



Laboratorio critico 2012, 1, (2), pp.1-8

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

Verre Cassé d'Alain Mabanckou: entre oralité et écriture ou la transmission d'une mémoire transculturelle

Tatiana Cescutti
Sapienza - Università di Roma

Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé.
(Valéry)

«[...] les gens de ce pays n'avaient pas le sens de la conservation de la mémoire» et «l'époque des histoires que racontait la grand-mère grabataire était finie»¹. C'est sur ces mots que s'ouvre le roman *Verre Cassé* de l'écrivain congolais Alain Mabanckou. Voire, c'est par ces mots que L'Escargot Entêté confie à son ami Verre Cassé, ancien instituteur autodidacte maintenant vieux et alcoolique, la mission d'écrire la vie, tant tragique que burlesque, des piliers de comptoir qui fréquentent le bar *Le Crédit a voyagé* dont il est le patron. De tels propos paraissent d'entrée de jeu discréditer la tradition orale au profit d'une transmission écrite de la mémoire, dans le sens d'une prééminence des codes de la culture occidentale sur ceux de la culture africaine. «L'heure est désormais à l'écrit», poursuit L'Escargot Entêté, «parce que c'est ce qui reste, la parole c'est de la fumée noire, du pipi de chat sauvage [...] Je n'ai confiance qu'en ce qui est écrit» [11-12]. Verre Cassé accepte la charge de scripteur qu'on lui a donnée, tout en étant en son for intérieur bien décidé – précise-t-il avec un humour dont il ne se départit en aucune circonstance – à ne pas devenir un «nègre» et à «écrire aussi pour *lui-même*». Ainsi, en dépit de la méfiance envers la mémoire orale, initialement exprimée par son commanditaire, Verre Cassé, génétiquement enraciné dans une oralité négro-africaine et doté d'une culture livresque impressionnante (le récit foisonne de références intertextuelles, plus ou moins explicites), donne à son texte une orientation mixte, hybride, voire *transculturelle*, et ce en alliant mémoire orale et mémoire écrite, mémoire collective et mémoire personnelle. Le récit adopte en effet un mode de communication à la croisée des codes et des genres, ou des civilisations,

¹ A. MABANCKOU, *Verre Cassé*, Seuil, Paris 2005, p. 11. Toutes les citations seront désormais suivies dans le texte de leur(s) page(s) de l'édition sus-mentionnée.

entre parole et écriture, dans une optique de transculturalité ou de syncrétisme culturel, opérant une fusion identitaire de «Soi» et de l'«Autre». C'est ce rapport de co-existence et de médiation culturelles, que l'on voit se dessiner dans la facture du roman *Verre Cassé*, que nous nous proposons d'examiner, en interrogeant les corrélats génériques, narratifs, stylistiques et linguistiques qui intéressent le récit. Par là, nous verrons en particulier comment l'oralité, renvoyant à un tréfonds culturel négro-africain, investit non seulement l'espace scriptural, mais aussi la langue du texte, tout en servant de remarquable instrument d'appropriation culturelle.

Un conteur de papier

Qualifié de roman par son auteur, *Verre Cassé* est en fait une œuvre travaillée par une esthétique métissée, qui échappe aux classifications habituelles, en vertu de son hybridité tant générique que langagière. Le roman *Verre Cassé*, relevant d'une esthétique européenne, adopte et amalgame des genres caractéristiques de la littérature orale, ressortissant à une esthétique africaine: métagenre s'il en est, il accueille tout à la fois l'épopée (la geste des éclopés de la vie se retrouvant au *Crédit a voyagé*) et le conte qui intègre des éléments composites tels que le proverbe, la chanson, la morale et l'anecdote, et ce au service d'un acte de raconter qui se donne autant à lire qu'à écouter, au point de conférer au narrateur du roman éponyme le statut de narrateur-conteur ou de conteur de papier. À l'évidence, le roman de Mabanckou est le lieu où s'interpénètrent l'oralité et l'écriture, c'est-à-dire où s'opère la fécondation de l'écriture par l'oralité et, au gré d'un riche substrat intertextuel, de l'oralité par l'écriture. Ce mouvement se réalise en greffant le roman et les citations qui parsèment le texte sur la structure narrative du conte traditionnel africain, dont nous tâcherons à présent de dégager les principaux indices, tels que les ont répertoriés notamment Pierre N'Da et Françoise Tsoungui².

À l'analyse, même s'il prend quelque liberté par rapport au code de présentation du récit oral traditionnel, *Verre Cassé* est manifestement tributaire de certains procédés narratifs propres au conte, comme les formules préambulaires d'ouverture et de localisation temporelle et les formules clausulaires comportant une leçon de morale.

² P. N'DA, *Le conte africain et l'éducation*, L'Harmattan, Paris 1984 et F. TSOUNGUI, *Clés pour le conte africain et créole*, EDICEF, coll. Fleuve et Flamme, Paris 1986. Outre ces deux études, nous a été précieuse la contribution à l'analyse du roman négro-africain faite par R. TRO DEHO, portant en particulier sur les œuvres romanesques de Jean-Marie Adiaffi et Maurice Bandaman: *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, L'Harmattan, Paris 2005.

Quoiqu'avec des différences sensibles, un texte liminaire ayant la même fonction communicative que le prologue dans le conte oral traditionnel, précède la narration. Dans son discours d'ouverture, le narrateur Verre Cassé sollicite l'attention de son lecteur-auditeur, avant de lui raconter les aventures des différents personnages qu'il croise au *Crédit a voyagé*. En particulier, pour interagir directement avec son interlocuteur, il se sert comme incipit de la formule énonciative «disons que», relevant de la communication orale et assumant ici la fonction dévolue aux formules introductives usuelles du conte. «Disons que» compte des variantes au fil de l'œuvre, à l'ouverture des divers récits de vie retranscrits par Verre Cassé. En voici quelques-unes: «il faut que j'évoque», «comment pourrais-je oublier ce père de famille», «j'ai ouï dire». Certaines accompagnées de formules de localisation temporelle, visant à situer le temps des événements, mais contrairement aux indices temporels du conte traditionnel, celles-ci ne transportent pas l'auditoire dans un passé lointain empreint de merveilleux et de fantastique, mais l'engageant au contraire dans un passé récent, dans une réalité contemporaine sinistre, peuplée de personnages hauts en couleur, aux destinées sans espoir, où prison, violence et alcool se mêlent: «comme il me l'avait lui-même raconté il y a bien des années», «y a quelques jours quand j'ai quitté *Le Crédit a voyagé*», «c'était hier, à 4 heures du matin, que j'ai longé la rivière Tchinouka», «il est 1 heure ou 2 heures de l'après-midi et je vois que ce casse-pieds de toujours, L'Imprimeur, est arrivé au *Crédit a voyagé*».

De manière inhabituelle, ce prélude se répète en plein récit, sous la forme de prolongements explicatifs où Verre Cassé expose «le pourquoi de ce cahier» et «précise dans quelles circonstances et comment L'Escargot entêté *lui* a forcé la main en *lui* proposant d'écrire, de témoigner, de perpétuer la mémoire de ces lieux» [193-194]. Ainsi, outre une fonction phatique, le prélude de *Verre Cassé*, réitéré dans le corps du texte, répond à la volonté d'allier oralité et écriture. «Tu devrais écrire», avait dit L'Escargot entêté à Verre Cassé, «je veux dire, écrire un livre [...] un livre qui parlerait de nous ici, un livre qui parlerait de cet endroit unique au monde [...] Verre Cassé, sors-moi cette rage qui est en toi, explose, vomis, crache, toussote ou éjacule, je m'en fous, mais ponde-moi quelque chose sur ce bar, sur ces quelques gars d'ici, et surtout sur toi-même» [193-195]. Verre Cassé avait accepté, mais il écrira un livre comme il pense ou plutôt comme il parle, sur des choses qui ressembleront à la vie:

[...] j'écrirais des choses qui ressembleraient à la vie, mais je les dirais avec des mots à moi, des mots tordus, des mots décousus, des mots sans queue ni tête, j'écrirais comme les mots me viendraient, je commencerais maladroitement et je finirais maladroitement comme j'avais commencé, je m'en foutrais de la raison pure, de la méthode,

de la phonétique, de la prose [...] ce serait alors l'écriture ou la vie [198]

Tout en s'affranchissant notamment de Kant et de Descartes – et en dialoguant avec Jorge Semprun –, l'écrivain Verre Cassé récupère le discours réaliste du conteur ou du griot. Ce faisant, le récit devient un acte verbal, le lieu de la parole écrite, agrémentée par ailleurs, conformément au protocole conventionnel de présentation du conte, d'une leçon de morale. Celle-ci, tenant à la fois de la sagesse populaire et de l'expérience transmise de génération en génération, n'intervient pas uniquement à la fin du récit. Elle se constitue et se décline au contraire d'un récit de vie à l'autre. Qu'enseigne-t-elle dans l'œuvre de Mabanckou? Certainement pas le Bien par rapport au Mal, comme vise à l'inculquer la morale de la narration orale traditionnelle. Le message véhiculé est tout autre: en écrivant l'existence sans solution de quelques vaincus de la vie, y compris la sienne, Verre Cassé rend compte, à travers la déchéance sociale et morale des êtres qu'il côtoie, de la réalité d'une Afrique que tout concourt à décomposer et à pervertir: les hommes politiques, la désertification, la pollution, la corruption, les dépravations de l'Occident colonial et post-colonial, jusqu'aux individus eux-mêmes que l'alcool et la violence irrémédiablement détruisent. Mais les divers récits de vie ne révèlent en fait qu'une morale partielle. C'est en conclusion que l'on apprend la véritable moralité, à travers une question adressée de manière lancinante à Verre Cassé par un homme du nom de Holden qui vient d'Amérique:

est-ce que tu peux me dire ce qu'il advient aux pauvres canards des pays froids lorsque tombe l'hiver, hein, est-ce qu'on les enferme dans un parc zoologique, est-ce qu'ils migrent vers d'autres contrées ou bien les pauvres canards se retrouvent coincés dans la neige [229]

Sous d'autres latitudes, sous un climat froid et neigeux, aux antipodes de l'Afrique qui se désertifie, on prend acte de la même vérité: aucune patrie n'offre d'abri sûr et l'inéluctable destruction, dont l'Afrique semble être la métaphore, touche chaque être humain, d'ici ou d'ailleurs. C'est là une morale implicite que le lecteur-auditeur doit bâtir de lui-même. Le conteur Verre Cassé esquivé sans cesse la question d'Holden et promet d'y répondre «dans l'autre monde» où il entend bien «accéder par la grande porte». La morale se cristallise ainsi en clôture du roman autour d'un ultime détournement intertextuel où, pour exiger sa revanche sur une existence sacrifiée, sur sa «route de faim» [135], Verre Cassé reprend dans une perspective contraire ce verset de l'*Évangile selon saint Luc* «Efforcez-vous

d'entrer par la porte étroite» qui a, comme l'on sait, donné son titre à un livre de Gide³:

[...] je dois me barrer, ma place est au paradis, et si quelques anges de mauvaise foi me racontent des salades là-haut pour m'empêcher d'y accéder par la grande porte, eh bien, crois-moi, j'y entrerai quand même par la fenêtre [248]

Ainsi, en empruntant, quoiqu'avec une certaine liberté, des éléments constitutifs de la structure élémentaire du récit oral (formules introductives, leçon de morale, etc), Mabanckou garantit la présence du conteur dans le texte. Mais pour matérialiser la narration orale dans l'espace du roman, l'auteur recourt à d'autres procédés, typiques d'une oralité connotée plus précisément comme africaine.

L'art oratoire du griot

Dans le roman *Verre Cassé*, la présence du conte oral se réalise à travers une rhétorique caractéristique de l'art oratoire du conteur traditionnel, essentiellement orienté vers l'auditeur. L'écriture du narrateur s'apparente à la parole du griot tout d'abord en tant que mémoire de la collectivité, en tant qu'archiviste s'il en est de tout ce qui concerne la communauté. Verre Cassé s'identifie pleinement à cette figure, dans une dimension qui dépasse amplement l'espace culturel africain, en vertu d'une dense trame intertextuelle dont les sources sont aussi bien occidentales que négro-africaines. Mais l'intégration du griot dans le roman est en premier lieu d'ordre formel. Elle est principalement une manière de contruire un discours, grâce à un certain nombre d'artifices, propres de l'oralité. À cet égard, on remarque une prédilection pour les figures de répétition.

L'anaphore, dont la valeur perlocutoire ou incantatoire – par ailleurs non dénuée d'humour – est manifeste, s'intercale le plus souvent dans le développement d'une idée ou d'un thème donné. Comme lorsque le narrateur évoque la polémique engagé par «les gens d'Église» après l'ouverture du *Crédit a voyagé*:

ils [les gens d'Église] ont dit que si ça continuait comme ça y aurait plus de messes dans le quartier, y aurait plus de transes lors des chants, y aurait plus de Saint-Esprit qui descendrait au quartier des Trois-Cents, y aurait plus d'hosties noires et croustillantes, y aurait plus de vin sucré, le sang du

Christ, y aurait plus de garçons de chœur, y aurait plus de sœurs pieuses, y aurait plus de bougies, y aurait plus d'aumône, y aurait plus de première communion, y aurait plus de deuxième communion, y aurait plus de catéchisme, y aurait plus de baptême, y aurait plus rien du tout, et alors tout le monde irait droit en enfer [14-15]

ou lorsque Verre Cassé décrit les «mœurs de primitif» dont il était accusé et qui l'ont conduit à perdre son emploi d'instituteur:

quand j'étais encore instituteur, il paraît même que j'arrivais toujours en retard en classe chaque fois que j'avais bu, il paraît même que je montrais mes fesses aux enfants pendant le cours d'anatomie, il paraît même que je dessinais des sexes géants au tableau, il paraît même que je pissais dans un coin de la classe, il paraît même que je pinçais les fesses de mes collègues hommes ou femmes, il paraît même que j'avais fait goûter du vin de palme aux élèves [...] du coup les parents d'élèves ont commencé à retirer leurs enfants de ma classe, et puis on ne m'a plus fourni de craies parce qu'il paraît même que je les mangeais ou les écrasais en marchant dessus, et puis on ne m'a plus fourni de stylos parce que paraît-il je les confondais avec un thermomètre durant la classe [...] et puis on ne m'a plus fourni le matériel de géométrie parce que paraît-il je ne pouvais plus tracer une ligne droite qui est le plus court chemin qui mène d'un point à un autre, et puis on ne m'a plus fourni de carte de notre pays parce que paraît-il je l'appelais encore du nom qui était le sien à l'époque de la royauté [172-174]

ou enfin lorsque Verre Cassé revendique son opposition à ceux qui «s'improvisent écrivains alors qu'il n'y a même pas de vie derrière les mots qu'ils écrivent» [196], tout en faisant preuve, par un jeu intertextuel serré, d'une totale humilité vis-à-vis des «géants de ce monde»:

je lui [à L'Escargot entêté] dit que je laissais l'écriture à ceux qui chantent la joie de vivre, à ceux qui luttent, rêvent sans cesse à l'extension du domaine de la lutte, à ceux qui fabriquent des cérémonies pour danser la polka, à ceux qui peuvent étonner les dieux, à ceux qui pataugent dans la disgrâce, à ceux qui vont avec assurance vers l'âge d'homme, à ceux qui inventent un rêve utile, à ceux qui chantent le pays sans ombre, à ceux qui vivent en transit dans un coin de terre, à ceux qui regardent le monde à travers une lucarne, à ceux qui, comme mon défunt père, écoutent du jazz en buvant du vin de palme, à ceux qui savent décrire un été africain, à ceux qui relatent des noces barbares, à ceux qui méditent loin là-bas, au sommet du magique rocher de Tanios, je lui ai dit que je laissais l'écriture à ceux qui rappellent que trop de soleil tue l'amour, à ceux qui prophétisent le sanglot de l'homme blanc, l'Afrique fantôme, l'innocence de l'enfant noir, je lui ai dit que je laissais l'écriture à ceux qui peuvent bâtir une ville avec des chiens, à ceux qui édifient une maison verte comme celle de

³ *Verre Cassé* se compose de deux parties, ainsi intitulées: *Premiers feuillets* qui accueillent les divers récits de vie des clients du *Crédit a voyagé*; *Derniers feuillets* qui constitue une sorte de volet autobiographique et testamentaire du narrateur. On pourrait voir dans cette deuxième partie, en vertu de son titre et de son contenu, un clin d'œil adressé à André Gide, notamment à *Feuillets d'automne* (1949), que l'écrivain français avait conçus comme son testament spirituel.

L'Imprimeur⁴ ou une maison au bord des larmes pour y héberger des personnages humbles, sans domicile fixe, des personnages qui ressentent la compassion des pierres [199-200]

La parole du griot est caractérisée également par des effets d'accumulation qui fonctionnent comme des structures de surenchère d'un même concept, conférant parfois au récit et aux personnages une tonalité épique. Comme dans la séquence suivante, agrémentée d'une morale inspirée de La Fontaine: «L'Escargot entêté avait résisté [...], et les vents étaient passés, et les ouragans aussi, et les tornades aussi, et les cyclones aussi, L'Escargot entêté avait plié mais n'avait pas rompu» [38]. Ou encore ces propos de L'Imprimeur, personnage qui «a fait la France», que sa femme Céline, originaire d'«un coin de Vendée appelé Noirmoutier», a trahi et bafoué: «et j'ai pensé au meurtre avec un couteau, avec un tournevis, avec une hache, avec un marteau, et je ne regardais plus Céline de la même manière, elle me paraissait sale, avilie, impure, félonne» [80]. De même, les propos de Verre Cassé racontant son calvaire et en particulier le «traquenard» que lui avaient tendu les membres de sa belle-famille et sa femme Angélique (rebaptisée Diabolique), en l'embarquant chez le guérisseur-féticheur Zéro Faute: «j'avais échappé de justesse aux griffes de ses intolérants, de ces pourfendeurs des droits de l'homme, de ces trouble-fête, de ces fils du chaos, de ces fils de la haine» [94]; «j'ai repris ma rage en criant "arrête tes conneries, pauvre menteur, pauvre grand escroc, pauvre vendeur de chimères, pauvre homme aux sept noms et poussières, pauvre matamore, pauvre charlatan, pauvre prestidigitateur sans talent, pauvre profiteur, pauvre capitaliste, *vade retro Satana*».

Les redites ou la répétition de séquences remarquables, résultant souvent d'appropriations intertextuelles, sont un autre indice de la présence du conteur oral, tout en préfigurant la vision idéologique du narrateur Verre cassé. La répétition de l'expression «aventure ambiguë»⁵ [88-89] qualifie l'aventure française de son compatriote L'Imprimeur et de ce fait une existence transitant dans un entre-deux culturel, entre deux mondes qui difficilement parviennent à se concilier: «l'aventure ambiguë» de L'Imprimeur se termine dramatiquement par son rapatriement forcé, synonyme pour lui, qui «a fait la France», d'humiliation. Pareillement, le titre-syntagme «les enfants terribles» revient quatre fois dans une même page [214]: il désigne les enfants de rue en Afrique qui sont devenus un aspect familier des métropoles africaines, mar-

quées par la pauvreté et la récession. Citons pour terminer dans l'une des dernières séquences du livre «la vipère au poing» que ressent le narrateur lorsqu'il entend le «type aux Pampers» – ce pauvre homme violé en prison au point de perdre le contrôle de ses sphincters, dont il a raconté l'histoire dans son cahier – outrager sa mère. L'expression compte cinq occurrences et est déclinée sous forme d'énoncés intertextuels équivalents: «Ô rage, ô désespoir, n'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie?» [221]; «je me suis levé en deux temps trois mouvements comme un couple qui danse le tango de la haine» [222].

De telles redondances investissent des pans de texte au point de créer un jeu rythmique, assimilable au son du tam-tam ou à la cadence des chants cérémoniels africains qui s'adressent à l'ensemble de la communauté. Les mots répétés manifestent ainsi une volonté de construire une écriture oralisée dont l'originalité est d'être transversale, c'est-à-dire d'être fortement ancrée dans la culture africaine et de puiser dans le même temps ses références dans le répertoire de la chanson occidentale, en l'occurrence française. Verre Cassé avoue ne connaître que «quelques airs des groupes Zaïko Langa Langa et Afrisa International». En revanche, il parseme son récit de citations empruntées à Georges Brassens, désigné dans le texte comme le «chanteur à moustache» [162] et considéré, à l'instar du griot, comme un artiste de l'oralité dont la parole, souvent intégrée sous la forme de proverbes ou de préceptes, est porteuse d'enseignements pour la communauté tout entière: «le temps ne fait rien à l'affaire»; «ces croquants et ces croquantes» «n'ont vraiment pas l'esprit beaucoup plus grand qu'un dé à coudre» (la citation évoque «ces fils de la haine» que sont pour Verre Cassé les membres de sa belle-famille et sa femme); «mourir pour des idées» (la «chanson préférée» de Verre Cassé, qu'il lui arrive de «fredonner à haute voix»), etc.

Tous ces éléments participent d'une esthétique de la parole fleuve, faite de redites et d'accumulations, et stylistiquement matérialisée par une seule phrase qui court du début à la fin du texte, sans majuscules ni ponctuation, agrémentée uniquement de virgules indiquant les pauses que s'accorde le conteur. Ce procédé confère indéniablement une dimension orale au texte⁶, même s'il pourrait être également tenu pour un écho intertextuel, renvoyant précisément – quoique la référence originelle soit l'objet d'une appropriation par le narrateur – à *L'Homme approximatif* de Tristan Tzara (paru en 1931), entièrement conçu sans ponctuation ni majuscule: «tu as beau me prendre pour un homme approximatif, tu as beau me rabaisser devant les gens, je m'en bats l'œil», dit Verre Cassé à sa femme Diabolique. Le texte, jamais clos, sans com-

⁴ Un des clients assidus du *Crédit a voyagé*, lequel «a fait la France», et dont Verre Cassé retranscrit le récit de vie.

⁵ Titre d'un roman de l'écrivain sénégalais Cheikh Hamidou Kane, publié en 1961. Le roman retrace à travers la vie du jeune homme, Samba Diallo, l'aventure du peuple africain, soumis à l'acculturation.

⁶ Alain Mabanckou reprend ce même procédé dans le roman *Mémoires de porc-épic* (2006).

mencement ni fin, conduit vers une parole en mou-
vance, qui reste en suspension. Ainsi comme un
maillon de transmission, le conteur Verre Cassé,
considérant sa «mission terminée» («tiens, tu peux
le [le cahier] garder à présent, mission terminée»
[238], déclare-t-il à L'Escargot entêté), passe la pa-
role à d'autres narrateurs qui accompliront à sa
suite sa tâche de mémoire, telle qu'il l'a lui-même
inaugurée de manière transversale ou transcultu-
relle, c'est-à-dire sur le plan d'une oralité qui se crée
dans l'écriture.

Une langue hybride comme dynamique mé- morielle transculturelle

Comme pour la plupart des œuvres franco-
phones, on ne saurait rechercher l'oralité dans le
roman *Verre Cassé* sans interroger la langue. Le nar-
rateur Verre Cassé veut, nous l'avons vu, non seu-
lement écrire comme il parle («j'écrirais [...] avec
des mots à moi, des mots tordus, des mots décou-
sus, des mots sans queue ni tête, «j'écrirais comme
les mots me viendraient»), mais aussi proposer une
écriture qui soit le reflet de la vie telle qu'elle est,
sans détour ni fioriture. Son œuvre, tout en mêlant
culture et humour, sera «l'écriture ou la vie». Aussi
veut-il qu'«en le lisant on dise»:

«c'est quoi ce bazar, ce souk, ce cafouillis, ce con-
glomérat de barbarismes, cet empire des signes, ce
bavardage, cette chute vers les bas-fonds des
belles-lettres, c'est quoi ces caquètements de
basse-cour, est-ce que c'est du sérieux ce truc, ça
commence d'ailleurs par où, ça finit par où, bor-
del», et je répondrai avec malice «ce bazar c'est la
vie, entrez donc dans ma caverne, y a de la pourri-
ture, y a des déchets, c'est comme ça que je con-
çois la vie [...]» [198]

Cette posture réaliste est renforcée par l'emploi
d'une langue spontanée et d'un vocabulaire assez
cru, visant à reproduire la pratique de l'échange
verbal qui a cours dans la culture africaine et qui
intègre à la fois un parler populaire et des congo-
lismes. On relève en effet dans le texte des particu-
larités lexématiques, sémantiques et grammaticales,
qui témoignent d'une appropriation africaine du
français dont est conscient le narrateur et qu'il re-
vendiquait même auprès de ses élèves lorsqu'il était
encore instituteur:

je leur disais que lorsqu'ils auraient compris et re-
tenu toutes les exceptions de cette langue aux hu-
meurs météorologiques les règles viendraient
d'elles-mêmes, les règles couleraient de source et
qu'ils pourraient même se moquer de ces règles,
de la structure de la phrase une fois qu'ils auraient
grandi et saisi que la langue française n'est pas un
long fleuve tranquille, que c'est plutôt un fleuve à
détourner [187].

Le français utilisé dans *Verre Cassé* est lui-même
en maints endroits du texte un français «détourné»,
relevant d'une grammaticalisation du discours qui
porte et transmet une manière de découper le réel,
une vision du monde toute africaine, et qui corres-
pondrait à ce que le linguiste Gabriel Manessy a
nommé la sémantaxe⁷. On doit, il est vrai, à Johnson
Manda Djoa d'avoir répertorié quelques-uns des
écarts par rapport au français central que compte le
roman *Verre Cassé*⁸. Mais l'inventaire, s'il est valide
dans sa méthode⁹ et dans certaines de ses analyses,
s'avère néanmoins incomplet et traite par ailleurs
certaines données linguistiques comme des congo-
lismes, alors qu'elles appartiennent plus générale-
ment à un français parler ou populaire qui n'est pas
spécifiquement africain. C'est le cas des composi-
tions «baisodrome», «une bouteille de rouge», des
emprunts étrangers «clean» («j'étais clean»), «afi-
cionados» («le spectacle qu'attendent de lui les *afi-
cionados*»), de l'extension de sens du verbe «baiser»
 («c'est toi qui vas craquer Robinette, et je vais te
baiser»), de l'absence de l'adverbe de négation dans
la phrase négative («y a pas le feu»; «elle se rendit
pas compte...»); «c'est pas de la blague»), ou encore
de l'emploi d'adjectifs adverbialisés («il croit *dur*
comme fer»; «je te dis que ça fornique *grave*»), rele-
vés comme des «particularités du français». En re-
vanche, on retiendra comme fort pertinent
l'inventaire de certaines particularités lexéma-
tiques, comme les composés «Cameruineuses» («il
dit que les Camerounaises, y a pas pire qu'elles, elles
sont tellement matérialistes et intéressées qu'on les
appelle les *Cameruineuses*», p. 140), «poulet-
bicyclette» et «poulet-télévision» [149]¹⁰ ou
l'extension de sens du verbe «travailler» signifiant
«se livrer à des pratiques de sorcellerie» et sans
doute employé ici de manière métaphorique au sens

⁷ Gabriel Manessy soutient l'idée d'une sémantaxe qui traduirait des «manières africaines de voir les choses et de catégoriser l'expérience», c'est-à-dire d'un mode d'appropriation difficile à déceler par le locuteur mais qui manifeste l'inaptitude de la langue importée [en l'occurrence le français] à rendre exactement compte des démarches de sa pensée». Le niveau de la sémantaxe se situerait donc «dans des processus cognitifs qui président à la mise en forme et à l'organisation de l'information» (G. MANESSY, *Le français en Afrique noire. Mythe, stratégies, pratiques*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 194.

⁸ J. MANDA DJOA, «Études des particularités du français relevées dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou», Laboratoire de recherche des Théories et Modèles Linguistiques (Ltml), n. 7, Université d'Abidjan Cocody, décembre 2011.

⁹ MANDA DJOA reprend la grille typologique de l'IFA (Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire).

¹⁰ Le poulet-bicyclette est un poulet de brousse, élevé donc en pleine nature. Il est appelé ainsi parce qu'il a de longues pattes et lorsqu'il court, on dirait qu'il pédale. Le poulet-télévision est un poulet-bicyclette grillé dans une rôtissoire qui permet de le voir, comme s'il passait à la télévision.

de «avoir des relations sexuelles» («et moi je devais faire quoi pendant que le gourou *travaillait* ma femme dans les autres montagnes», p. 47). Ou encore certaines particularités grammaticales, telles que l'emploi fautif des temps verbaux, marqué par l'indistinction du futur et du conditionnel, qui s'explique, nous dit Manda Djoa, comme un calque des langues africaines où le futur a une valeur d'hypothèse, d'éventualité. Nous reportons un des exemples mentionnés: «j'ai promis que je ne paierai plus rien à la maison» [49].

La structuration sémantactique de la langue à l'œuvre dans le roman *Verre Cassé* est également lisible à notre avis au niveau d'autres spécificités lexématiques, phraséologiques et morphosyntaxiques non recensées dans l'article de Manda Djoa. Nous envisagerons ces phénomènes l'un après l'autre, à partir des exemples les plus significatifs.

Les particularités lexicales – outre celles déjà répertoriées par Manda Djoa – qui présentent un caractère d'étrangeté, par rapport au français central, peuvent être classées en deux catégories: les particularités lexématiques qui constituent des néologismes de forme et celles – plus nombreuses dans le texte – qui apparaissent comme le résultat d'une re-fonte sémantique.

La première tendance est déterminée essentiellement par le recours à un procédé de création lexicale, généralement très productif dans les français dits non centraux: la dérivation par suffixation. On trouve dans le texte de Mabanckou quatre néologismes nés de ce procédé: «sapeurs», «ambianceurs», «brasser», «pousse-pousseur». Les deux premiers termes sont formés à partir d'une base nominale empruntée au français familier («ambiance») ou argotique («sape»), à laquelle on a ajouté le suffixe *-eur*, mais ils n'ont étymologiquement plus rien à voir avec le sens qu'on leur connaît. Dans le texte de Mabanckou, pour en faciliter la compréhension, ils sont accompagnés de leur définition en contexte africain:

y avait mes collègues de travail et quelques-unes de mes connaissances, la plupart étaient des *Sapeurs*, et quand je dis «*Sapeurs*», mon cher Verre Cassé¹¹, il ne faut pas les confondre avec les gars qui éteignent les incendies, non, les *Sapeurs* c'est des gars du milieu black de Paris et qui font partie de la SAPE, la société des *ambianceurs* et des personnes élégantes [74]

Le «sapeur» est un adepte de la «SAPE», une mode vestimentaire populaire née chez les jeunes après les indépendances du Congo-Brazzaville et du Congo-Kinshasa. L'expression dépasse cependant les frontières nationales congolaises et peut être tenue plus généralement pour un africanisme. L'usage est attesté dans d'autres français d'Afrique, comme

¹¹ L'Imprimeur fait à Verre Cassé le récit de son mariage avec Céline.

le français de Côte d'Ivoire et du Burkina Faso. Le «sapeur» est aussi un «ambianceur». Il s'agit là d'un autre africanisme qui désigne, d'après *l'Inventaire des particularités lexicales* de Suzanne Lafage (1985-1986), «un joyeux luron, une personne qui aime fréquenter bars et boîtes de nuit et sait y créer une atmosphère de gaieté».

Le lexème verbal «brasser» compte une occurrence néologique dans *Verre Cassé*: «je le [L'Escargot entêté] brasse à mon tour». Il ne correspond à aucune des acceptions recensées dans *Le Petit Robert* (ex: «brasser la bière», «brasser les cartes», «brasser des intrigues», etc), mais il est ici employé au sens de «prendre dans ses bras». Si du point de vue sémantico-référentiel le verbe «brasser» s'écarte du français standard, il obéit cependant au processus de formation des lexèmes verbaux dans la langue française, en l'occurrence il fonctionne selon le cadre formel des verbes du premier groupe en *-er* (ex: chanter).

Le dernier terme mentionné «pousse-pousseur» (répandu en Afrique aussi sous la forme «pousse-poussier») est obtenu en suivant le même procédé de dérivation par suffixation. Toutefois, le terme «pousse-pousse», servant de base à cette nouvelle unité lexicale, a subi une réappropriation sémantique, son acception ayant été remodelée pour mieux convenir à un aspect spécifique de la réalité africaine. Le pousse-pousse (employé aussi sous la forme abrégée «pousse») est régulièrement inséré dans *Le Petit Robert* où il désigne «une voiture monoplace légère à deux roues, tirée par un homme et en usage en Extrême-Orient». En Afrique, il désigne «une charrette à bras à deux roues de fabrication locale et utilisée pour le transport des marchandises dans les villes» (*Inventaire des particularités lexicales*). Dans le roman *Verre Cassé*, le néologisme «pousse-pousseur» («elle s'est raclé la gorge avant de s'étendre sur un matelas qui sentait [...] la transpiration des aisselles d'un pousse-pousseur», p. 130) sert à mettre en évidence la pauvreté d'une population notamment citadine qui se donne à des petits métiers pour vivre.

Le néologisme «pousse-pousseur» offre un exemple d'adaptation de la sémantique du français central à la réalité sociologique africaine. C'est là un phénomène qui touche, dans le roman *Verre Cassé*, non seulement certains lexèmes nominaux et verbaux, mais aussi des locutions ou des expressions figées en français.

On observe ainsi des glissements ou transferts de sens qui peuvent concerner des mots ou des expressions tout entières. Par exemple:

- «ce sera la *diététique* tant que vous ne trouverez pas ma formule à moi» [22]: le mot «diététique», relatif à un régime alimentaire, est ici utilisé par le président de la Répu-

blique qui menace ainsi les membres de son cabinet d'une restriction de leurs privilèges.

- «il a vu les autres commerçants le traiter [...] de *capitaliste*, une injure grave» [37]: le mot «capitaliste» renvoie à l'époque (1979-1990) où le Congo-Brazzaville avait expérimenté, sous la férule d'un régime autoritaire dirigé par Denis Sassou-Nguesso, une politique marxiste, et où le terme «capitaliste» était perçu comme une injure. Verre Cassé en donne une définition «dogmatique» pleine d'humour et d'ironie: «le capitaliste, c'est quand même le diable ici, il a un gros ventre, il fume des cigares cubains, il roule en Mercedes, il est chauve, il est égoïstement riche, il fait de la magouille et tout le bazar, il fait l'exploitation de l'homme par l'homme, de la femme par la femme, de la femme par l'homme» (*ibid.*).

- «c'est pas grave, *papa*, tu payeras quand tu auras le temps» [150]; «alors on mange quoi aujourd'hui, *papa* Verre Cassé» [151]: au Congo, mais aussi dans le reste de l'Afrique noire, l'appellation «papa» peut être adressée par une dame âgée à un jeune ou être employée dans le sens de «mon cher». Ce peut être aussi – mais ce n'est pas le cas dans le présent exemple – une façon familière d'appeler un oncle, suivi de son nom.

- «ma mère me disait que lire *gaspillait* les yeux» [244]: le verbe «gaspiller» subit une extension de sens et est employé ici pour «abîmer». La modification lexicale touche d'ailleurs l'ensemble de l'expression: «gaspiller les yeux» recrée en fait, par le recours à des équivalents sémantiques, l'expression figée «s'abîmer la vue»

- «*j'ai fait la France*» [64]; «*j'ai fait l'Amérique*» [230]: l'expression «avoir fait la France» ou «l'Amérique» ne signifie pas «avoir fait la guerre en France ou en Amérique», mais «avoir vécu» dans ces pays: «y mettre les pieds», comme l'écrit Verre Cassé. Et les personnages qui l'ont fait, comme L'Imprimeur ou Holden, en tirent un certain orgueil, voire un sentiment de supériorité.

Un autre phénomène de variation lexicale, lui-même symptomatique de la vitalité du français d'Afrique, est présent dans *Verre Cassé*. Il s'agit de l'emploi de certains lexèmes dans un sens erroné que nous ne saurions envisager d'un point de vue normatif, c'est-à-dire en tant que barbarismes, mais dans leur dimension conceptuelle, en tant que formes africaines pouvant laisser sous-entendre une évolution sémantique, phénomène linguistique en soi banal et universel. On assiste ainsi à l'utilisation de «*dépouillage*» pour «dépouillement» («ils ont commencé le *dépouillage* comme on le fait dans les pays où on a le droit de voter», p. 26), qui

résulte manifestement d'une indistinction ou confusion entre les suffixes *-age* et *-ment*, pouvant l'un comme l'autre marquer l'action, le résultat. De même, on trouve le verbe substantivé «*causer*» employé pour «causerie»: «entre cet arbre et moi s'établissaient de longs *causers*» [192].

Les expressions et les locutions régulièrement codées en français standard sont elles-mêmes susceptibles de subir des modifications, en l'occurrence une africanisation des groupes de mots qui les composent, soit par un nouveau codage situationnel:

- «je lui ai dit de *clouer son bec de calao*» [50]: le calao étant un oiseau africain vivant dans les savanes et forêts d'Afrique;

- «c'était vraiment un *légume du marché noir*» [223]: l'expression assume une connotation de critique ironique vis-à-vis du marché noir et des conditions de vente précaires des produits alimentaires;

- «ils étaient devenus *des quelqu'un bien placés*» [171]: c'est-à-dire des gens qui ont le bras long et qui sont implicitement susceptibles de rendre service et de fournir des appuis solides. Cette expression banalise ou «euphémise» en quelque sorte la pratique quotidienne de la corruption dans nombre de pays de l'Afrique de l'Ouest.

soit par une formulation jugée plus explicite:

- «je me moque de *ton cinéma en noir et blanc*» [158];

- «tu peux un moment *fermer à clé ta gueule*» [166]

soit en rompant la combinaison arbitraire des mots:

- «elle m'a encore regardé avec pitié *des pieds à la tête*» [129]

Loin d'être des combinaisons fautives, ces expressions et locutions répondent remarquablement, tout comme les autres particularités lexématiques introduites dans le roman *Verre Cassé*, à une nouvelle logique de production sémantique et montrent l'aptitude des Congolais – et plus généralement des Africains – à «détourner la langue» de Molière, en un mot à l'africaniser. Cette aptitude est également évidente au niveau de certains aspects morphosyntaxiques, particulièrement intéressants pour notre analyse car ils s'éloignent de l'usage normé. On peut en discerner deux tendances dans le roman *Verre Cassé*.

Le premier exemple de variation morphosyntaxique que l'on enregistre dans le roman de Mabanckou concerne la postposition du déictique *-là* à tout terme (nom, pronom, verbe), qui est – comme l'ont observé tous les spécialistes qui se sont occu-

pés du français d’Afrique – un trait omniprésent, spécifique de l’oralité, mais dont l’emploi est passé également à l’écrit¹². Le roman *Verre Cassé*, où se superposent la langue orale et la langue écrite, illustre ce double phénomène, comme dans les phrases suivantes: «regarde donc les autres-là qui bavardent au coin là-bas» [41], «tu dis presque rien sur presque tout, tu peux pas me battre, toi-là que je vois-là» [95], «vraiment ton mari-là n’est plus ton mari que j’ai connu» [166], «les personnages de vos livres ne comprendront pas comment nous autres-là gagnons notre pain chaque nuit» [198], «ils disent même que son huile-là qu’elle utilise pour frire...» [150]. Si les quatre premières phrases sont une transcription de discours directs, la dernière exemplifie en revanche l’usage du déictique -là dans la syntaxe de l’écrit.

L’autre trait saillant de la syntaxe du français d’Afrique que l’on peut observer dans le roman *Verre Cassé* concerne la substitution de l’article défini à l’article partitif ou indéfini: «c’est à cause de toi qu’il n’y a pas la transmission» [167]; «je ne voulais pas faire la boxe» [224]; «manger la pomme à l’eau [37]. Ces deux derniers exemples peuvent être également répertoriés comme des africanismes lexicaux: l’expression «faire [de] la boxe» étant employée comme une variante sémantique du verbe «se battre» et l’expression «manger la pomme à l’eau» pouvant être l’équivalent du français «tremper son pain de larmes» ou «être au pain sec».

Si nous avons voulu mettre en relief les variantes lexicales, ainsi que celles – quoique moins nombreuses – d’ordre morphosyntaxique, qui émergent de la lecture du roman *Verre Cassé*, c’est que relevant de l’oralité elles informent elles-mêmes l’écriture et participent d’une nécessité tant esthétique qu’identitaire, motivée par le désir de transcrire, voire de transmettre, une multi-appartenance tant linguistique que culturelle: une problématique dont ont rendu compte de diverses façons les écrivains francophones, d’Abdourahman Wabery à Ahmadou Kourouma, de Patrick Chamoiseau à Leïla Sebbar. Cette hybridité ou ce métissage culturels adoptent dans le roman d’Alain Mabanckou la configuration du conte et de la parole, autrement dit de l’oralité, transposée sur le plan d’une écriture qui devient, en vertu de ses modalités narratives et langagières, un espace de conciliation entre langue française et français d’Afrique, entre code écrit et code oral, entre culture africaine et culture occidentale, soit un entre-deux multiple et composite qui se matérialise dans la texture du roman *Verre Cassé* comme un vécu mémoriel transculturel.

¹² Il suffit de lire certaines rubriques, notamment satiriques, de journaux congolais, ivoiriens ou burkinabé, rédigées en français «local», pour constater l’usage diffus du déictique -là postposé.