoirs, entre autres celui de ne pas se bagarrer, celui de ne pas vomir à l'intérieur de l'établissement mais plutôt dans la rue des Cacas », (A. Mabanckou, 2005, p.35).

Cet affranchissement verbal dans le récit mabanckouéen, c'est aussi une façon de pointer les excès de la bêtise humaine par le grossissement ou par l'abject. Les figures de style, évoquées ci-dessus, où la mise en relation du sacré et du grotesque, du civilisé et du sauvage poussent l'écriture au degré de la caricature et du carnavalesque. Le grossissement pantagruel dans le texte d'Alain Mabanckou reste au service du projet d'écriture qui semble l'inscrire dans la lignée de « scatologues » affirmés qui ont pris beaucoup de liberté dans la création romanesque marquant leur temps par un style dérangent, monstrueux, semant la « pagaille » dans le totalitaire de la littérature et le convenable de la langue. Ceci permet à l'auteur de maintenir une certaine distance avec la réalité sociale de son pays d'après l'indépendance mais aussi de mieux intégrer la littérature universelle avec un français qui obéit aux exigences immédiates du siècle de la mondialisation.

A travers le choix langagier des protagonistes, nous comprenons qu'Alain Mabanckou écrit et crée son texte dans un contexte de rencontre des langues mais aussi des cultures et de registres, dans une ambivalence qui rend hommage à la sainteté du profane. Une telle situation de contact qu'on croise presque dans tous ses romans le détache de l'utopie d'un certain français « parfait ». Mabanckou, fait ainsi de ses origines africaines une source d'invention langagière tout en refusant le déclassement de ce nouveau français par rapport à quelconque autre usage de ce « trésor ». Il se hérisse aussi contre un roman du convenable mensonger, en proclamant et en invitant le lecteur à pénétrer dans son univers : « entrez donc dans ma caverne, y a de la pourriture, y a des déchets, c'est comme ça que je conçois la vie » (A. Mabanckou, 2005, p.139).

Dans cette même perspective, Verre cassé, comme dans un chiasme, place dans un ordre inverse les mots du vieux proverbe : « *Les paroles s'envolent, les écrits restent (Verba volant, scripta manent)* ». L'auteur retravaille cette expression figée appartenant à la culture savante. Il déconstruit et traduit à sa manière la formule latine : « L'heure est désormais à l'écrit parce c'est ce qui reste, la parole c'est de la fumée noire, du pipi de chat sauvage » (A. Mabanckou, 2005, p. 12). L'auteur prend beaucoup de liberté à réutiliser le stéréotype latin. La métaphore de l'éphémère et du dévalorisé que laisse entendre « fumée noire » et « pipi de chat sauvage » montre encore une fois, qu'il n'y aura pas de frontière entre le scatologique et le transcendant dans son manuscrit sur le bar.

De ce fait, le discours est hostile à « la bonne conduite », sa fascination excessive pour le grossier et le laid ainsi que sa satire mélangée à une raillerie contre « les défauts » de la production romanesque africaine contemporaine qu'il qualifie de « masturbation littéraire », intervient pour devenir la technique scripturaire où la médiocrité du signifiant rend hommage à l'absurdité du signifié : « J'ai expliqué à l'Escargot entêté ma vraie vision de l'écriture, [...] et je lui ai dit que dans ce pays de merde tous s'improvisent maintenant écrivains alors qu'il n'y a même pas de vie derrière les mots qu'ils écrivent » (A. Mabanckou, 2005, p. 196). La langue française de Verre Cassé est lésée, mutilée mais vivante et participe d'une certaine manière à la mise à jour de cette langue où on y assiste à un brassage entre le trivial et le noble, entre les



métaphores reflétant le supérieur du « Beau » à travers la mise en lumière du scatologique. Ainsi une rhétorique, image de la fracture identitaire, nous rend compte de la réalité d'un monde en mouvement, en contact et en perpétuelle rencontre.

Verre cassé fait, dans ce sens, le procès d'écrivains dont les « mots » ne reproduisent pas l'âme congolaise en s'expliquant sur sa vision de l'écriture. Son récit raconte une histoire d'aujourd'hui. Celle de vieillards au seuil de la mort ou de la folie. Un tel récit prendra en compte les mécanismes de la psychologie de personnages tiraillés entre deux mondes. Seule la singularité de leurs vies, au bar serait le signe pour se démarquer ou s'élever au rang des « modèles » cités ci-dessous. Les mots doivent, probablement, refléter la « réalité » de groupe de personnages, jugés vils et méprisables. Ce récit « francongolais » original, concrétise aussi l'appartenance culturelle et linguistique de ces personnages. Il s'articule, ainsi, au rythme de « ce bazar, ce souk, ce cafouillis, ce conglomérat de barbarismes [...], cette chute vers les bas-fonds des belles-lettres » (A. Mabanckou, 2005, p.198). Le « cahier », selon Verre cassé, revendique une nouvelle structure et une nouvelle vision du roman, donc un nouveau maniement de la langue. Un tel choix se manifeste dans le récit qui se déchaîne, sans que rien ne l'arrête. Aucune lettre capitale, aucun signe de ponctuation n'interviennent dans le flux des mots : « mais c'est vraiment le désordre dans ce cahier, y a pas de points, y a que des virgules et des virgules, parfois des guillemets quand les gens parlent, c'est pas normal, tu dois mettre ça un peu au propre, tu crois pas, hein » (A. Mabanckou, 2005, p.239).

Nous avons vu que le scatologique soutient et révèle chez Mabanckou tout un univers congolais avec toutes ses déchéances, ses dégradations politiques et sociales. Dans ce qui suit, le regard innocent de l'enfant Michel rencontre celui d'un lecteur attentif aux dérives des années soixante-dix, une période de l'histoire congolaise très agitée. Mais c'est surtout les situations de l'agitation linguistique et identitaire qui continuent à persister et prennent des formes nouvelles qui nous intéressent ici.

2. De *Banania* au français africain

Si la langue sous la plume du narrateur-écrivain dans *Verre Cassé* associe les images esthétiques à l'excrément, l'enfant dans *Demain J'aurai vingt ans !* (2016) s'émerveille plutôt avec une certaine candeur malicieuse devant les mots « institutionnels » (dictionnaire, école, livres) qui ne traduisent pas effectivement le « réel » ponténégrin. Michel discute et rend, à chaque fois, problématique la langue d'écriture surtout lorsqu'il prône directement et franchement sa langue individuelle qui s'affiche comme une mosaïque où l'interlangue devient la « norme » dans cette écriture qui se réalise dans la situation de rencontre linguistique et culturelle. Ce concept d'interlangue, évoqué par Dominique Maingueneau (2004, p.140) est dans ce sens considéré comme le résultat du contact entre les langues et les cultures, chose que notre écrivain maîtrise parfaitement, d'où son pouvoir à manier et à s'approprier cet autre usage singulier dans des situations de confrontation ou d'accueil linguistiques :

L'écrivain n'est pas confronté à la langue, mais à une interaction de langues et d'usages, à ce qu'on pourrait appeler une inter langue. Par là on entendra les relations, dans une conjoncture donnée, entre les variétés de la même langue, mais aussi entre cette langue et les autres passées ou contemporaines. C'est en jouant de cette hétéroglossie foncière, de cette forme de « dialogisme » que peut s'instituer une œuvre⁹.

Sans prétendre approcher dans leur ensemble, tous les emplois de contact que nous offre le texte de notre corpus, nous allons commencer par évoquer la complexité de certaines situations langagières qu'affronte Michel, le héros de l'autofiction *Demain j'aurai vingt ans !* (2010). Le

⁹ Maingueneau, Dominique (2004), chapitre 13, « un positionnement dans la langue », Le Discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation, Paris, Armand Colin, pp. 139-150



lecteur ne peut rester indifférent aux remarques intuitives de cet enfant à placer au centre de ses interactions la question qui met face à face le parler quotidien et le « bon français », appris à l'école ou lu dans les livres de Papa Roger. Ainsi, l'actualisation et l'ajustement du français à la réalité sociale congolaise, engendre des relations typiques entre l'emploi académique et la manipulation individuelle de cette langue.

L'auteur par la reconstitution de l'histoire de son enfance, ouvre une autre perspective pour appréhender les nouvelles relations linguistiques dans son Congo des années soixante-dix. Cet enfant d'environ onze ans, étudie à sa dernière année à l'école primaire à Pointe-Noire. Il narre son quotidien, sous le signe d'un « je » qui vacille entre une certaine naïveté enfantine et en même temps comme un personnage perspicace et aiguisé quand il s'agit de narrer le banal de la vie ou le sérieux des événements politiques en effervescence que traverse son pays ou encore quand il faut interroger une langue française, héritage de la colonisation récemment abolie.

Ce passionné de la langue française s'intéresse avec une vivacité exceptionnelle aux mots mais aussi aux formes textuelles. Entre règles courantes et liberté de la production, la discussion avec son ami Lounès autour d'un poème qu'il adresse à Caroline, oriente le débat vers la nécessité de respecter les règles de la versification. L'enfant met en avant, d'une manière spontanée, l'obstacle du moule formel que peut rencontrer la création poétique : « Michel c'est pas un poème que tu as écrit ! C'est bien, mais c'est pas ça. Dans un poème il faut que ça sonne pareil à la fin des lignes. D'ailleurs je vais te réciter un vrai poème et écoute bien comment à la fin des lignes on entend les mêmes sons », (A. Mabanckou, 2010, p.137). Une certaine déception est ressentie face aux digues qui peuvent limiter l'élan poétique et tuer l'essence même de la poésie à savoir le déchaînement des sentiments

Dans un autre contexte, et avec l'ingénuité d'une personne avertie, Michel fait un rapprochement entre le français et le lingala lorsqu'il s'intéresse à la traduction de l'expression « mauvais sang » :

Il y a dedans un autre titre que j'aime bien : « Mauvais sang ». C'est on dirait une façon de parler de chez nous. En lingala, « Mauvais sang » signifie « makila mabé ». Or quand maman Pauline dit en lingala que quelqu'un a le mauvais sang ça veut dire qu'il est mal né, qu'il n'a pas de chance, qu'il est foutu. » (A. Mabanckou, 2010, p. 170)

Les exemples qui illustrent les mots que l'enfant charge de nouveaux sens et qui ouvrent le français sur d'autres significations se multiplient dans la bouche de l'enfant. Citons cette autre interrogation qu'il adresse à son ami : « Et que peut bien vouloir dire « La main à plume vaut la main à charrue » ? (A. Mabanckou, 2010, p. 171) ou quand son oncle René évoque par exemple « des condamnés de la Terre », l'enfant propose plutôt l'expression « forcés de la faim » : ou encore lorsqu'il s'interroge avec son ami sur les termes comme « saligaud », « alter ego » : « *alter ego* ce n'est pas du français dit Lounès. » (A. Mabanckou, 2010, p. 87). Ces mots fascinants, mystérieux et parfois alambiqués sont collectés tels des pierres précieuses et parfois il y réfléchit profondément : « donc la charrue doit toujours être derrière les bœufs pour qu'ils la tirent. Or le jeune homme parle de « la main à charrue ». Ça complique les choses parce que, entre la main qui a la plume et la main qui a la charrue, je suis vraiment perdu. » (A. Mabanckou, 2010, p. 172). Le personnage réclame, ainsi, sa liberté à manier la langue de façon singulière. Les règles linguistiques reçues comme définitives sont battues en brèche.

Entre l'esprit léger voire ludique de l'enfant et le sérieux de l'adulte, le narrateur se voit amener à adapter la langue aux nouveaux besoins romanesques et communicatifs qui jaillissent et qui envahissent le monde littéraire africain. Le Clézio dans la préface qu'il a consacré à cette autofiction, précise que le récit « nous fait pénétrer à l'intérieur de l'âme d'un jeune enfant, Michel, né, bercé et éduqué par cette Afrique qui a à peu près son âge (et celui de l'auteur), où tout est en train d'être inventé, réinventé, recomposé, dans le chaos apparent d'une société prise



entre la nostalgie du passé colonial et l'espoir de la liberté, ou plutôt sans doute l'illusion d'une sagesse ancestrale et le cynisme de la réalité quotidienne ». (A. Mabanckou, Préface, 2010, p. 10)

L'avertissement de ce genre de rébellion est déclaré par le narrateur dès l'incipit. Il annonce, dans une sorte de pacte tacite, sa stratégie d'écriture où le contestataire va rencontrer la création artistique. L'annonce que nous rencontrons d'habitude dans les ouvertures pour mettre en place les clauses du contrat de lecture, met ici en garde dans une sorte d'insistance exagérée et presque en leitmotive, sa fameuse phrase ironique, lorsqu'il profère des propos maladroits : « [...] des choses que je ne peux pas dévoiler ici sinon on va encore dire que moi Michel j'exagère toujours et que parfois je suis impoli sans le savoir ». (A. Mabanckou, 2018 : p.48).

Cette mise en garde qui joue sur l'antiphrase à propos du « mauvais comportement », et des maladroites de l'enfant, revient dans d'autres romans d'Alain Mabanckou qui ne cesse de rappeler que son écriture/ sa langue sera contestataire, libre et impolie : « [...] je peux à la fois tenir un langage que certains qualifient de correct, de recherché, et plonger à tout instant dans la vulgarité la plus choquante, surtout lorsque je me mets à parler de moi-même avant ou après mes actes dangereux. » (A. Mabanckou, 2003, p.34). Le lecteur est ainsi avisé, il s'agit bel et bien de narrateurs qui se préoccupent peu de la bonne convenance sociale et interrogent plutôt les formes écrites du français normalisé tout en « gravant » le parler comme le fait si bien Verre cassé l'auteur du cahier sur Le Crédit a voyagé : « or je veux garder ma liberté d'écrire quand je veux [...] c'est pour cette raison que je n'aimerais pas être à sa place quand il parcourra ces pages dans lesquelles je ne tiens à ménager personne », (A. Mabanckou, 2005, p.12).

On pourrait croire que la personnalité de l'enfant de la postcolonie, se forge sa propre identité, tout en ajoutant à sa « congolité », d'autres traits. Certes, le Bembé demeure une langue peu utilisée (la mère Pauline l'emploie avec son frère ou avec ses copines et voisines dans une sorte de retrouver ou de reconquérir ses origines) au sein de la petite famille surtout avec un père qui travaille chez les Français et un enfant qui côtoie l'école.

Le français africanisé devient pour notre héros une manière d'additionner d'autres marques et de reconstruire l'identité par la mise en relief du français en ce qu'il a d'africain. Il a déjà présagé son avenir en anticipant l'identité d'un citoyen plurilingue et voyageur culturel : « je quitte notre petit pays pour atterrir dans des pays plus grands avec beaucoup de gens qui parlent des langues que je ne comprends pas mais que je vais apprendre très vite. (A. Mabanckou, 2010, p.111).

3. Langue de chien

Verre cassé, notre vieil écrivain, indocile et indiscipliné met au cœur de son manuscrit sur le bar, ses clients les plus assidus, il raconte leur vie de vieux ivrognes malades mais c'est surtout un « voyage » dans la littérature qui semble structurer la progression de son récit. Ce dernier abonde de références à la littérature, aux titres de chansons, au cinéma, à la peinture mais ce qui attire notre attention dans ce contexte, c'est la référence à la bande dessinée mondiale. L'auteur exhibe avec une certaine « insolence » et avec beaucoup d'audace les défauts d'un discours colonial dont les répercussions perdurent encore, et se manifestent toujours dans la création littéraire de ce début du 21^{ème} siècle.

La bande dessinée coloniale reste dans l'inconscient de l'auteur et revient avec ce rappel de « Tintin au Congo » d'Hergé (1931) qui demeure l'une des œuvres de la littérature destinée aux jeunes et qui a installé, directement ou tacitement, l'idée du Noir Inférieur et d'une Afrique évoquée et peinte de façon naïve, ravivant tout ce qui renvoie à l'essence colonialiste européenne de l'époque. Le français que parle « le petit nègre » est moins bon que celui utilisé



par Milou, le chien exagérément intelligent. La représentation de cet animal glosant demeure dans l'esprit de toute une génération.

Ainsi, les premiers pas du protagoniste dans la littérature, fixent déjà l'idée du Blanc sauveur et exceptionnel. Cette vision dualiste nourrit l'imaginaire du congolais et contribue à son « l'occidentalisation » :

Milou, un canidé intelligent est toujours prêt à aider son maître en cas de force majeure, et des chiens comme lui on n'en voit pas au quartier Trois Cents, les chiens de chez nous ne se préoccupent que des osselets qu'ils peuvent croquer au milieu des décharges publiques, ils sont incapables de cogiter. (A. Mabanckou, 2005, p.210)

Le narrateur mêle et met côte à côte, de manière ironique, le crasseux du chien congolais et le discernement de Milou. Ce dernier s'écarte complètement de celui des milieux des décharges du quartier Trois cents. L'humour se déclenche immédiatement avec le rapprochement entre l'intelligence du chien d'Hergé face à la souillure de son homologue congolais. L'auteur tourne ainsi en ridicule la malice du discours colonial dans l'absence de toute modération. Même le Nègre ne peut s'élever au rang, d'un canidé exagérément doué et sage. Le Noir est incapable de « cogiter ». Il ne peut réfléchir ou raisonner à la manière du brillant Milou qui parle couramment la langue française et agit correctement.

Rappelons, à cet égard, que le héros de la bande dessinée coloniale est souvent présenté comme civilisé et supérieur par son savoir ainsi que par son intelligence. Il a toutes les qualités pour corriger, christianiser et éclairer un Noir sauvage, inférieur, attardé ou bon jusqu'à la naïveté. Rappelons aussi que ce dernier est particulièrement présenté muet ou parlant un langage « Petit-nègre ». Le narrateur exhibe, par cette confrontation, l'aspect manichéen de la littérature jeunesse. Son discours est alors réducteur et monologique. Une telle caricature offre toute les occasions pour « ricaner » de la « bêtise » coloniale. Frantz Fanon (2002) a déjà remarqué cette situation où par : « [...] un juste retour des choses, le colonisé ricane quand on évoque devant lui ces valeurs [blanches]. ». Il continue un peu plus loin que : « le colonisé sait tout cela et rit un bon coup chaque fois qu'il se découvre animal dans les paroles de l'autre¹⁰ ».

Aujourd'hui, Alain Mabanckou, plusieurs années après l'indépendance, rend hommage au chien congolais. L'histoire de Mboua Mabé, racontée le long du chapitre intitulée « La Renault 5 rouge », montre un chien, qui a toutes les caractéristiques d'un animal misérables, chétif et mal nourri mais qui reste quand même intelligent, qui réagit avec beaucoup d'émotions et de tristesse face à l'assassinat du président Marien Ngouabi. Il est aussi remarquable et se distingue des autres canidés de Pointe Noire, quand il répond aux instructions de son maître Michel : « Ce n'est pas parce que Mboua Mabé est incapable de répondre en français ou dans nos langues ethniques qu'il faut lui mettre tout sur le dos comme s'il était le bouc émissaire dont parle le père Weyler à l'église Saint-Jean-Bosco [...]. D'ailleurs, Mboua Mabé m'a encore montré qu'il est intelligent parce que c'est le seul animal de la ville qui a été triste ». (A. Mabanckou, 2018, p.82). L'auteur pousse l'importance accordée à son chien au point de mettre son absence sur le même pied d'égalité que la disparition du président de la république : « Est-ce qu'elle [la mère] sent que les nouvelles qu'on va nous annoncer seront plus grave que la mort du camarade Marien Ngouabi ou la disparition de Mboua Maba ? » (A. Mabanckou, 2018, p.88).

Si ici l'auteur insiste sur l'intelligence du canidé africain, dans un autre contexte, l'idée de doter le chien « noir » de la parole malgré son vagabondage ou son errance, resurgit avec le vieux Verre Cassé : « [les chiens] ont décampés en me traitant de tous les noms d'oiseaux de

¹⁰ Fanon, Frantz, Les Damnés de la Terre, La Découverte poche, 2002, p.46



pauvre type, de minable, de gremlin, de pauvre animal » le vieux perturbateur répond indifféremment : « je ne comprends pas votre patois de canidé » (A. Mabanckou, 2005, p.135).

Retracer le chemin de ses lectures rappelle, ainsi, une période où le congolais était fasciné par une production qui a participé à instaurer le mythe du Noir ignorant et sans passé culturel mais surtout sans langue ou incapable de parler couramment. Cette littérature a passé sous silence le conte africain et la particularité de la culture congolaise : « Le lion Bwana, précise le narrateur, nous épouvantait, certes, or, il n'était pas aussi méchant que dans nos contes où ce carnivore dévorait les enfants » (A. Mabanckou, 2016, p. 271). Le lion dans *Zembla* n'est pas aussi méchant que le présente un conte africain. Le narrateur affirme dans une sorte d'antiphrase que cela : « n'était pas une insulte pour nous, même s'il avait fini par symboliser la soumission, la domination alors qu'il signifie « maître » en *swahili*. » (A. Mabanckou, 2016, p.271)

La bande dessinée omet toute référence à l'héritage culturel et littéraire africain. Une telle création néglige beaucoup de réalités subsahariennes. Elle est produite dans l'esprit et les stéréotypes coloniaux. La vie du jeune lecteur congolais commence, donc, par un « mensonge » sur la réalité des personnages et des lieux de bandes dessinées qu'il lit : « Yéyé, un enfant noir comme nous à qui nous ne souhaitons pas qu'il arrive quelque chose de grave » (A. Mabanckou, 2016, 270) est présenté dans *Zembla* portant un casque de police militaire. Quant à Pétoulet, le Kangourou qui « étonnait » le narrateur, n'a rien à voir avec les animaux de la jungle africaine. Il est montré comme un carnivore. Pétoulet, cet « étranger », « était donc pour nous le plus gentil des fauves. Alors que le lion et la panthère étaient des carnivores, Pétoulet, lui, était ce qu'on appellerait aujourd'hui un végétarien. Pourtant il devait chasser afin de nourrir toute la bande qui entourait Zembla. » (A. Mabanckou, 2016, 271)

Cette mise en rapport dialectique installe d'une certaine façon un regard critique. Celui-ci cible d'une manière caricaturale, les « erreurs » de cette bande dessinée monologique. Le lecteur « mûr » est, alors, attentif à cette juxtaposition entre ce qui est intelligent et beau et ce qui est crasseux et laid. Le créateur de la bande dessinée propage, de la sorte, sa propre vision et prive le Noir de sa mémoire. Il met en place un autre imaginaire qu'on peut qualifier de colonial et de manichéen. Ce genre véhicule donc, sa propre vision et non ce qui se passe réellement dans le pays objet de ses écrits. Alain Mabanckou précise, à cet égard, dans un article intitulé « Tintin au Congo : le procès continue », que :

Quoique l'on puisse reprocher au siècle des Lumières, il reste que cette époque a été celle de l'humanisme et donc de recherche d'un certain équilibre entre les hommes. Hergé ne pouvait pas ignorer cela. Il avait donc fait un choix capital : légitimer la colonisation de la Belgique au Congo par son œuvre. En effet les Belges étaient nombreux à ne pas vouloir se rendre dans cette terre lointaine. Il fallait bien une propagande. Dans ce sens, Hergé a donné un grand coup de main au système colonial belge, et « Tintin au Congo » - toutes proportions gardées - a été aussi « stratégique » que ces propagandes que diffusait l'armée française pour inciter les gens à aller se battre en Algérie¹¹.

En évoquant ses héros de bande dessinée, le narrateur refuse que la trace de cette période disparaisse. Il met en avant une pensée occidentale en décalage avec l'esprit des Lumières, avec son discours sur l'égalité, les droits de l'homme... Il maintient, ainsi, actuelle une littérature qui a représenté, d'une certaine manière, le « Nègre ». Ainsi, l'écrivain congolais a appris à écrire dans un univers où s'affrontent deux systèmes de valeurs différents. Il maîtrise de la sorte deux mondes (langue et culture) qui se veulent opposés ce qui rend sa relation à cet héritage littéraire

¹¹ Caviglioli, David, « Tintin doit rester une trace de l'esprit colonial des années 30 », Interview du journaliste du Nouvel Observateur et de BibliObs (le site de cet hebdomadaire) avec Alain Mabanckou, Publié le 10/09/2009 à 12h11, mise à jour le 05-05-2010 à 14h33, <http://bibliobs.nouvelobs.com/bd>.



particulière, surtout lorsqu'il s'intéresse au débat que continuent à susciter les clichés dans la littérature coloniale mais aussi africaine.

En effet, cela se manifeste dans le choix d'une certaine esthétique qui puise dans l'une et l'autre culture comme c'est le cas dans ces figures par analogie choisies par Mabanckou (2018, p.81) : « Mboua Mabé se comporte tel un valet local de l'impérialisme » ou encore lorsqu'il présente les « valets du cabinet du président » en les traitant « de tartuffes, de malades imaginaires, de misanthropes, de paysans parvenus » (A. Mabanckou, 2005, p.32). Ces insultes qui ordonnent une série de titres de Molière cachent, semble-t-il, en arrière fond une intention ; c'est qu'il s'approprie dorénavant cette « haute » littérature comme il le fait avec son homologue africaine en juxtaposant de la même manière d'autres titres devenus des classiques : Camara Lay, Aimé Césaire, Chicaya U-Tam'Si, Sony Labou Tansi, Emmanuel Dongala :

je me souviendrai toujours de ma première traversée d'un pays d'Afrique, c'était la guinée, j'étais l'enfant noir, j'étais fasciné par le labeur des forgerons, j'étais intrigué par la reptation d'un serpent mystique qui avalait un roseau que je croyais tenir réellement entre les mains, et très vite je retournais au pays natal, je goûtais aux fruits si doux de l'arbre à pain, j'habitais dans une chambre de l'hôtel La vie et demi qui n'existe plus de nos jours et où, chaque soir, entre jazz et vin de palme, mon père aurait exulté de joie, et je me réchauffais au feu des origines, pourtant il fallait aussitôt repartir, ne pas s'enfermer dans la chaleur de la terre natale (A. Mabanckou, 2005, p.210)

L'emploi très insistant de « je », dans cette citation, trahit le parti pris du Noir quand il prend la parole. Il est dans un autre clan. Il se rend compte de son africanité. Son discours s'oppose à celui du colon. La littérature africaine se substitue à la littérature coloniale. Mais il faut « repartir », ne pas « s'enfermer » dans le piège du pays natal ou le besoin de prouver sa Négritude. La destination est, alors, vers le Nord, vers l'Amérique et surtout vers le monde. Ce qui semble l'intéresser est plutôt le débat qui continue à susciter les stéréotypes et les clichés dans la littérature coloniale mais aussi africaine.

Remarquons que Verre Cassé garde une certaine distance par rapport à tous ces titres cités (titres de bande dessinée ou titres de littérature africaine). Le temps n'est, peut-être pas, pour dénoncer les tares et les anomalies de la production coloniale. Ce n'est, probablement, pas le temps, aussi, de se centrer sur les problèmes de l'identité du Noir et de la confirmation de soi. La littérature africaine, aujourd'hui, doit plutôt cesser de se produire dans la perspective et la vision coloniale. Le « voyage » aboutit maintenant à un carrefour où cette littérature doit, semble-il se pencher sur le dialogue culturel et interculturel. Dorénavant, le rôle d'un écrivain est de mettre en scène et rendre visible ce dialogue. Cet écrivain qui s'est nourri de toutes ces littératures est un créateur qui a goûté à toutes les oppositions. Le vieux saoulard, dans *Verre Cassé*, par exemple, choisit de mourir à la fin de la rédaction de son manuscrit. Il incarne ainsi la métaphore de la fin d'un conditionnement dont les prémisses remontent à l'ère coloniale. C'est aussi la fin de tout qualificatif qui ne peut plus s'accorder avec le nom qui le précède : littérature/langue. Ces derniers ne s'appartiennent pas.

Pour moi ça n'a jamais été un conflit entre la langue française et les langues africaines, tout au plus c'est un avantage que j'en tire et peut-être que m'envieront les écrivains franco-français, puisqu'ils n'ont que le français comme langue, donc un univers linguistique très cloisonné. Ils ne peuvent pas faire de gymnastique [...], donc ils tournent autour de cette norme, la modifient, tournent en bourrique¹².

Cette image peut insinuer que l'écrivain africain, aujourd'hui, se retrouve à la croisée de plusieurs littératures, plusieurs langues, plusieurs imaginaires. Cette richesse le dote de la

¹² Drevet, Christophe et Martin, Patrice, La Langue française vue de l'Afrique et de l'océan Indien, op.cit.



capacité de troubler et de renverser les genres souverains et les langues sacralisées. Les idéaux occidentaux basculent. C'est dans ce nouveau contexte qu'il va puiser les traits de l'identité de ses personnages, de son écriture et de son français et ses métaphores. Cette situation a commencé certes avec la littérature coloniale, et que la richesse et le passé culturel subsaharien ont été ignorés, mais la création doit aboutir à une œuvre libre, dialogique et universelle.

C'est dans cette perspective que nous avons envie de rire lorsque le vieux Verre Cassé fait cette comparaison drôle : « [...] les nègres de son cabinet se sont mis au garde-à-vous, en ordre, du plus petit de taille au plus grand, comme les Daltons que traque Lucky Luke dans des champs de cactus du Far West » (2005, p.20) ou encore lorsqu'il décrit le président qui « était tendu comme la peau d'un tambour bamiléké » (2005, p.30). Également, quand ce même président a demandé obstinément aux « Nègres de son cabinet » de lui trouver une expression aussi importante que « J'accuse » d'Emile Zola. Ces derniers ont fait appel à une personnalité de l'Académie française « qui était parait-il le seul Noir dans l'histoire de cette auguste assemblée ». (2005, p.23). Pour mieux l'influencer, ils ont écrit une longue lettre dûment rédigée :

avec des subjonctifs imparfaits bien roulés, y avait même des passages émouvants avec des alexandrins, avec des rimes riches, ils ont vérifié la ponctuation de très près, ils ne souhaitaient surtout pas être tournés en dérision par les académiciens qui n'attendent que ça pour montrer au monde entier qu'ils servent à quelque chose et pas seulement à remettre le Grand Prix du roman » (A. Mabanckou, 2005, 24).

Sur un ton ironique, l'auteur tourne en dérision ces Nègres du cabinet présidentiel en les taxant de paresseux sans idées et qui puisent dans les expressions qui ont fait date et qui ont continué à exister des lustres après leur prononciation. Ces polytechniciens et ces énarques sont incapables de sortir du moule occidental où ils ont excellés, ils transposent des expressions toutes faites et qui ont été produites dans des contextes loin des réalités africaines. Ils échouent à trouver l'expression qui répond aux attentes du président, selon des critères proprement africains. Sans oublier la connotation que révèle le mot « nègre », qualification que portent les responsables. La servitude continue devant l'académisme linguistique mais aussi idéal. « ils ont alors écrit une longue lettre à l'académicien Noir : certains soutenaient qu'il fallait mettre un point-virgule à la place d'une virgule, d'autres ne partageaient pas cet avis et étaient pour le maintien de la virgule afin de donner une cinquième vitesse à la phrase » (A. Mabanckou, 2005, p. 24).

Dans un jeu de brainstorming, l'auteur passe en revue les expressions qui ont marqué la postérité de leur créateur à commencer par Louis XIV, en passant par Lénine, Danton, Georges Clémenceau, Mac-Mahon, Bonaparte, Martin Luther King, Malcolm X, Shakespeare, Karl Marx, Blaise Pascal et bien d'autres mais dans l'absence de toute originalité africaine ces personnes qui entourent le président ne réussissent pas à lui trouver une expression qui soit à sa mesure. La maîtrise du français et ses règles acquises chez les Français ne leur permet pas de marquer l'histoire avec des mots (français), propres au contexte de bouillonnement où se trouve le pays.

Néanmoins, ce qui semble préoccuper l'auteur, c'est plutôt cet asservissement évoqué ci-dessus du Noir du temps de la colonisation qui persiste sauf qu'il prend, aujourd'hui, de nouvelles formes : « parce qu'ils [les anciens colons] forment nos cadres à l'ENA et à Polytechnique, ils les transforment en petits Nègres blancs et donc les Nègres Banania sont bien de retour » (A. Mabanckou, 2005, 21).

L'écriture est, pour ainsi dire, une lutte entre les règles et les formes préétablies dans un pays déterminée par les lois de la « haute littérature » et de cette nouvelle manière (souvent celle de la marge) de manipuler la langue, d'infliger une brèche au système linguistique. C'est « La



pureté » de la langue qui est remise ici en question. Cette analogie qui puise ses images dans l'une et l'autre culture montre que Mabanckou n'est pas de ceux qui vénèrent la sacralité de la langue ou « l'aspiration au mimétisme, caractérisée par la tendance à l'hypercorrection et associée parfois à l'idéalisation caricaturale de la « pureté » ou de la « clarté » éternelles du français¹³ ». Le « bon usage » est ici tourné en dérision car il est important de l'ajuster à l'air du temps, de l'adapter au quotidien congolais, d'oser écrire un cahier sur les vieux de Pointe-Noire dans un français au talent célinien. C'est aussi pousser la problématique de la diversité linguistique au stade de l'individuel comme le revendique d'autres auteurs africains. Citons Ahmadou Kourouma qui s'explique dans un entretien avec la revue *Diagonales*,

Il me fallait m'approcher d'une façon d'aborder les idées qui correspondent au rythme de la phrase malinké. Si Fama s'exprimait en français classique, cela donnerait une fade traduction de ce qu'il pensait ; en revanche, si les mots se suivaient dans la succession malinké, si je pliais le français à la structure de notre langue avec le respect de ses proverbes et de ses images, alors le personnage apparaissait dans sa plénitude¹⁴.

L'expérience de l'écriture chez Mabanckou bouleverse les canons et la sacralité de la tradition romanesque française et crée surtout une certaine scission dans la littérature universelle en tant que totalité aux normes européennes et ce à travers l'écriture « noir sur blancs » du « discours africain ». L'auteur emprunte le langage de ses personnages de la réalité congolaise et se soulève ainsi contre le type de littérature africaine qui réincarne le canevas qui n'est « qu'un avatar de la littérature française¹⁵ ».

¹³ Rieben, Pierre-André, « L'écrivain et la langue : dialogue et polyphonie dans l'œuvre de quelques auteurs romands du XXe siècle », Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 2001, n°53, pp. 111-127

¹⁴ Pierre Dumont, « Entretien avec Ahmadou Kourouma (Diagonales) », La francophonie par les textes, Vanves, EDICEF, 1992, p. 144

¹⁵ Gandonou, Albert, Le roman ouest-africain de langue française : étude de langue et de style, Paris, Karthala, 2002, p. 11.



Conclusion

La linguistique, la sociolinguistique, l'analyse de discours ont toujours montré que le français est le produit d'une évolution et d'un contact entre les langues et les cultures. Cette langue n'a jamais été autonome car elle accueille et interagit, régulièrement, avec d'autres langues étrangères. Fille du latin, la langue française, s'est révoltée contre ce dernier. A travers l'histoire, elle continue à se développer en puisant d'autres parlers, d'autres dialectes et d'autres langues. La mobilité et la mutation culturelles qui caractérisent nos personnages rendent parfois difficile de saisir cet autre français, surtout avec cette complexité qui jaillit lorsqu'ils se meuvent dans des contextes de bas-fonds et de misères. Ceci nous renvoie pour la énième fois, l'image d'une existence agitée et marquée par la tension entre un passé noir et un présent brouillé incapable de couper avec l'histoire de sa domination, ce qui nous donne à voir un récit tissé de déceptions et de maux lointains. Ces derniers demeurent actualisés et toujours cachés dans les entrailles de protagonistes mineurs, et parfois maladroits, impuissants ou incompetents.

La phrase d'ordre scatologique d'Alain Mabanckou, est l'un des procédés employé pour ridiculiser ou pour mettre en exergue la dégradation linguistique sœur de la dégradation romanesque. Verre cassé en homme libre choisit le défi pour s'en prendre à la production romanesque de son époque. Dans un contexte qui renvoie aux circonstances où vivait Pointe-Noire pendant la période de l'hégémonie du Totalitarisme politique, jusqu'à l'époque où l'auteur, vieux de soixante quatre ans, use d'un code linguistique puisant ses éléments de la production romanesque africaine et universelle mais aussi et surtout du parler africain. Ceci avec l'art de transgresser la langue française en passant d'un registre à l'autre avec l'aisance et l'intelligence mêlée à une certaine colère satirique de l'emploi de cette langue selon les lois académiques de l'hexagone.

Le tragique présenté d'une manière grotesque dans les romans de notre corpus trahit une volonté sous-jacente de l'auteur de semer un doute dans la noblesse de la langue. Ce dernier prends une forme de l'excessif et du souillé quand il s'agit de relater l'histoire poignante des damnés de Pointe Noire. La fatalité de Cham continue à pourchasser l'homme africain. Les soubassements de cette « réalité » persiste, en filigrane dans la production romanesque, et prend de nouvelles formes pour indiquer les nouvelles misères de l'Africain. Les figures telles que, le Types aux Pampers, Papa Roger, Lounès..., utilisent chacun les formes, les structures, la syntaxe qui ressemblent à sa couleur et à son identité en rupture. Ainsi, ce français animé par le ton oral, ludique de l'enfant ou affublé par un lexique scatologique, fort, flamboyant et criard ne cesse de maltraiter et de mystifier la langue enfermée dans un académisme qui risque de la rendre stérile. Ce style « à la manière de » n'est pas leur apanage, c'est plutôt cette façon insolente qui parfois va jusqu'à l'arrogance linguistique qui permet à Michel l'enfant de dix ans ou à Verre cassé l'instituteur de soixante quatre ans de rompre la syntaxe, de remplacer les mots par d'autres « impolis » ou « incivils ». La candeur des rapprochements linguistiques et culturelles de l'enfant, ou obscènes du vieux oriente vers une esthétique qui dévie du « droit chemin » et qui rejoint les contestataires qui ont fait date. Du « ya bon » colonial à la subtilité des mots à l'ère mondiale, l'émerveillement de l'enfant et le scatologique chez l'ivrogne du Crédit a voyagé signalent l'évolution et l'enrichissement du français qui risque une mort à cause d'un académisme exagéré.

Tous ces usages extravagants de la langue semblent parfois une condamnation des abus du passé colonial, parfois une réclamation d'un français autre, celui qui prétend ne pas respecter les codes classiques. Tous ceci laissent entendre un écrivain qui signale que d'autres esthétiques se réalisent en dehors de l'aune métropolitaine. Le ridicule des nègres du président ou l'hommage rendu à l'intelligence du chien congolais qui n'a rien à envier à son homologue européen, dévoilent que la jauge esthétique puise ses normes d'une manière de « voir » qui dépasse de loin le moule académique. Ce dernier risque de rendre cette langue prisonnière des



préjugés conventionnels et de la limiter à l'espace parisien alors qu'elle peut être plus riche, plus « belle » lorsqu'elle est dans la bouche ou sous la plume d'autres couleurs, venant d'autres espaces, dispersés un peu partout dans le monde. L'académique dans ce sens tue la langue, l'appauvrit, et trace le chemin vers sa mort. Le français conjugué au pluriel assure la pérennité et varie les managements ainsi que les utilisations infinies qui ne peuvent que la rendre plurielle. Il vise probablement la nécessité de dépasser la dialectique : français du Centre/ français de la périphérie, de ne pas trop s'attarder sur de telles binarités suicidaires. Verre cassé en donnant la parole à ses ivrognes du *Crédit a voyagé*, le français devient la langue du crasseux, du banal ou de la candeur enfantine. Cet écrivain de la diaspora, se plaît à souiller la noblesse de la langue par ses mots grossiers. En effet, la trivialité marque les expressions et les termes d'une certaine dérision presque rablaisienne. La stratégie à enfreindre les lois du « bon goût », permet à l'auteur-narrateur à se positionner sur le plan identitaire. Il signe ainsi son entrée dans le monde céninien mais se singularise par la valeur qu'il ajoute au mot français qui se « congolise » ou qui s'africanise. Il choisit de déstabiliser le mot français, le préétabli du Beau, non seulement comme stratégie pour construire une identité à côté des « Grands Fécaux », tels qu'Emile Zola, Céline, Labou Tansi et bien d'autres, mais aussi pour ouvrir une issue à la « mondialisation » du Verbe français, de le libérer de l'impasse francophone.