
Verre cassé d'Alain Mabanckou : d'une écriture intertextuelle à une dynamique pluriculturelle

Bernard Nankeu²⁷

Université de Maroua (Cameroun)

De quoi est fait un texte ? Fragments originaux, assemblages singuliers, références, accidents, réminiscences, emprunts volontiers. De quoi est faite une personne ? Bribes d'identification, images incorporées, traits de caractères assimilés, le tout (si l'on peut dire), formant une fiction qu'on appelle le moi.

(Michel Schneider, *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, 1985, p. 12)

RÉSUMÉ

Le présent article est une lecture de *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou au prisme de l'intertextualité. Derrière l'irradiation intertextuelle, la prégnance des intertextes, s'élabore une technique scripturale et se profile un imaginaire, un univers auctorial qui s'imprègne de la diversité, de l'idéal interculturel voire du cosmopolitisme. Le roman est alors une clé d'accès à ce qui inspire, fascine et influence culturellement,

²⁷ Chargé de cours, Bernard Bienvenu Nankeu est enseignant de littératures (française, francophones et comparée) au Département de Langue et Littérature Françaises de la Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Maroua, au Cameroun. À la lumière des concepts philosophiques, des théories postcoloniales, de la poétique du personnage, de l'érotisme, de la sociocritique, et des outils du comparatisme tel que l'intermédialité, l'influence, ses publications développent des réflexions sur les sources, l'amour, la sexualité, l'identité, la culture, les mentalités, bref les questions contemporaines dans les littératures française et francophones.

littérairement et « identitairement » (si l'on peut se permettre cette néologie), l'auteur depuis son premier roman *Bleu Blanc Rouge* (1998).

INTRODUCTION

Chaque époque vient avec ses grandes questions, des idées qui lui sont propres et qui s'invitent dans tous les discours. Le 21^e siècle se particularise par une interrogation accentuée de la sexualité, de l'écologie, de la culture et de l'identité. Aucune période de l'histoire de l'humanité n'aura jamais autant débattu sur les plaisirs, les interdits, les libertés sexuelles, le rapport à la nature, les questions de culture, de diversité. Si l'on s'en tient principalement aux problématiques de culture et d'identité, un constat s'impose d'emblée. Après les deux grandes guerres qui, partant de l'Occident et ses désirs de découverte, de conquête, d'annexion et d'hégémonie, ont secoué le monde, un troisième conflit, mais « non armé » cette fois, embarque encore toutes les nations. C'est le choc des civilisations (Huntington 2000) ou le choc culturel pour certains. Ce dernier est considéré comme le défi, la guerre du 21^e siècle. Ce qui fait dire à Sylvie Mesure (1998) que : « Les grandes causes de division de l'humanité et les principales sources de conflit seront culturelles ». Face à cette grande discussion caractéristique du monde contemporain et ses flux migratoires qui modifient de fond en comble les imaginaires et les représentations, la solution qui semble faire le point commun de toutes les opinions est le vivre ensemble, l'en-commun au sens philosophique du terme, en vue d'éviter le communautarisme, les identités meurtrières au sens où l'entend Amin Maalouf (1998). Édouard Glissant pour sa part parle de *Poétique de la relation* (1990) dans le but de défendre une vision du monde résolument tournée vers l'ouverture à l'autre. Comme lui, beaucoup d'écrivains proposent des fictions où, en filigrane du parcours des personnages, se mesurent et se constituent des enjeux identitaires et interculturels. Nous pensons par exemple à François Cheng, Assia Djebar, J.M.G Le Clézio et Gaston-Paul Effa. Pour d'autres, l'écriture, sans être de l'autobiographie ou de l'autofiction, est parfois à l'image de leurs propres options identitaires. Ainsi, Léonora Miano opte pour une identité frontalière, pour ce qu'elle appelle l'afropéanisme, à savoir une façon d'être en se situant à califourchon entre les traditions africaines et les valeurs occidentales. Alain Mabanckou semble se voir inscrit dans une sorte de dynamique pluriculturelle au point où ses textes de fiction,

à l'instar de *Verre cassé* (2005), pourraient se lire comme la « vitrine » de cette dynamique. À une époque où les auteurs africains établissent des filiations à la fois locales et étrangères qui puisent dans le patrimoine culturel et littéraire des pays traversés – comme en attestent les lectures des auteurs eux-mêmes –, le questionnement de l'identité paraît être un champ d'investigation particulièrement riche : les passerelles entre les littératures se renforcent et les influences viennent enrichir les imaginaires respectifs. Telle est l'ambition de la présente réflexion. Il s'agit pour nous de montrer, à la lumière de l'intertextualité, de l'interculturalité que *Verre cassé* d'Alain Mabanckou est un roman dont l'écriture métissée est révélatrice de la formation, des influences diversement culturelles de son auteur. Nous partirons du jeu entre les intertextes en présence dans l'espace romanesque pour aboutir à une mécanique identitaire qui se veut être conçue et perçue non pas au singulier mais au pluriel, en somme une identité « trans- ».

1. UN ROMAN CENTON OU VÉRITABLE INTERTEXTE...

À la lecture du corpus d'étude, un qualificatif nous est venu à l'esprit : la notion de centon. Elle désigne tout ouvrage musical ou littéraire, en prose ou en vers, rempli de morceaux empruntés, constitués d'extraits provenant des œuvres de différents auteurs. L'explication de roman centon tient à cela, au fait qu'on (re)trouve dans le roman de Mabanckou un nombre considérable de fragments et d'emprunts littéraires. Le romancier remet ainsi au goût du jour le métier de centonaire tombé en désuétude. Avec lui renaît, à notre avis, l'artiste/l'artisan qui faisait des centons. Au-delà de cette propension à la centonisation, de cet aspect composite, disparate du texte de Mabanckou, les théoriciens de l'intertextualité y verraient, à juste titre, une parfaite illustration. Du moins celle qui se rapporte à la « présence littéraire [...] d'un texte dans un autre » (Genette, 1979 : 87).

En effet, le concept d'intertextualité, inventé par Julia Kristeva (1969), a pour point de départ l'idée qu'aucun texte littéraire ne s'écrit « à partir de zéro ». Tout texte a des précurseurs, de sorte qu'il est d'office un « intertexte », faisant partie d'un réseau infini. Ici, la notion d'intertextualité renvoie alors à la relation de coprésence entre différents textes écrits, aux croisements entre les textes. Stricto sensu, il y a intertextualité lorsqu'un texte réfère à un autre texte, en le citant, en le plagiant, en y faisant allusion : « l'intertextualité est [...] le mouvement

par lequel un texte réécrit un autre texte, l'intertexte [renvoie à l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute] » (Piégay-Gros, 1996 : 35). Pour Roland Barthes (1973), tout texte est constitué de reprise de segments plus ou moins figés. Il est d'ailleurs inconcevable de se passer de modèle, de ne pas se rapporter, ne serait-ce que négativement, à ce qui existe déjà. Tout auteur, d'une manière ou d'une autre, implicitement ou explicitement, rend ainsi hommage à d'autres auteurs.

Ce rapport d'auteur à auteur ou de textes entre eux serait particulièrement observable dans le roman car, ce genre, par opposition à la poésie qui utilise un langage absolu et indivise, « parle au travers de la langue, laquelle est quelque peu épaissie, objectivée, éloignée [des] lèvres [du prosateur] » (Bakhtine, 1998 : 112). En clair, c'est dans le roman que l'on assiste aux manifestations les plus visibles et les plus vives de l'intertextualité. Elle « est le trait le plus caractéristique du roman » (Todorov, 1981 : 102-103). Incarnation de cette propriété fondamentale du roman, le texte de Mabanckou exhale une fragrance, présente une densité élevée et privilégie une diversité intertextuelle que l'on ne saurait humer, mesurer ou promouvoir. C'est un cas typique d'intertexte, de réécriture en ce sens qu'il repose sur des fondations existantes, qu'il fait écho aux textes préexistants et à ceux existant concomitamment. Laurent Jenny (1976 : 226) y verrait facilement un texte « qui parle une langue dont le vocabulaire est la somme des textes existants ». Et comme dirait Bakhtine, l'intertextualité ou mieux

le dialogisme innerve de l'intérieur le mode même sur lequel le discours conceptualise son objet, et jusqu'à son expression, en transformant la sémantique et la structure syntaxique du discours [ici romanesque]. L'orientation dialogique réciproque devient ici comme un événement du discours même, l'animant et le dramatisant de l'intérieur, dans tous ses aspects (Cité par Todorov, Ibid.).

Au regard des pratiques intertextuelles, bien sûr non exhaustives, proposées par Tiphaine Samoyault (2001 : 32), celle observée chez Mabanckou correspond à la dernière et quatrième pratique. Dans ce cas de figure, « le texte est entièrement construit à partir d'autres textes. L'intertexte semble sa donnée dominante ». Chez cet écrivain d'origine congolaise, l'innervation intertextuelle est riche. Elle cumule une dose massive d'intertextualité en citations, en références et en allusions qui émaillent la narration. Pour un roman de 244 pages, on dénombre, sans compter les répétitions, plus de 200 occurrences intertextuelles si l'on s'en tient à notre propre lecture car il pourrait y en avoir plus ou moins selon la mémoire de chaque lecteur, étant entendu avec Michael Riffaterre que

« l'intertexte est avant tout un effet de lecture » (Cité par Tiphaine Samoyault, op. cit. 16). Ce grand nombre, cette quantité importante d'occurrences fait dire à Guilioh Vokeng et Romuald Nkouda (2014 : 145) que *Verre Cassé* est une collection de livres, un roman constitué de « livres dans un livre ». De sorte que, « Par le biais de la pratique intertextuelle, Alain Mabanckou fait de nombreuses références aux œuvres littéraires et à leurs auteurs » (Guilioh Vokeng et Romuald Nkouda, Ibid. 153). Nous allons préalablement fournir des exemples de chaque type d'intertexte. Ensuite, il sera question de déterminer l'enjeu d'un tel dosage, savant et volumineux, d'emprunts textuels, de redistributions, de lambeaux de textes, de formules, de morceaux de codes, de fragments en vue « d'une productivité » (Roland Barthes, op. cit.), d'« un nouveau système [signifiant] » (Michael Riffaterre, 1983 : 205).

Soulignons avant tout que dans le roman, les personnages mis en scènes sont des gueux solitaires abandonnés à leur triste sort. L'histoire racontée par le narrateur éponyme relate la vie d'une bande de parias, de loques humaines, clients réguliers d'un bar sordide. Au fil de la narration, le lecteur découvre – dans leurs soucis quotidiens, les femmes, le sexe et l'alcool – les aventures pittoresques des piliers de ce bar appelé Le Crédit a voyagé. C'est dans ce décor misérabiliste que pleuvent des passages, des bribes et des mentions de texte.

Des citations pullulent dans le roman. On décompte en moyenne une vingtaine. En commençant par l'incipit. Toutes se signalent, suivant l'indication de Tiphaine Samoyault (Op. Cit, 34), par les marques typographiques que sont les guillemets et l'usage de l'italique. Dans le texte ouvrir, le héros fait savoir qu'il a été chargé d'une mission par le patron du bar. Il s'agit d'écrire sur la vie des traîne-misère qui fréquentent l'estaminet, de témoigner, en guise « de [...] conservation de la mémoire » (VC, 11)²⁸, du souci de leur vie, de leurs déboires. À rebours de l'écrit, l'oralité, ce qui est juste dit, disparaît, s'oublie avec le temps. Telle est la conviction du propriétaire de ce débit de boisson. Il porte en horreur les clichés, « les formules toutes faites du genre « *en Afrique quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle*²⁹ » (VC, 12). Aussitôt reconnaît-on la reprise de la sagesse traditionnelle d'Amadou Hampâté Bâ. Une autre citation fait irruption dans le texte

²⁸ Tous les passages cités du corpus seront référencés de la sorte. VC pour *Verre Cassé* suivi de la page.

²⁹ L'italique est utilisé dans le roman.

quand le héros-narrant invoque la première phrase de la célèbre strophe lyrique de Don Diègue, père de Rodrigue dans *Le Cid* de Pierre Corneille : « *Ô rage, ô désespoir, n'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie* » (VC, 221). Verre Cassé se hisse au rang du personnage cornélien pour sauver son honneur, laver l'affront ou réagir aux provocations d'un acolyte du Crédit a voyagé.

L'œuvre ne contient pas seulement une abondance de citations. Elle comporte aussi plus d'une centaine de références renvoyant, pour la plupart, à des titres. Ces derniers n'étant que l'un des aspects définitoires de la référence. C'est dire que parmi les quatre possibles composantes catégorielles de la référence, à savoir le renvoi « à un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique » (Tiphaine Samoyault, Op. Cit., 35), Mabanckou opte pour l'évocation de la première. Son roman s'approprie de nombreux énoncés formulés en tant que désignations d'œuvres connues. À titre d'exemple, citons le passage suivant où le narrateur décrit le tumulte que provoqua l'ouverture de Le Crédit a voyagé. Certains vieillards du quartier ont initié des actions pour détruire le bar car ils craignaient la fin d'une belle époque, « regrettaient la Case de Gaulle, la joie de mener une vie de boy, une vie de vieux nègre et la médaille [...] alors [ils] ont tendu un piège sans fin au patron » (VC, 15). On retrouve dans cet extrait presque tout le répertoire romanesque de l'écrivain Ferdinand Oyono. En dehors de *Chemin d'Europe* (1960) de cet auteur camerounais, ses deux autres romans que sont *Le Vieux Nègre et la Médaille* et *Une vie de boy* sont évoqués. De plus, le passage s'achève par un clin d'œil à l'écrivain béninois Olympe Bhély-Quénou, en particulier à travers son premier roman intitulé *Un piège sans fin* (1960). Plus qu'un texte, le livre de Mabanckou est comparable à une bibliothèque dont les rayons sont surchargés de volumes. Au milieu de ces livres que l'on dirait rangés, des classiques tels que Molière se voient pris à la toile du texte. Ainsi, une séquence nous parle du président du pays du narrateur, qui condamne les impérialistes en les traitant « de tartuffes, de malades imaginaires, de misanthropes » (VC, 32). Le lecteur repère tour à tour quelques pièces à succès du dramaturge français du XVII^e siècle : *Tartuffe*, *Le Misanthrope*, *Le Malade imaginaire*.

Il y a aussi de multiples passages qui sont pourvus de titres à profusion à tel point que le roman finit par apparaître comme un espace-souvenir des lectures de son auteur. L'un des plus beaux exemples illustratifs de ce phénomène se perçoit vers la fin du récit. Le narrateur,

se rappelant sa défunte mère, morte par noyade, animé par le désir suicidaire de la rejoindre, rumine l'idée qu'il aurait dédié un livre à sa génitrice bien-aimée s'il disposait de la virtuosité de l'écriture. Il déclare en substance :

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 de 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'écritrais 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, pour qu'elle me protège toujours et toujours, et je lui dirais de me pardonner cette vie de merde, cette vie et demie [...], 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 (VC, 240-241).

Rien que dans ce fragment, on identifie une bonne dizaine de titres. Successivement on a *Le Livre de ma mère* (1954), roman autobiographique d'Albert Cohen ; *Le roman inachevé*, récit autobiographique de Louis Aragon publié en 1956 ; *Le livre du bonheur* (2003) de Marcelle Auclair ; *Le Livre d'un homme seul* (2003), roman de Gao Xingjian ; *Le Premier homme* (1994), roman autobiographique d'Albert Camus ; *Le Livre des merveilles*, écrit en 1298, il retrace les aventures de l'explorateur marchand vénitien Marco Polo ; *Une maison au bord des larmes*, roman de Vénus Khoury-Gata ; *La Reine des anges* (1990), roman de Greg Bear ; *La Vie et demie*, roman de Sony Labou Tansi, publié en 1979 ; *Antan d'enfance* (1900), deuxième volet de la trilogie autobiographique, *Une enfance créole*, de Patrick Chamoiseau.

Finalement, ce roman de Mabanckou est un répertoire varié des lectures de son auteur. Le romancier s'y rappelle, parle des auteurs, des écrivains qu'il a lus. C'est une Bible qu'il publie quasiment avec tous les plus grands auteurs contemporains voire des siècles derniers. L'acte d'écrire se transforme en souvenance de ses lectures (préférées) et, de l'acte de lecture, c'est se voir autoriser l'accès à la bibliothèque personnelle de l'écrivain.

Considérons, pour clore cet inventaire intertextuel de *Verre Cassé*, les occurrences allusives. Notons d'abord que, bien qu'elle renvoie en général « à un texte antérieur sans marquer l'hétérogénéité autant que la citation, [l'allusion est subjective, tributaire de l'effet de lecture] et son dévoilement rarement nécessaire à la compréhension du texte » (Tiphaine Samoyault, Op. cit., 36). Ce qui veut dire que, si le texte de

Mabanckou est mêlé d'allusions, leur identification dépend de la complicité entre le romancier et son lecteur. Ainsi, de notre point de vue, c'est-à-dire partant de notre propre subjectivité, le roman contient quelques cas d'allusions parmi lesquels deux attirent notre attention. L'une suggère le *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) d'Aimé Césaire. Le narrateur rapporte l'ultimatum que lui adresse sa femme au sujet de son ivrognerie : « toujours est-il qu'un jour, au bout du petit matin, Diabolique a dit haut et fort que trop c'était trop, que sa patience avait des limites [...] je devais choisir entre elle et l'alcool » (VC, 156, 157). En lisant cet extrait, notamment « au bout du petit matin », nous avons aussitôt pensé au récit poétique du chanfre de la négritude. Ce bout de phrase est l'indication temporelle par laquelle s'ouvre ce qui sera vu comme un véritable cri de révolte, poussé par Césaire, pour condamner le colonialisme.

L'autre allusion peut-être contenue dans ce passage : « la petite querelle est devenue une affaire de tout le monde, la brousse ou pas la brousse, telle était la question, du coup les parents d'élèves ont commencé à retirer leurs enfants de ma classe » (VC, 173). Le contexte est celui de la tournure politico-administrative que va prendre l'affection disciplinaire en brousse du héros pour ivresse. De la même manière que la précédente allusion, à la lecture du passage, nous nous sommes rappelé cette phrase du célèbre monologue de la scène I de l'acte III dans *Hamlet*, pièce de William Shakespeare : « Être ou ne pas être. Voilà la question ».

Après cette étape consacrée au recensement des différents types d'intertextes, il faut dès à présent s'interroger sur l'enjeu de cette démarche scripturale, parce que « Si [...le] repérage typologique et descriptif reste bien l'étape initiale du travail, il faudra ensuite conduire l'analyse du côté de la compréhension de la dissémination, des raisons profondes de la désintégration du texte par l'intertexte » (Tiphaine Samoyault, Op. cit., 32). Derrière l'ardente nuée intertextuelle de la fiction de Mabanckou se voile et se dévoile en même temps une dynamique identitaire qui s'inscrit dans la pluralité.

2. MIROIR D'UN IMAGINAIRE AU CONFLUENT D'UNE IDENTITÉ PLURIELLE

L'écriture pour l'auteur de *Petit piment* (2015) est un jeu mémoriel à l'enjeu identitaire voire interculturel. Il faut voir, à travers la syntaxe

intertextuelle de *Verre Cassé*, un jeu de pluralité identitaire par lequel se définit Alain Mabanckou :

Les textes d'Alain Mabanckou sont traversés de bout en bout par une intertextualité dialogique, par un désir du mondialisme qui dénotent un certain élan interculturel de l'écrivain congolais et qui trouve son expression pragmatique à travers le concept de Littérature-monde³⁰ dont il est l'un des signataires et fervents défenseurs » (Jouad Serghi)³¹.

En arrière-plan des références littéraires qui structurent son roman, l'auteur, au sens où l'entend Kaufman (2010), s'invente plusieurs identités, brouillant ainsi tout attachement à un endroit précis. Il semble dire par là qu'il est transnational en se présentant en tant que formé d'entités certes disparates, mais harmonieuses ; originellement congolais mais littérairement ou imaginativement mondial au sens de la mondialité, du Tout-monde pour lequel plaide Édouard Glissant (1997). Il se veut être le fruit de différents lieux et par conséquent de plusieurs cultures. Cette diversité de son identité ou mieux de son *ipséité*, chère à Paul Ricoeur (1990), se perçoit à travers ses personnages et leur remarquable culture littéraire.

L'image voire l'imaginaire historique, social, littéraire, bref culturel de tout écrivain apparaît au sein même de son œuvre. Ainsi,

Toute œuvre construit en filigrane son auteur, que cette mise en abyme se lise implicitement dans le texte ou soit prise pour objet explicite de la création. Tout romancier, tout poète, tout philosophe donnent une image d'eux-mêmes, de leur engagement idéologique comme esthétique, par le biais de personnages qui sont les doubles de leur auteur (Éric Bordas, 2002 : 27).

Le double fictionnel de Mabanckou transparait chez chacun de ses personnages au travers de leur connaissance étendue des livres, quand

³⁰ Avant de faire l'objet d'un ouvrage publié en 2007, le concept de Littérature-monde partira d'un manifeste signé par plus d'une quarantaine d'écrivains dont Alain Mabanckou. L'idée, pour reprendre les mots de l'initiateur du mouvement, Michel Le Bris, est née « d'un gigantesque ras-le-bol devant l'état de la littérature française, devenue sourde et aveugle (...) à la course du monde, à sa force de se croire la seule, l'unique, l'ultime référence, à jamais admirable, modèle livré à l'humanité » (Michel Le Bris, 2007 : 25-53). Les trois dimensions qui façonnent le concept et l'ouvrage qui en émane sont les suivantes : la *littérature-monde* comme tentative de dépassement de la relation problématique entre littérature de langue française et littérature française ; la *littérature-monde* comme affirmation d'un devenir autonome et pluriel de la langue française comme outil de création ; la *littérature-monde* comme une architecture de poétiques, d'arts romanesques, de formes littéraires ou, plus largement, de considérations sur l'écriture à l'échelle du monde. Cf. Olivier Mouginot (En ligne, voir bibliographie).

³¹ En ligne, voir bibliographie.

bien même ils seraient issus des milieux populaires. D'origine socialement défavorisé en général, les personnages du romancier sont le plus souvent dotés d'un savoir littéraire qui fait découvrir les écrivains et les textes qui ont aiguisé son style, fasciné et façonné son imaginaire, ses représentations, sa personnalité (culturelle). Autrement dit, les textes évoqués, référencés sortent de la bouche des protagonistes, ce qui est étonnant quand on sait que la plupart sont des gens des milieux populaires où la lecture est loin d'être une activité préférée ou une distraction. En dehors de Verre Cassé dont le métier d'enseignant le prédispose à la lecture, en plus de ce qu'il griffonne à ses heures perdues, aucun autre personnage n'est socialement (la plupart étant des parias) prédisposé au luxe de la lecture.

Dans *Verre Cassé*, chaque protagoniste, chaque figure de l'œuvre entremêle le récit de sa vie d'une étonnante érudition livresque. Les textes convoqués sont en principe parodiés, détournés, exploités dans leur portée initiale en vue de peindre une situation précise vécue par le personnage. Par exemple, en proie aux difficultés d'érection depuis fort longtemps, le personnage éponyme se résigne à être « l'homme au désir d'amour lointain » (VC, 237). Le thème de l'amour qui structure le roman de François-Régis Bastide, *L'homme au désir d'amour lointain* (1994), est ici transposé non pas dans la perspective du triangle amoureux du genre Tristan et Iseult ainsi qu'on le découvre dans ce roman. Mais la thématique amoureuse est réutilisée au sens physique du terme. L'écrivain du Congo-Brazzaville en opère une dérivation pour suggérer l'extinction du désir sexuel, le dysfonctionnement érectile de son personnage.

La figure de ce héros est le pendant romanesque d'Alain Mabanckou. L'auteur et la « tête d'affiche » de son roman ont plusieurs points de similitude qui sont : l'enseignement, l'écriture et la relation très resserrée à la mère. Mabanckou est un universitaire, avec à son actif plusieurs romans, essais et poésies. Ces œuvres, romans et poésies en particulier, d'inspiration autobiographique, sont marquées par la disparition de la mère de l'auteur en 1995. Toute son œuvre se donne, entre autres, à lire comme le « tombeau maternel » (Virginie Brinker, 2014 : 34), une écriture composée à la mémoire de la défunte mère. Parallèlement, le héros Verre Cassé est un instituteur quoique déchu, affecté et peiné par la mort de sa mère, et qui, à l'instigation de son ami, griffonne dans un cahier les vicissitudes de la clientèle du Crédit a voyagé. Ce griffonnage aboutit à l'œuvre que le lecteur a sous la main.

Le personnage principal est ce qu'on appelle un écrivain en herbe. Le roman *Verre Cassé* est en somme un tableau restituant, par certains côtés, l'image culturelle et professionnelle de son auteur. C'est une mise en abyme qui reproduit, reprend de façon plus ou moins fidèle l'image d'un écrivain-enseignant-féru de littérature voyageant à travers le monde désormais perçu comme un espace sans bornes. Le roman fait voir en arrière-plan la propre et monumentale culture de son auteur.

Le surnom même de ce héros est conçu de manière à mettre en exergue une écriture composite et une identité éclatée. *Verre Cassé*, titre du roman et pseudonyme de l'actant principal est d'une part « un signe avant-coureur de la disparité des éléments, du mosaïque, de l'hétérogénéité voire de l'hétéroclite » (Guilieh Vokeng et Romuald Nkouda, Op. cit., p. 145) ; d'autre part il symbolise un type d'identité recomposé à partir d'éléments divers à l'instar d'un habit d'Arlequin ou d'un patchwork. C'est le lieu ici de relayer Michel Erman qui pense, pour sa part, que

Le surnom possède une valeur caractérisante plus forte qu'un simple nom car il désigne un personnage tout en référant à un énonciateur qui se veut le garant de la valeur de vérité. Celui-ci témoigne que le signe convient à la personne qu'il désigne et assume son point de vue subjectif en adoptant implicitement une attitude propositionnelle d'identification. Le surnom joue donc le rôle d'un commentaire métalinguistique qui explique le personnage tout en le singularisant (2006 : 43).

Le roman préfigure alors une œuvre bigarrée et un être de papier culturellement constitué de plusieurs éléments distincts. Si *Verre Cassé* admet qu'il n'a jamais quitté son pays natal qu'est le Congo-Brazzaville, cela ne l'empêche pas de se forger, moyennant ses innombrables lectures et voyages au cœur des œuvres, un piédestal culturel et existentiel sous fond de cosmopolitisme. Il déclare :

je peux toutefois noter sur cette page que, sans me vanter, d'une manière ou d'une autre, j'ai voyagé à travers le monde, je ne voudrais pas qu'on me prenne pour un gars qui ignore les choses qui se passent hors de sa terre natale [...], disons que j'ai plutôt voyagé sans bouger de mon petit coin natal, j'ai fait ce que je pourrais appeler le voyage en littérature, chaque page d'un livre que j'ouvrais retentissait comme un coup de pagaie au milieu d'un fleuve, je ne rencontrais alors aucune frontière au cours de mes odyssées, je n'avais pas donc besoin de présenter un passeport, je choisissais une destination au pif, reculant au plus de mes préjugés, et on me recevait à bras ouverts dans un milieu grouillant de personnages, les uns plus étranges que les autres [...], je m'étais trouvé un jour dans un village gaulois [...], je me souviendrais toujours de ma première traversée

d'un pays d'Afrique [...], il fallait [...] que j'aie ensuite même en Inde écouter le sage Tagore psalmodier son Gora, il fallait que je ratisse le continent européen [...], j'allais souvent vers l'océan Atlantique (VC, 209-212).

Le voyage à travers la littérature, en bravant et en balayant les clichés, revêt une dimension d'ouverture interculturelle. Il se dégage des lectures du sujet-narrant Verre Cassé et par conséquent d'Alain Mabanckou un principe relationnel, identitaire qui promeut la diversité, le métissage. Face aux quatre pôles autour desquels Philippe Blanchet répartit les modalités et effets interculturels des relations sociales, l'écrivain de la rive droite du fleuve Congo, se situe en droite ligne de la synthèse culturelle. Celle-ci est une « articulation consciente assumée en une identité culturelle [...] « hybride » ou « métissée » de la pluralité de son propre système interprétatif [...], et donc de la légitimité des pluralités portées par toute altérité » (Philippe Blanchet, 2012 : 159). De manière implicite, il y a dans l'extrait ci-dessus, une remise en question des conceptions traditionnelles et polarisantes de la culture comme un bloc monolithique, comme un système clos. Sous les traits de son personnage, se reflète l'être de l'écrivain. Un reflet qui illustre une « identité-relation » (Édouard Glissant, 2005 : 185), une image pluriculturelle, laquelle serait la résultante des influences subies par l'écrivain au cours de ses voyages et de ses lectures. Des expériences de déplacement plus ou moins imaginaire et de la connaissance ou de la découverte des auteurs, émerge un sujet particulier, une individualité forgée par différents registres de valeurs et de normes qui évitent les clivages culturels, vont au-delà de la terre d'origine, de l'identité ethnographique. Sous cet angle, Pierre-Yves Gallard (Cité par Guilioh Vokeng et Nkouda, Op. cit., p. 153) soutient que « *Verre Cassé* peut ainsi porter la revendication d'une culture personnelle et commune vivante, c'est-à-dire en mouvement, nourrie de multiples traditions et cultures, puisant sa vitalité dans la diversité ».

Les théories actuelles sur l'identité font prévaloir l'idée qu'elle est une entité « faite d'appartenances multiples » (Amin Maalouf, 1998 : 40), une constitution de plusieurs possibles narratifs. Entendons par possibles narratifs « des outils culturels éventuels, modifiables, variables, virtuels, c'est-à-dire activables à tout moment, selon l'altérité, la rumeur du monde, et qui permettent à tout individu, à tout groupe ou à toute société de se raconter, de s'auto-définir » (Bernard Bienvenu Nankeu, 2017 : 55). L'identité est alors « un processus continuellement ouvert et interactif, il est impossible, jamais, de la stabiliser et encore moins d'y

découvrir à l'intérieur sa vérité ultime » (Jean-Claude Kaufman, 2010 : 31). Il s'agit de dépasser la conception de l'identité comme un phénomène inné et figé pour l'appréhender plutôt comme un phénomène dynamique relevant de la multiplicité. En sorte que :

L'identité est rapport au monde ; elle n'émerge pas dans un théâtre solipsiste où il n'y aurait guère d'autre acteur que soi-même. Pour le pragmatisme, l'individu n'est pas un individu théorique, mais il est un acteur socialement engagé [...] L'acteur se définit par son implication dans la vie sociale ; il se situe au cœur du monde, au centre de la vie des formes de vie et des flux et reflux de la vie quotidienne [...] Dire que l'identité est engagée, c'est souligner avec force son attachement au monde puisqu'en aucun cas l'acteur n'est en mesure de s'élever au-dessus du ruissellement continu des choses et des êtres [...] C'est plus d'une identité encadrée dans la réalité sociale dont il s'agit ici (Hervé Marchal, 2012 : 78-79).

Pour certains, le monde aujourd'hui se caractérise par la porosité des frontières au point où l'on parle d'un village planétaire dans lequel les habitants seraient tous animés par l'esprit cosmopolite. Mabanckou appartient à cette catégorie de personnes qui refuse l'existence des frontières, qui ne se considère pas comme citoyen d'un État particulier. Au gré de ses voyages, sur invitations, à travers le monde, il revendique le statut d'écrivain-migrateur. Une telle posture en ferait un citoyen du monde, un individu partisan de l'idée qui est dans l'air du temps, à savoir la culture cosmopolite ou l'identité-cocktail (Frédéric Mambega, 2014 : 11). L'écrivain l'affirme d'ailleurs en ouverture de son essai intitulé *Le monde est mon langage* (2016). Afin que l'on prenne la pleine mesure de la position qui est celle d'Alain Mabanckou, à propos de l'identité, nous allons devoir le citer presque entièrement. Dès l'entame du livre susmentionné, il déclare :

J'ai choisi depuis longtemps de ne pas m'enfermer, de ne pas considérer les choses de manière figée, mais de prêter plutôt l'oreille à la rumeur du monde [...] Le monde est ainsi mon langage. Ce monde, je l'ai découvert par le biais de la langue française grâce à ceux qui la magnifient, quels que soient leurs origines, leur patrie, leur accent ou leur accoutrement [...] Je considère les rencontres insolites, les lieux, les voyages, les auteurs et l'écriture comme un moyen de féconder un humanisme où l'imaginaire serait aussi bariolé que l'arc-en-ciel et nous pousserait à nous remettre en question. Le défi consiste à rapporter de nos différentes « appartenances » ce qui pourrait édifier positivement un destin commun et assumé [...] Tel est au fond, le sens que je donne à ce livre qu'il faudra parcourir comme une autobiographie capricieuse élaborée grâce au regard des uns et des autres, et à celui que je porte sur eux... (Alain Mabanckou, 2016 : 11-13).

De la même manière qu'Andrée Chedid, Alain Mabanckou, au regard de l'intertextualité dialogique de son/ses texte(s), se considère comme un être de partout, qui « revendique une appartenance à la terre humaine ...et il faut cesser d'énumérer des nations, des entités politiques ou culturelles à son sujet, mais parler d'universalité... » (Marc Kober, 2008). Le compatriote de Sony Labou Tansi transcende ainsi toutes les barrières géographiques, politiques et culturelles dans une vision multi-identitaire et interculturelle qui assure dialogues, échanges et partages en dehors de l'exiguïté du moi, de la mêmété, bref de la conception fixiste de l'identité.

Pour paraphraser Jouad Serghini³², disons que *Verre Cassé* se caractérise par une intense perméabilité aux différents textes littéraires qui ont marqué l'histoire. La plume de Mabanckou à l'encre imbibée des cendres du phénix, fait ressurgir Alfred de Vigny, Pierre Corneille, Mongo Beti, Marguerite Yourcenar, Hermann Hesse, Dany Laferrière, Rachid Boudjedra, Michel Houellebecq, Marcel Proust, Arthur Rimbaud, Sembène Ousmane, Florent Couao-Zotti, Aimé Césaire, Simone de Beauvoir, Émile Zola, Chinua Achebe, William Shakespeare, Patrick Chamoiseau, Gao Xingjian, Ernest Hemingway, Gabriel García Márquez, etc. Tous prennent place au sein du grand banquet qu'est la littérature. Le rendez-vous est bel et bien fixé : c'est l'espace du roman qui abritera cette épopée. Ces noms tutélaires de la littérature mondiale, cette perméabilité aux textes littéraires qui caractérise *Verre Cassé* recèle une dynamique culturelle, elle reflète également l'interaction, l'échange, la communication, le partage, la complémentarité des textes littéraires, la reconnaissance de la culture de l'autre en dehors d'un ethnocentrisme réducteur. Imbu de cette conscience interculturelle, Mabanckou se transforme en un médiateur culturel. Son écriture charrie tout un cortège de textes qui interagissent, communiquent entre eux dans une parfaite atmosphère de compénétration. La démarche intertextuelle que renferme *Verre Cassé*, stimule l'interculturel dans la mesure où elle instaure un cadre privilégié au dialogue entre les cultures. Mabanckou conçoit ainsi la littérature comme un socle au sein duquel l'ouverture à l'autre voire le désir de l'autre acquiert une dimension fulgurante. L'altérité du roman de Mabanckou est dialogale, elle part du postulat que la littérature demeure de loin la clé sacrée du dialogue. D'où « la reconfiguration identitaire de

³² En ligne, voir bibliographie.

l'« africanité » (Fulgence Manirambona, 2010 : 95) qui caractérise l'écriture de ses romans.

D'un point de vue général, l'écriture de Mabanckou est typique de la nouvelle génération d'écrivains africains dont il est dit qu'elle « transcende majestueusement les barrières du régionalisme réducteur, elle manifeste ostensiblement le désir de se situer dans une échelle universelle [...], le dialogue entre les différentes cultures et le désir interculturel [en] sont [entre autres] les grandes orientations » (Jouad Serghini, 2014 : 326). Cette nouvelle génération, ayant pris « conscience que l'identité n'est pas donnée une fois pour toutes » (Jacques Chevrier, 2006 : 110), semble avoir résolument tourné « le dos aux vieilles lunes de l'engagement et de la responsabilité de l'homme de culture » (Jacques Chevrier, *Idem*, 160). Du coup, les auteurs se sont comme installés dans l'hybride naguère vilipendé par les anciens. Au-delà des préoccupations thématiques et culturelles que soulèvent ces textes, leurs représentations de l'identité sont sous-tendues par une idéologie du métissage et de la transculturalité. Dans leur expression des identités nouvelles, les textes qui en sont issus témoignent d'une culture afropolitaine ou afropéenne. Ces textes remettent en question les valeurs de base du système d'origine en mettant en évidence les transformations identitaires inhérentes à la mobilité des protagonistes et à un environnement géographique et culturel nouveau.

CONCLUSION

Au sortir de cette réflexion, nous retenons que le roman *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou est un véritable cocktail d'intertextes. L'œuvre est travaillée, tissée dans son intégralité par un saisissant recours à des textes passés ou actuels. Ceux-ci apparaissent sous forme de citations, de références ou d'allusions. Toutes ces pratiques intertextuelles font finalement du roman une œuvre qui déroule les souvenirs de lecture de son auteur, dévoile ses coups de cœur, les clins d'œil fait à ses amitiés littéraires, ses influences. Mais bien plus que cette coprésence des textes, cette écriture mémorielle, il est question, en dernière analyse, de la configuration d'un imaginaire et d'une identité qui s'inscrivent dans la perspective de l'ouverture à l'altérité. Le roman devient ainsi un espace où l'écrivain pense son moi et ses représentations en termes de relations à d'autres moies, fussent-ils, de la même culture ou non. Les textes cités, suggérés, auxquels Mabanckou fait référence, plus qu'un simple jeu

intertextuel, se donnent à voir comme un discours de présentation des éléments hétérogènes qui composent la fiction du moi auctorial. Dans cette identité-relation ou mieux encore en filigrane de cette identité-fiction, le rapport à autrui, à ce qui n'est pas soi importe au point où l'on se situe in fine dans une sorte d'idéal interculturel qui privilégierait les profils transculturels et les brassages substantiellement féconds et enrichissants.

Ouvrages cités

- BAKHTINE, Mikhaïl. [1926] 1998. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland. 1973. Théorie (du texte). *Encyclopaedia Universalis*.
- BLANCHET, Philippe. 2012. *La linguistique de terrain. Méthode et théorie*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- BORDAS, Éric. 2002. *L'analyse littéraire. Notions et repères*. Paris : Nathan.
- BRINKER, Virginie. 2014. L'inspiration autobiographique comme matrice poétique dans quelques ouvrages d'Alain Mabanckou. *Interculturel Francophonies*, n°25 juin-juillet.
- CHEVRIER, Jacques. 2006. *Littératures francophones d'Afrique noire*. Aix-en-Provence : Edisud.
- ERMAN, Michel. 2006. *Poétique du personnage de roman*. Paris : Ellipses.
- GENETTE, Gérard. 1979. *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil.
- GLISSANT, Édouard. 1990. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard.
- . 1997. *Traité du Tout-monde*. Paris : Gallimard.
- . 2005. *La Cobée du Lamentin*. Paris : Gallimard.
- HUNTINGTON, Samuel P. 2000. *Le Choc des civilisations*. Paris : Odile Jacob.
- KAUFMAN, Jean-Claude. 2010. *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris : Fayard/Pluriel.
- KOBER, Marc. 2008. La poésie proche d'Andrée Chedid. *Poésies des suds et des orientes*. Revue *Itinéraires et contacts des cultures*, n°42. Paris : L'Harmattan, Université Paris 13.
- KRISTEVA, Julia. 1969. *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.
- LAURENT, Jenny. 1976. La stratégie de la forme. *Poétique*, n° 27.
- MAALOUF, Amin. 1998. *Les identités meurtrières*. Paris : Grasset.
- MABANCKOU, Alain. 1998. *Bleu Blanc Rouge*. Paris : Présence Africaine.
- . 2005. *Verre Cassé*. Paris : Seuil.
- . 2015. *Petit piment*. Paris : Seuil.
- . 2016. *Le monde est mon langage*. Paris : Grasset & Fasquelle.

- MAMBEGA, Frédéric. 2014. Alain Mabanckou, ou la vocation cosmopolite. *Interculturel Francophonies*, n°25, juin-juillet.
- MANIRAMBONA, Fulgence. 2010. De la reconfiguration pluridentitaire de l'africanité : l'écriture romanesque d'Alain Mabanckou. *Mosaïques*, revue des jeunes chercheurs en SHS Lille Nord de France-Belgique francophone, n°5, octobre.
- MARCHAL, Hervé. 2012. *L'identité en question*. Paris : Ellipses.
- MESURE, Sylvie. 1998. *La rationalité des valeurs*. Paris : Puf.
- MOUGINOT, Olivier. Pour une littérature-monde (1) : des voix pour un « désir-monde ». 22 octobre 2014. En ligne. <http://atelit.hypotheses.org/174>. Le 03 décembre 2018.
- LE BRIS, Michel et ROUAUD, Jean. 2007. *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard
- NANKEU, Bernard Bienvenu. 2017. De l'intersémiotique à la posture identitaire chez Gaston-Paul Effa. Roger Fopa Kuete et Bernard Bienvenu Nankeu (éds.). *Francographies africaines contemporaines. Identités et globalisation*. Bruxelles : P.I.E Peter Lang.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie. 1996. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod.
- RICŒUR, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- RIFFATERRE, Michael. 1983. *Sémiotique de la poésie*. Paris : Seuil.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. 2002. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris : Nathan/HER.
- SERGHI, Jouad. 2014. Mabanckou, l'intellectuel africain interverti. *Interculturel Francophonies*, n°25, juin-juillet. Pour une approche interculturelle du texte littéraire à travers les textes des écrivains maghrébins et subsahariens de la nouvelle génération. En ligne. <http://www.llcd.auf.org/IMG/pdf/SERGHINI.pdf>. 03 décembre 2018.
- SCHNEIDER, Michel. 1985. *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris : Gallimard.
- TODOROV, Tzvetan. 1981. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : Seuil.
- VOKENG, Guilioh et Nkouda, Romuald. 2014. *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou ou des livres dans un livre : de la pratique intertextuelle aux échanges interculturels. *Interculturel Francophonies*, n° 25, juin-juillet.