

Jeux et enjeux du métissage linguistique et culturel dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou

FEYROUZ SOLTANI

Université de Biskra / Algérie

✉ feyrouz.soltani@univ-biskra.dz

RÉSUMÉ. Scruter la production littéraire des écrivains africains de la *MigrITUDE* amène, immédiatement, à une notion-clé à savoir l'hybridité. En effet, la narration africaine contemporaine renverse toutes les normes de l'écriture traditionnelle et stipule le plurilinguisme et le pluriculturalisme. C'est dans cette perspective que la présente contribution propose de mettre en lumière les modalités et les en (jeux) de l'hybridité dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou. Il sera question, en premier lieu, de déceler les indices de la rupture esthétique et culturelle. En deuxième lieu, nous viserons à démontrer que l'hybridité dans ce récit, considéré comme un puzzle intertextuel, véhicule une revendication identitaire grâce à l'emploi des structures lexicales, grammaticales et sémantiques hybrides.

RESUMEN. *Juegos y desafíos de la mezcla lingüística y cultural en Verre Cassé por Alain Mabanckou.* Examinar la producción literaria de los escritores africanos de *MigrITUDE* conduce inmediatamente a una noción clave: la hibridación. De hecho, la narración africana contemporánea anula todas las normas de la escritura

MOTS-CLÉS :

hybridité ;
métissage
linguistique
et culturel ;
identité plurielle

PALABRAS CLAVE:

hibridación;
mestizaje
lingüístico
y cultural;
identidad plural

Pour citer cet article

Soltani, F. (2021). Jeux et enjeux du métissage linguistique et culturel dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou. *Hybrida*, (3), 187–206. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.20656>

tradicional y estipula el plurilingüismo y el pluriculturalismo. Es en esta perspectiva que esta contribución se propone arrojar luz sobre las modalidades y desafíos de la hibridación en *Glass Broken* de Alain Mabanckou. Se tratará, en primer lugar, de detectar los signos de ruptura estética y cultural. En segundo lugar, buscaremos demostrar que la hibridación de esta narrativa, considerada como un rompecabezas intertextual, transmite una reivindicación de identidad mediante el uso de estructuras léxicas, gramaticales y semánticas híbridas.

ABSTRACT. *Games and challenges of linguistic and cultural mixing in Verre Cassé by Alain Mabanckou.* Examining the literary production of African writers of *Migritude* immediately leads to a key notion: hybridity. Indeed, contemporary African storytelling overturns all the norms of traditional writing and stipulates plurilingualism and pluriculturalism. It is in this perspective that this contribution proposes to shed light on the modalities and challenges of hybridity in *Glass Broken* by Alain Mabanckou. It will be a question, first of all, of detecting the signs of aesthetic and cultural rupture. Second, we will aim to demonstrate that the hybridity in this narrative, considered as an intertextual puzzle, conveys a claim of identity through the use of lexical, grammatical and hybrid semantic structures.

KEYWORDS:
hybridity;
linguistic
and cultural
interbreeding;
plural identity

1. Introduction

Dès les premières migrations des africains vers les pays du nord, la diaspora africaine a réussi à se faire une place légitime sur la scène littéraire occidentale depuis les précurseurs de la Négritude jusqu'à nos jours. En effet, les écrits de cette communauté ont tant fait couler de l'encre chez les théoriciens des littératures diasporiques au fil des temps. Les bouleversements de l'expression romanesque dans la littérature africaine contemporaine, particulièrement dans les œuvres des écrivains de la Migritude, à leur tête Alain Mabanckou, constituent un champ d'investigation encore vierge.

C'est pourquoi, cette réflexion se focalise sur les mutations esthétiques et culturelles et leurs en (jeux) dans une œuvre très représentative de l'écriture migrante : *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou. Dans cette optique, nous discernerons les indices de la rupture esthétique et culturelle, servant à déconstruire certains clichés afin de produire une littérature à visée universelle. De plus, nous examinerons les particularités du français africanisé et métissé dans cette œuvre, à savoir les particularités lexicales, grammaticales et sémantiques. Ces formes hybrides intégrées au texte représentent une revendication identitaire attestée par le plurilinguisme et le pluriculturalisme de l'auteur.

2. *Verre Cassé* comme rupture esthétique et culturelle

La notion de rupture est déterminante dans la réflexion sur les littératures africaines. Elle peut exprimer une (r)évolution chronologique, thématique, structurelle ou stylistique. En fait, le roman africain dit de la rupture est apparu à la fin des années soixante, dans un contexte marqué par l'émergence d'États-nations.

Dans l'écriture de rupture, on remarque chez l'écrivain africain, en premier lieu, une certaine violence envers les tabous sociaux. En deuxième lieu, envers le carcan occidental et les normes linguistiques européennes. Ainsi, la libération de l'écriture de toutes les formes d'enchaînement ou d'enfermement, que ce soit par la tradition, la religion ou l'idéologie permet de produire une nouvelle esthétique postcoloniale. D'autres études ont mis l'accent sur la dialectisation du français chez les écrivains francophones postcoloniaux, comme celle de Makhili Gassama qui perçoit dans l'œuvre de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma une nouveauté stylistique consistant en la transposition du langage malinké en français.

La violence langagière dans les écrits postmodernes africains véhicule l'expression d'un désespoir insupportable et une déception envers une société où s'accroissent les souffrances. Les êtres meurtris et insatisfaits assument la narration à l'image

de l'héros d'Alain Mabanckou verre cassé et les autres clients du bar, qui noient dans l'ivresse pour fuir leurs pénibles sorts. Ainsi, les personnages dans les récits africains postmodernes, comme le montre Amina-Azza Bekkat dans son ouvrage critique *Regards sur les littératures d'Afrique*, sont « de pauvres êtres pitoyables sur lesquels le destin s'acharne et qui se réfugient dans la mort. [...] Ce monde en putréfaction engendre de pauvres larves soumises à des lois qui les dépassent et dont elles ne peuvent comprendre le fonctionnement » (Bekkat, 2006, p. 193).

D'après un état des lieux des études critiques du roman de la rupture, nous pouvons constater que l'énonciation identitaire s'éclate dans la production littéraire africaine postmoderne. Et la subversion idéologique trouve sa place pour assurer une fiction qui n'imité ni les ancêtres de la Négritude, ni les occidentaux. C'est une narration qui dévoile, dénonce et met à nu non seulement l'état du continent noir à l'heure actuelle, mais aussi les problèmes des migrants africains sur la terre d'accueil.

Le nouveau discours romanesque des écrivains africains trouve son authenticité dans le rejet des modèles occidentaux et la rénovation du style d'écriture et de la vision du monde pour s'adresser à un autre récepteur, vu que le colonisateur est parti. De ce fait, les auteurs migrants « n'accusent plus personne. Ils crient dans le vide. Et c'est sinistre » (Kesteloot, 2004, p. 273). Ils décrivent le chaos de l'Afrique, en écrivant des récits fragmentaires, où la déconstruction des indices spatio-temporels, de l'intrigue et de la notion de personnage sont mises en fiction, afin d'exprimer le désenchantement. Et, c'est ainsi

qu'on constate des ruptures dans la logique des comportements ou des situations ; ou encore la suppression quasi-totale de l'action (chez Laurent Owondo, par exemple), ce qui donne un récit stagnant, obsédante méditation sur un être qui s'engluie lentement, dans le silence. [...] ou au contraire l'action s'évapore dans un délire vécu/rêvé qui devient discours surréaliste, allégorie parfaite d'événements non racontables. (Kesteloot, 2004, p. 273)

Ce sont donc, selon Kesteloot, les changements qui ont été opérés sur l'écriture postcoloniale africaine. Rupture, déconstruction et violence sont les mots convenables pour parler de la fiction de cette nouvelle génération. De plus, ses buts ne sont plus ceux de la génération d'hier parce que « le romancier se libère des tâches collectives pour des objectifs plus personnels, et une recherche stylistique accrue. Cette recherche à son tour engendre des modifications, puis des perturbations dans la structure narrative des romans » (Kesteloot, 2004, p. 275). Alors, la visée de l'écriture et ses procédés sont renouvelés : c'est le temps du nouveau roman africain. Pour reprendre les mots de Locha Mateso, dans son ouvrage *La littérature africaine et sa critique*, il y a une rupture avec l'écriture normée, ce qui donne naissance à des récits délinéarisés, oralisés, sollicités par

des intertextes exogènes. Il est question d'une rupture de contexte et destruction de l'effet du réel et le roman s'installe dans un flottement syntaxique. Locha affirme que le roman postmoderne africain, basé sur la notion de transgression, finit par l'emploi d'une syntaxe qui ne respecte plus les règles classiques de la création littéraire.

La modernité textuelle dans la nouvelle écriture africaine donne naissance au roman de l'absurde ou du chaos. Une nouvelle direction y émerge, elle est nommée par Edward Glissant *le tout-monde*. C'est une tendance d'écriture qui met en avant la conviction d'être citoyen du monde, en ayant non seulement une identité et une nationalité uniques. Mais, elle favorise le multinationalisme, le multiculturalisme et le plurilinguisme. Donc, une esthétique postmoderne se conçoit et un passage de l'épistémologie à l'ontologie s'opère. En d'autres termes, la fiction africaine contemporaine met en scène des personnages entretenant des rapports problématiques avec eux-mêmes et avec les autres. Il s'en suit, que la notion de collectivité est absorbée par celle d'individualité, caractéristique majeure du nouveau roman africain.

Dans cet ordre d'idées, Thomas Dominic attribue un bon nombre de qualifications à l'esthétique dans les romans des écrivains africains résidant en France. Il souligne que leur écriture postmoderne

s'accompagne d'un ensemble d'innovations structurales et d'une modification du statut du langage et des personnages. Dans les textes, l'individu fictionnel entretient un rapport nouveau, conflictuel, avec le langage, avec soi-même et avec les autres. L'hybridité et la schizophrénie, le tragique et le jeu, les références africaines et celle purement métafictionnelles, les valeurs traditionnelles et la sexualité sont les éléments qui se partagent [dans] le champ littéraire de la diaspora subsaharienne en France, dominé en égale mesure par l'hétérogénéité, la fragmentation et le plurilinguisme. (Thomas, 2013, p. 42)

À travers les indices de la postmodernité dans la production littéraire contemporaine cités par les théoriciens que nous avons cités, nous déduisons deux points essentiels : le premier est la désafricanisation de l'écriture, c'est-à-dire la nouvelle génération n'assume aucun rôle de collectivité, mais se focalise sur l'individualité. Le deuxième point se voit dans le brouillage et l'hybridité de la fiction sur tous les niveaux. Ce sont ces éléments qui constituent le socle de la création littéraire chez Mabanckou.

Lorsqu'on décortique les œuvres de cet auteur, notamment *Verre Cassé*, nous constatons la présence des indices déjà évoqués, en particulier ceux qui sont avancés dans la citation ci-dessus. *Verre Cassé* est un roman qui a marqué les lecteurs par son style singulier, il représente un tournant décisif dans le parcours d'écriture de l'auteur. Il est innovateur dans ses structures langagières. Déjà, l'acte d'écriture est le thème central dans ce récit. Le personnage éponyme écrit la geste du bar, lieu de l'histoire,

dans son cahier présenté sous forme d'un puzzle prouvant le jeu de langage opéré par le transcripteur qui rejette les normes de l'écriture traditionnelle.

D'ailleurs, deux visions de l'écriture se dégagent dès les premières pages de *Verre Cassé*. Il s'agit de la pensée du patron du bar et celle du personnage créateur. Le premier représente son opinion sur l'écriture, qui fait partie de l'imaginaire collectif africain : l'écriture est un moyen qui sert à conserver la parole et rendre éternelle la mémoire car les griots, avec leur capacité d'emmagasinement disparaissent l'un après l'autre. Le patron explique à Verre Cassé son but de lui demander d'écrire l'histoire de son établissement, tout en éclairant sa conception de l'écriture. Quand ce dernier l'interroge,

il a répondu qu'il ne voulait pas que Le Crédit a voyagé disparaisse un jour comme ça, il a ajouté que les gens de ce pays n'avaient pas le sens de la conservation de la mémoire [...], que l'heure était désormais à l'écrit parce que ce qui reste, la parole c'est de la fumée noire. (Mabanckou, 2005, p. 11)

L'auteur, dans cet extrait, souligne le rôle primordial de l'écrit dans la transmission de la parole des ancêtres. Quant au second, il voit dans l'écriture un acte individuel qui fournit au transcripteur un plaisir incomparable. Il exprime une vision originale de l'écriture par ces mots :

J'ai expliqué à l'Escargot Entêté quelle était ma vision sur l'écriture, c'était simple pour moi de l'exprimer comme ça parce que c'était facile de parler de l'écriture quand on a rien écrit comme moi, 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. (Mabanckou, 2005, p. 160)

Le même personnage proclame sa liberté d'écrire et précise qu'il écrit pour lui-même : « je garde ma liberté d'écrire, quand je veux, quand je peux, il n'y a rien de pire que le travail forcé, je ne suis pas son nègre, j'écris aussi pour moi-même » (Mabanckou, 2005, p. 12). Écrire pour Soi n'était plus parmi les préoccupations des pionniers de la littérature africaine. Voici un aspect innovateur dans l'écriture migrante, en particulier celle de Mabanckou. Verre Cassé, derrière lui l'auteur, se base dans son processus de création artistique sur le principe de la rupture et de la déconstruction. Il préconise de reproduire le langage quotidien afin de présenter le réel par le recours au registre familier. Les stratégies d'écriture classique ne sont plus prises en considération ni par l'auteur, ni par son personnage. L'acte d'écrire est conçu loin de la logique, de la norme et de la méthode. Verre Cassé déclare qu'il écrit sans règles et comme il veut :

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. (Mabanckou, 2005, p. 161)

Écrire une histoire par le personnage éponyme dans *Verre Cassé* nous ramène vers un procédé artistico-littéraire : la mise en abyme qui désigne « le fait qu'un passage textuel, soit reflète plus ou moins fidèlement la composition de l'ensemble de l'histoire, soit mettre au jour, plus ou moins explicitement, les procédés utilisés pour construire et raconter l'histoire » (Reuter, 2001, p. 59). Mabanckou introduit dans la diégèse de cette œuvre un personnage, qui se met à l'écriture d'un cahier regroupant des récits secondaires. Et ce, grâce à la mise en abyme. Nous avons pu relever ce procédé dès les premières phrases de l'œuvre, quand Verre Cassé déclare qu'il doit écrire un livre, dans lequel il raconte l'histoire de son lieu préféré : « disons que le patron du bar Le Crédit a voyagé m'a remis un cahier que je dois remplir » (Mabanckou, 2005, p. 11). Afin de transcrire des récits secondaires auxquels il a consacré de nombreuses pages, il se dit : « les histoires j'en ai entendu, et ce n'est pas d'un seul cahier dont j'aurais besoin pour les rapporter, il me faudrait plusieurs tomes pour parler de ses rois maudits » (Mabanckou, 2005, p. 161).

Pour ce faire, maintes techniques sont exploitées pour assurer la mise en abyme, tels que le miroitement et l'effet palimpseste. Ce sont des procédés, qui entrent en collaboration dans le jeu langagier qu'assume l'auteur, en particulier dans *Verre Cassé*. Le miroitement se définit par la mise en écho d'un texte avec un autre texte. Il s'apparente à l'intertexte et peut se manifester selon plusieurs formes. On peut « rechercher les miroitements sous forme de 'points de convergence', 'd'échos', voire de 'correspondances secrètes' » (Cadet, 2011).

Dans ce sens, il n'existe pas un texte innocent. Tout texte est écrit sur les traces d'un autre texte. Le lecteur de *Verre Cassé* remarque que l'œuvre submerge de références et d'allusions à des textes de différentes époques et cultures. En effet, les points de convergence avec d'autres textes de diverses natures et renvoyant à la mémoire encyclopédique de l'auteur peuvent être décelés, dès le titre, ce qui justifie l'hybridité générique dans ce texte. *Verre Cassé* est le titre d'une chanson du guitariste, auteur-compositeur congolais Simaro Lutumba, qui chante une vie amoureuse détruite, tout en préconisant le souvenir réparateur. Mabanckou se réfère à cette chanson pour raconter des vies brisées : ce sont celles du personnage éponyme et des clients du *Crédit a voyagé*. Une flagrante relation de filiation entre les deux textes s'illustre par l'écriture de mémoires vécues, mais transposées en production artistique. Le verre cassé symbolise ces vies brisées par les expériences amères de la vie.

En ce qui concerne l'écho et les correspondances secrètes dans *Verre Cassé*, ils se lisent explicitement ou implicitement parce que l'auteur évoque plusieurs textes, au point que le texte peut être considéré comme un puzzle intertextuel. À titre d'exemple, dans les premières pages de l'œuvre, l'auteur intègre une scène en écho à un événement historique crucial dans la France du XIX^{ème} siècle : l'affaire Dreyfus. Dans l'œuvre, le président de la République congolaise courroucé parce que son ministre de l'Agriculture a choisi une formule magique pour convaincre la population, en empruntant le fameux 'J'accuse' d'Émile Zola, pour défendre la cause de L'Escargot entêté, puisque les autorités lui ont ordonné la fermeture de son bistrot. Cette affaire est devenue médiatique grâce à la Radio-Trottoir FM : « le ministre Zou Loukia a dit à plusieurs reprises «j'accuse», et tout le monde était si médusé que dans la rue, pour un oui ou pour un non, pour une petite dispute ou une injustice mineure, on disait 'j'accuse' » (Mabanckou, 2005, p. 17).

Dans la même perspective, une autre technique narrative s'inscrit dans la lignée de la mise en abyme, il s'agit du palimpseste. Littéralement, ce terme renvoie au fait d'écrire sur un parchemin après avoir effacé presque toutes les traces du premier texte. Mais, au sens figuré et dans les études contemporaines, le palimpseste veut dire la présence d'un texte plus ancien dans un autre texte. Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) analyse les relations qu'entretient un texte avec les autres textes. Il les a nommées la transtextualité, qui regroupe cinq types de relations. Le palimpseste indique la relation hypertextuelle. Pour étudier ce procédé dans *Verre Cassé*, nous nous référons au même exemple cité là-haut. L'auteur puise dans l'article de Zola 'J'accuse' publié dans le journal *L'Aurore* et utilise le même terme pour décrire une scène burlesque, mais le « *J'accuse* » de Mabanckou

est totalement détourné de son sens originel (dans le temps et l'espace) et acquiert une nouvelle signification dans le roman; c'est bien ce dispositif de lecture et de l'interaction du texte sous le texte à l'image du parchemin vieilli qui laisse transparaître quelques signes capables d'interférer avec la deuxième écriture qui va s'y superposer-que s'en- tend l'effet palimpseste dans la fiction d'Alain Mabanckou. (Durand-Guiziou, 2006, p. 39)

C'est par le palimpseste et les jeux de langage, que l'auteur a pu décontextualiser les références occidentales en les insérant dans un contexte purement africain. Il les manipule à son gré, afin de revendiquer sa liberté stylistique qui se remarque, notamment, dans ce roman considéré comme un écrit singulier qui bouleverse et transgresse les normes de l'écriture traditionnelle. De plus, le recours au miroitement avec ses différentes formes, prouve le pluriculturalisme de l'auteur et sa volonté de rompre avec le modèle européen et créer une esthétique Nègre.

Dans *Verre Cassé*, la mise en abyme est un procédé plus que nécessaire chez l'auteur qui incite à réfléchir sur l'écriture, la lecture et littérature généralement. Toutes les questions qui s'en rapportent sont traitées grâce à l'insertion de récits secondaires dans le cahier du personnage créateur discutant ses convictions à l'égard de l'acte d'écriture qui sont, aussi, celles de l'auteur. Pour lui, il est temps d'une rupture stylistique avec l'esthétique du centre.

Également, l'innovation est remarquable au niveau des personnages et leur relation avec eux-mêmes, avec le monde et avec les autres. D'ailleurs, *Verre Cassé* est un anti-héros : indice principal du nouveau roman, qui rejette la notion de personnage. Il subit un destin qui le dépasse et évolue dans un milieu qui ne le comprend pas. D'une part, il n'a pas choisi son métier d'instituteur, comme il l'affirme : « on m'avait formé d'entrer dans cette profession » (Mabanckou, 2005, p. 188). Puis, il est renvoyé de son poste sous prétexte d'alcoolisme : « je voyais bien qu'on voulait me virer de mon poste d'enseignant » (Mabanckou, 2005, p. 190). D'autre part, l'écriture de son cahier, n'est plus de sa volonté, c'est l'initiative de L'Escargot entêté : « disons que le patron du bar Le Crédit a voyagé m'a remis un cahier que je dois remplir, et il croit dur comme fer que moi, Verre Cassé, je peux pondre un livre » (Mabanckou, 2005, p. 11).

Un autre indice caractérisant l'écriture postmoderne : la fragmentation. *Verre Cassé* est un roman fragmenté constitué de récits enchâssés. L'œuvre raconte le récit du personnage éponyme traversé par les seconds récits des accoutumés du *Crédit a voyagé*. La fragmentation et l'insertion de citations et de clins d'œil balancent le lecteur et le mettent dans un état de recherche de l'information narrative. Même, le protagoniste narrateur annonce l'insertion de ces histoires individuelles : « voyons donc, je ne sais pas par exemple pourquoi je n'ai pas encore évoqué la petite histoire de Mouyeké, un gars qui fréquentait ce bar » (Mabanckou, 2005, p. 117).

La fragmentation dans l'écriture romanesque est semblable au vécu dans le continent noir. Mabanckou nous présente une image sinistre de la réalité sociopolitique via des personnages considérés comme des échantillons, voire des types universels. L'Imprimeur, le type aux Pampers, Mouyeké et Holden sont des personnages qui incarnent la souffrance humaine. De plus, l'auteur adopte la fragmentation technique qui sert à briser la linéarité de la narration, l'une des règles de l'écriture traditionnelle. Donc, fragmentation veut dire transgression et transgression signifie rupture et liberté stylistique.

Concernant les penchants idéologiques dans la littérature africaine contemporaine, ils ne se ressemblent plus à ceux des pionniers. Les écrivains migrants n'assument pas une écriture avec une visée ou une obligation vers leurs pays natals, mais ils

parlent « en toute liberté, indépendamment de toute contrainte idéologique » (Chevriier, 2003, p. 155). Ils désafricanisent leur écriture et affirment le désengagement de leurs paroles « afin de proclamer le caractère universel de celles-ci » (Thomas, 2013, p. 69). En effet, l'universalité de leurs écrits ne veut pas dire, selon Dominic Thomas, « l'absence totale de l'idéologie dans leur démarche créative » (Thomas, 2013, p. 69). Déjà, le fait de réclamer leur individualité, nier leur appartenance à un territoire précis et internationaliser leur production littéraire est une idéologie novatrice chez ces écrivains. Il en résulte

une idéologie dé-légitimatrice de la postmodernité, aucun repère extérieur n'est plus perçu comme fondateur de l'identité individuelle. L'individu se proclame désormais sans attaches, libre de toute détermination extérieure directe et libre dans cette mesure même d'assumer à volonté de nouvelles identités. (Thomas, 2013, p. 69)

Une extension de cette idée, c'est que l'adoption d'une nouvelle idéologie dans le roman africain migrant est accompagnée par la destruction des clichés, des mythes, des stéréotypes ancestraux comme l'affirme Achille Mbembe dans son livre *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Quand l'écrivain migrant se sépare de toute particularité négrière et se livre à une critique de tous les éléments dévalorisant son identité et sa production littéraire, préjugés subis de la part du centre ou de la périphérie, il sera apte d'assumer de nouvelles identités et cultures, qui sont plurielles.

Alain Mabanckou assume avec clarté et rigueur l'idéologie citée là-haut. Dans *Verre Cassé*, l'auteur attaque certains mythes relevant de l'imaginaire collectif africain. Il procède à leur relativisation, tout en les détournant de leur signification. La démarche est la même pour commenter des citations de personnalités africaines célèbres, comme les propos dénaturés d'Amadou Hampâté Bâ, insérés grâce à l'intertextualité dans cet extrait :

le patron du crédit a voyagé n'aime pas les formules toutes faites du genre 'en Afrique quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle', et lorsqu'il entend ce cliché bien développé, il est plus que vexé et lance aussitôt 'ça dépend de quel vieillard, arrêtez vos conneries, je n'ai confiance qu'en ce qu'est écrit'. (Mabanckou, 2005, pp. 11-12)

L'auteur remet en cause les formules figées, ancrées dans l'esprit des africains et transmises d'une génération à une autre et insiste sur la nécessité de l'écrit pour transcrire le patrimoine oral.

En définitive, après l'analyse du monde fictionnel de l'œuvre étudiée, nous déduisons que Mabanckou s'approprie maintes techniques narratives qui rendent le

texte hybride et interpellent la compétence linguistique du lecteur. En deuxième lieu, malgré son désengagement d'une cause commune, il adopte une idéologie « qui fonde ses principes non plus sur une image globale, totale, mais qui propose une vision singulière du monde et de la création » (Thomas, 2013, pp. 70-71).

3. Les structures hybrides : vecteur d'une identité plurielle

Dès le mouvement de la Négritude, le roman africain d'expression française combat pour la décolonisation. Le souci des pionniers est la décolonisation politique. Chez les contemporains, il est question de la décolonisation linguistique et littéraire. Selon l'étude de Kesteloot, le choix de la langue d'écriture est déterminant pour franchir l'impasse à laquelle se sont confrontés les « *enfants de la postcolonie* ». En regroupant les auteurs en trois classes, en fonction de leur choix linguistique, la spécialiste belge des littératures négro-africaines francophones distingue trois types d'usage du français : « l'africaniser », l'abandonner au profit de la langue maternelle ou le rénover selon les besoins de l'expression. À travers ce classement, nous constatons que l'emploi du français par le premier et le troisième groupe d'écrivains se ressemble en quelque sorte, dans la mesure où les deux ont décidé de continuer à écrire avec la langue de l'Autre, tout en la manipulant. Et ce, grâce aux néologismes et aux différents types d'hybridation qui reflètent l'appropriation du français et son usage particulier en y intégrant sa langue maternelle. Quant au troisième groupe, il maîtrise la langue de l'Autre comme sa langue maternelle à l'instar de Mabanckou.

L'insertion de la tradition orale dans le roman, genre occidental par excellence, est considéré comme une façon de rejet des normes traditionnelles par les romanciers africains postcoloniaux. Cela se voit à travers l'intégration des éléments culturels locaux dans la fiction africaine, ce qui représente un défi pour s'affirmer via une production mondiale teintée de spécificités historiques et culturelles régionales. Mais, il s'en suit des difficultés de l'emploi des langues maternelles et des problèmes de transcription, de traduction et des règles qui en découlent. Alors, il ne reste qu'une solution pour les écrivains qui ont décidé d'écrire dans ces langues, c'est de les marier avec la langue européenne en optant pour un bilinguisme et/ou un plurilinguisme.

Selon Ashcroft, B., Griffiths, G. et Tiffin, dans l'ouvrage intitulé *The Post-Colonial Studies Reader* (2005, p. 39), trois types linguistiques caractérisent l'écriture postcoloniale, à savoir « *monoglossic, diglossic and polyglossic* ». La monoglossie peut être remarquée dans les littératures nationales écrites avec des langues maternelles. Tandis que, la diglossie et la polyglossie représentent la technique d'écriture adoptée par de nombreux

écrivains africains exilés ou non exilés. Ils utilisent un français *africanisé*¹ comme chez Alain Mabanckou dans *Verre Cassé*. Ainsi, par le biais de l'introduction des termes et des expressions qui reflètent son africanité, une difficulté se présente pour interpréter ses textes par des lecteurs européens car « la formation d'un «trou» dans le texte opacifie le sens et marque une résistance au canon en faisant obstacle à la lecture et à l'interprétation » (Clavaron, 2011, p. 72). Un trou veut dire, ici, un terme relevant des langues africaines. Ainsi, le métissage linguistique donne au texte sa richesse et sa valeur.

Mabanckou bouleverse les normes de l'écriture traditionnelle, en écrivant *Verre Cassé* en une seule phrase avec des virgules et sans points. Il adopte une ponctuation particulière spécifique à lui, ce qui donne à lire le texte en un seul souffle. Le patron du *Crédit a voyagé* s'étonne de cette écriture :

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, et comment moi je peux lire tout ça si c'est collé comme ça, faut laisser encore quelques espaces, quelques respirations, quelques moments de pause. (Mabanckou, 2005, p. 239)

C'est exactement cette particularité langagière (métissage linguistique) qui a participé au succès remarquable de cette œuvre. L'originalité de la pratique de la langue chez l'auteur est un indice de révolte contre les règles du français occidental. C'est une langue colorée et grinçante attribuée au personnage Verre Cassé, auteur du cahier constituant ce roman. Mais, ce dernier ne se reconnaît pas comme écrivain. Il incarne le désir d'émancipation linguistique chez l'auteur reflété par l'autonomie langagière et réflexive. Le même personnage réfléchit sur l'acte d'écriture ; soit en se posant des questions ou en faisant des monologues ; soit en s'adressant à l'un des habitués du *Crédit a voyagé*.

En fait, l'auteur nous transpose les idées de ce personnage, ex-instituteur et sa vision sur l'acte d'écriture, qui consistent en une liberté totale d'expression et de réflexion, comme l'affirme l'Escargot Entêté, « tu es un écrivain, je le sais, je le sens, tu bois pour cela, tu n'ès pas de notre monde [...] je le sais, alors libère-toi, on n'est jamais vieux pour écrire » (Mabanckou, 2005, p. 195). Avec son esprit cosmopolite enrichi par la lecture des références appartenant aux quatre points du monde, ce personnage incarne l'auteur dans sa rébellion contre la norme résumée dans ces mots : « écris comme les choses te viennent » (Mabanckou, 2005, p. 201).

¹ Mabanckou invente un type de français dit « africanisé » qui prend en considération la spécificité de la culture africaine, dans le souci de se libérer des codes de l'écriture traditionnelle.

Pour atteindre ses objectifs, Mabanckou fait de la langue française un produit individuel adapté aux besoins de ses fictions. Le plurilinguisme de ses œuvres reflète la coexistence des langues, parmi lesquelles sa langue maternelle. Il invente sa propre interlangue. Dominique Maingueneau définit l'interlangue comme suit :

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 interlangue. 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 œuvre. (Maingueneau, 2004, p. 140)

Comme le souligne Maingueneau, l'auteur dans son écriture montre son degré de maîtrise de la langue avec ses différents niveaux. Donc, il est en interaction de langues et d'usages. C'est ce que nous constatons dans l'œuvre de Mabanckou, où se mêle la langue populaire et familière à la langue académique d'une façon homogène. Les mots sont mis dans la bouche des personnages selon leur statut social et intellectuel. Ces extraits tirés de *Verre Cassé* indiquent le recours de l'auteur au langage familier : « transformer le pipi de chat en vin rouge de la Sovinco » (Mabanckou, 2005, p. 119), l'auteur utilise le terme le pipi au lieu de l'urine. Pisser au lieu d'uriner dans « tais-toi et pisse, grosse poule » (Mabanckou, 2005, p. 103). Un autre exemple montre le choix du registre familier : « je serais resté à la maison comme les autres connards » (Mabanckou, 2005, p. 48), les connards au lieu de con. De même, l'auteur opte pour le terme « cul » parmi « derrière, postérieur » ou autres dans : « dire que parmi vous y a des énarques et des polytechniciens, mon cul, oui. » (Mabanckou, 2005, p. 23).

Aussi, l'auteur utilise l'argot pour présenter des scènes ignobles. À titre d'exemple, quand il parle de la partie intime dans le corps de Robinette : « son Pays-Bas était maintenant à zéro mètre de nous » (Mabanckou, 2005, p. 101), ou lorsque Robinette dit à Casimir : « si tu pisses plus longtemps que moi, alors, je vais t'autoriser à me sauter quand tu voudras et où tu voudras sans rien payer » (Mabanckou, 2005, pp. 94-95), mais aussi quand Verre Cassé demande à une prostituée « c'est combien la passe » (Mabanckou, 2005, p. 128). Durant la scène de concurrence entre le seul personnage féminin dans l'œuvre et Casimir, le narrateur décrit les actes audacieux de Robinette qui « a ensuite soulevé son pagne jusqu'à la naissance de ses reins, et on a vu son derrière de mammifère périssodactyle [...] elle ne portait pas de slip, la garce » (Mabanckou, 2005, pp. 99-100) et « elle pétait à plusieurs reprises » (Mabanckou, 2005, p. 103). De plus, les mots « caca, merde » sont tant employés dans cette œuvre.

Afin d'avouer son indépendance linguistique, Mabanckou opère tout un travail sur la langue française. Le lexique et les règles grammaticale et syntaxique sont

transgressés pour être remplacés par une langue métissée écartée de la norme. Cette particularité langagière atteint l'intérêt des critiques qui soulignent que le succès des œuvres de l'auteur est dû à la langue, notamment celle de *Verre Cassé*. Dans ce qui suit, nous relèverons ces particularités du français. Nous les diviserons en trois types : lexicales, sémantiques et grammaticales.

En premier lieu, les particularités lexicales peuvent être classées en deux catégories : les mots composés et les emprunts. Pour les composés, l'auteur conçoit, selon le procédé de la composition, de nouveaux mots en unissant des mots d'origine française à d'autres appartenant aux langues africaines, comme dans les exemples suivants : « je n'allais pas céder la priorité aux Africains pour qu'ils viennent labourer ma femme sur mon propre baisodrome » (Mabanckou, 2005, p. 81). Le terme *baisodrome*, formé d'un radical français baise et d'un suffixe africain *drome*, désigne le lieu où on entretient des relations sexuelles. Un autre extrait le montre : « il dit que les Camérounaises, y a pas pire qu'elles, elles sont tellement matérialistes et intéressées qu'on les appelle les Caméruineuses » (Mabanckou, 2005, p. 140). Ce terme, pure création de l'auteur, est formé uniquement du mot français, camé et ruineuses pour qualifier les prostituées Camérounaises. Également, cette phrase contenant les mots composés poulet-télévision et poulet-bicyclette appartenant au français populaire d'Afrique : « La cantatrice chauve, elle vend des soles grillées, du poulet-télévision et du poulet-bicyclette » (Mabanckou, 2005, p. 149). Le premier désigne un poulet non congelé, tandis que le deuxième veut dire un poulet cuit dans un four à écran. Aussi, un néologisme formé de deux termes reliés par la préposition de annonce cette particularité lexicale : « j'ai entamé une bouteille de rouge » (Mabanckou, 2005, p. 137).

D'autres néologismes peuvent être relevés. Ils sont composés par le suffixe « eur » : Sapeur, ambianceur. L'auteur, en inventant ces mots, leur attribue un autre sens loin de leur premier sens et explique au lecteur cette créativité linguistique :

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 Cassé, 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. (Mabanckou, 2005, p. 74)

Il est de la sorte pour le mot dans lequel le suffixe « ment » est remplacé par « age » : dépouillage : « ils ont commencé le dépouillage comme on le fait dans les pays où on a le droit de voter » (Mabanckou, 2005, p. 26).

Quant aux emprunts, ils suscitent notre intérêt par rapport à la finalité de leur emploi. L'auteur intègre dans cette fiction des mots appartenant à d'autres langues.

Malgré l'existence de ces termes en français, l'auteur ne les utilise pas et préfère une autre langue. Nous interprétons cet acte par le désir de se libérer du monolinguisme français. C'est un indice qui reflète son cosmopolitisme par la maîtrise de plusieurs codes linguistiques autres que les langues africaines et le français.

Nous présentons quatre exemples qui contiennent des termes anglais (Pampers, flashé, black, clean et business). Pampers dans « c'est un pauvre gars qui en est réduit aujourd'hui à porter des couches Pampers comme un nourrisson » (Mabanckou, 2005, p. 41). Flashé dans : « Céline m'avait flashé avec son derrière » (Mabanckou, 2005, p. 68). Black dans « un couple modèle alors que les mauvaises langues black de Paris professaient souvent que les couples en noir et blanc » (Mabanckou, 2005, p. 75). Clean dans : « c'est dire que j'étais bien, que j'étais clean » (Mabanckou, 2005, p. 69). Business dans « c'est du business pur et simple » (Mabanckou, 2005, p. 46).

D'autres langues sont convoquées par l'auteur dans cette fiction colorée d'une diversité de langues et cultures. Le terme persan *bazar* (*souk* en arabe) qui veut dire un marché est employé en deux langues. Déjà, Mabanckou intitule l'une de ses œuvres *Black Bazar* (2009) adaptée au théâtre : « c'est quoi ce bazar, ce souk, ce cafouillis, ce conglomérat de barbarismes » (Mabanckou, 2005, p. 198). La langue espagnole est présente dans ce récit, elle est illustrée par (*aficionados*), signifiant des amateurs passionnés : « j'ai contre-attaqué avec la fougue d'un taureau qui veut écouter le spectacle qu'attendent de lui les aficionados » (Mabanckou, 2005, p. 77). Ensuite, le mot italien (*tchao*), désignant au revoir : « tchao bonhomme » (Mabanckou, 2005, p. 248). De plus, le terme d'origine arabe (*harem*) indiquant un lieu réservé aux femmes qui sont au service d'un homme riche, rejoint la liste des emprunts dans cette œuvre : « et tu comprends aussi que ce gourou a tout un harem » (Mabanckou, 2005, p. 46). Également, le terme (*Allah*), Dieu en arabe est l'un des emprunts choisis par l'auteur : « et j'ai entendu ces voisins musulmans murmurer qu'Allah aurait mieux fait de me retirer cette vie que je ne méritais plus » (Mabanckou, 2005, p. 161).

Aussi, l'auteur utilise des expressions religieuses latines : (*vade retro Satana*), (*urbi et orbi*) et (*alea jacta est*). La première veut dire « va en arrière Satan » et sert à faire éloigner le diable ou le mal : « je pouvais encore tout accepter d'un diable qui me dit vade retro Satana, mais pas être traité de capitaliste » (Mabanckou, 2005, p. 168). Mais, elle est employée, aussi, dans un contexte burlesque. Quant à la deuxième, elle est un vers d'Ovide désignant « à destination de la ville de Rome et du monde entier ». Dans un contexte ordinaire, elle signifie « partout, à tout le monde » : « c'est pourquoi un jour elle a annoncé urbi et orbi qu'elle allait me donner une dernière chance » (Mabanckou, 2005, p. 159). La troisième est une formule énoncée par Jules César, elle

signifie « le sort en est jeté » : « j'ai franchi le Rubicon en me murmurant "alea jacta est" » (Mabanckou, 2005, p. 68).

En deuxième lieu, nous traitons les particularités sémantiques. Dans la même fiction, Mabanckou brouille les repères de la logique sémantique chez le lecteur par l'insertion d'un bon nombre de néologismes sémantiques. L'origine de cette néologie est la restriction ou l'extension de sens et la métaphorisation. Ce sont des techniques qui montrent le jeu de langage chez l'auteur. Cet exemple éclaire la restriction de sens : « c'est toi qui vas craquer Robinette, et je vais te baiser » (Mabanckou, 2005, p. 103). Le verbe baiser renvoie à l'acte sexuel et non au sens premier du terme. De la sorte, le terme diététique est employé loin de sa référence alimentaire pour désigner les privilèges dont bénéficient les nègres du président, plutôt une punition : « ce sera la diététique tant que vous ne trouverez pas ma formule à moi » (Mabanckou, 2005, p. 51).

Pour l'extension de sens, nous pouvons la remarquer dans les énoncés, dans lesquels les mots membré et cul ont subi une extension de sens pour dire, respectivement, la taille et la prostitution : « je crois que je ne suis pas bien membré, vu les fesses à la balance excédentaire de Robinette » (Mabanckou, 2005, p. 108), « les gens trouvent plus d'excitation à fouler ces règles qu'à passer leur vie à les observer dans un monde où il y a le cul partout » (Mabanckou, 2005, p. 120).

La métaphorisation est employée par l'auteur pour ajouter à sa langue une beauté et une puissance par l'image de la métaphore. Nous avons relevé quelques exemples : « et moi je devais faire quoi pendant que le gourou travaillait ma femme dans les hautes montagnes » (Mabanckou, 2005, p. 47). C'est une image sur l'acte sexuel. L'auteur compare les prostituées à des volcans parce qu'elles sont pleines d'énergie sexuelle et apportent le plaisir dans « je te dis, Verre Cassé, c'est des volcans, ces petites » (Mabanckou, 2005, p. 47). Une autre métaphore pour évoquer les seins : « Céline m'avait flashé avec son derrière, sa taille, ses deux énormes pastèques greffées à la poitrine » (Mabanckou, 2005, p. 68). De plus, « je suis sûr que je passerais la journée à chercher le point G de son Pays-Bas » (Mabanckou, 2005, p. 108) est une expression métaphorique qui indique le sexe féminin. La même image est exprimée par cet énoncé : « je suis allé errer vers le quartier Rex, à l'ombre des jeunes filles en fleurs » (Mabanckou, 2005, p. 126), l'expression (les jeunes filles en fleurs) veut dire les prostituées, et non pas des femmes à la fleur de l'âge.

En troisième lieu, les particularités grammaticales dans *Verre Cassé* méritent d'être analysées. Chez Mabanckou, le respect des règles grammaticales n'a pas une grande importance. La transgression des lois de la langue française ne perturbe guère

la construction des phrases dans ce récit. L'écart de la norme engendre de nouvelles structures linguistiques qui sortent de l'ordinaire et l'habituel. Nous les regroupons en trois types : l'absence de l'adverbe de négation dans la phrase négative, la juxtaposition de propositions, l'emploi *fautif* des temps verbaux et l'emploi d'adjectifs adverbialisés.

Pour le premier type, plusieurs énoncés l'illustrent par la suppression du (ne) de la négation. Cela prouve le recours de l'auteur au langage oral, ce qu'on peut constater dans cet extrait : « mais il fallait que je trouve un argument de taille parce que ces gens-là aussi s'ennuient beaucoup quand y a pas le feu dans le quartier » (Mabanckou, 2005, p. 52).

Quant au deuxième type, l'auteur emploie le procédé grammatical de la juxtaposition pour relier des propositions en faveur de la coordination ou de la subordination. Ce choix est justifié par l'adoption du fonctionnement des langues africaines qui se base davantage, dans leur construction de phrases, sur les procédés de juxtaposition et de coordination, au contraire des langues européennes qui favorisent la subordination.² Voici une autre manière de mutation linguistique adoptée par l'auteur. L'exemple suivant indique cette particularité grammaticale : « ils 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 » (Mabanckou, 2005, p. 13). Il est de même pour cet énoncé : « On lui avait fait subir ce qu'on ne fait pas subir aux bars qui ferment les dimanches, qui ferment les jours fériés, qui ferment le jour de l'enterrement d'un proche » (Mabanckou, 2005, p. 36).

Le troisième type des particularités grammaticales concerne l'emploi *fautif* des temps verbaux. L'écart de la norme se voit dans le non respect de la règle de la concordance des temps verbaux. L'auteur ne met pas le temps adéquat après le premier verbe dans les exemples qui suivront. Il est question de l'emploi du futur et du conditionnel. Comme pour le procédé de la juxtaposition, l'emploi *abusif* est justifié par le recours aux normes des langues africaines qui sont quasi-totalement orales, comme dans : « j'ai promis que je paierai plus rien à la maison » (Mabanckou, 2005, p. 49). Un autre extrait le montre : « je suis sûr que je passerais la journée à chercher le point G de son Pays-Bas » (Mabanckou, 2005, p. 108).

Ensuite, la question qui se pose sur l'emploi des adjectifs adverbialisés est la relation du verbe à l'adjectif vu l'absence d'un terme médiateur entre les deux. C'est l'emploi irrégulier des adjectifs qualificatifs. De même, l'auteur emploie des langues

² Voir Dumont et Maurer, 1995.

populaires africaines, particulièrement congolaises, dans des expressions désobéissant à la norme. C'est un français particulier : l'adjectif dur dans : « et il croit dur comme fer » (Mabanckou, 2005, p. 11), et l'adjectif grave : « je te dis que ça fornique grave dans ces églises du quartier » (Mabanckou, 2005, p. 44).

Enfin, l'emploi assez fréquent de la déictique là, qui précède plusieurs termes dans cette œuvre. Elle caractérise le langage oral, notamment dans les langues africaines. L'auteur superpose le langage oral à l'écrit, afin de présenter au lecteur un texte oralisé comme s'il entend un griot. Nous présentons entre autres cet exemple : « Regarde donc les autres-là qui bavardent au coin là-bas » (Mabanckou, 2005, p. 41).

En somme, Mabanckou proteste le cadre rigide de l'écriture normée. Ses œuvres reflètent sa manière d'appropriation du français selon divers objectifs et intentions. *Verre Cassé* prouve la culture encyclopédique de l'auteur et sa manipulation de la langue française. L'œuvre se focalise sur l'acte d'écriture chez un ex-instituteur qui rejette toutes les normes occidentales, qui l'étouffent. Son écriture est comme les morceaux éparpillés d'un verre cassé qui nécessite d'être recollé pour accéder au sens de son texte hybride et en puzzle. Le protagoniste narrateur avoue la possibilité de la transgression des règles du français :

Moi je leur disais que ce qui était important dans la langue française, c'était pas les règles mais les exceptions [...] 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 ». (Mabanckou, 2005, p. 187)

De plus, il affirme que la rupture linguistique et la transgression de la norme comptent plus que les règles dans la mesure de libérer sa plume des contraintes langagières.

Verre Cassé reflète l'emploi particulier du français par Mabanckou. Il remodèle cette langue pour montrer son africanité et briser toute norme qui nuit à son expression artistique, afin de créer son propre français qui se base sur un métissage linguistique et culturel. Pour lui, la création littéraire n'a ni une race, ni une nationalité. Elle a une technique et des procédés d'écriture qui n'ont pas de limites.

4. Conclusion

Tout au long de cette étude, nous avons mis l'accent sur les indices de l'hybridité linguistique et culturelle dans *Verre Cassé* de Mabanckou. Nous les avons analysés selon un double plan : la rupture esthétique et culturelle, stylistique et idéologique. Cette approche nous a permis d'avoir une appréhension globale de l'expression romanesque

de ce romancier dans cette œuvre. Pour cela, nous avons mis en évidence l'emploi spécifique du français et l'interlangue de l'auteur qui fait appel à des langues africaines et non africaines.

D'une part, la rupture culturelle est assurée par l'insertion des éléments appartenant à des cultures différentes, et notamment, à la culture africaine comme les mythes, les rites, les traditions et les coutumes dans des fictions écrites avec la langue de l'Autre. D'autre part, l'esthétique *Nègre* s'est opérée via un changement au niveau des personnages : leur construction, leur relation avec le monde et les autres personnages. La destruction de la linéarité du récit, du temps et de l'espace sont, aussi, des éléments de rénovation et d'hybridation.

La rupture idéologique chez Mabanckou se voit grâce à ses penchants individualistes, et non collectifs dans l'écriture. Ainsi, la déconstruction des clichés, qui habitent l'esprit africain et occidental depuis des siècles est une nécessité comme la rupture linguistique qui libère son expression artistique. En fait, il incite à travers ses écrits à la coexistence des langues, des cultures et des peuples à l'ère de la mondialisation.

Pour faire le point, le métissage linguistique et culturel dans *Verre Cassé* de Mabanckou manifeste les mutations et les penchants de l'écriture africaine postmoderne, qui rejette la norme, sort du cadre local et tend à l'universel. Par le biais de la démarche intertextuelle avec ses différents procédés, l'œuvre instaure un dialogue de littératures. Grâce à un français africanisé et métissé par des structures assez divergentes et bien réfléchies, l'auteur mène un jeu de langage qui transgresse les règles de l'écriture traditionnelle et véhicule un discours identitaire pluriel.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Ashcroft, B., Griffiths, G. et Tiffin, H. (éds.). (2006). *The post-Colonial Studies Reader*. Routledge.
- Azza Bekkat, A. (2006). *Regards sur les littératures d'Afrique*. OPU.
- Cadet, L. (2011). *De Proust à Simon : le miroitement des textes*. Honoré Champion, coll. Recherches proustiennes.
- Clavaron, Y. (2011). *Poétique du roman postcolonial*. Publications de l'université de Saint-Étienne.
- Dumont, P. et Maurer, B. (1995). *Sociolinguistique du français en Afrique francophone*. Edicef/AUPELF.
- Durand-Guiziou, M-C. (2006). L'effet palimpseste dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou. *Logosphère: revista de estudios lingüísticos y literarios* (2), 31-48. <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/917>
- Gassama, M. (1995). *La langue d'Abmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*. Karthala-ACCT.
- Chevrier, J. (2003). *La littérature nègre*. Armand Colin.
- Kesteloot, L. (2001). *Histoire de la littérature négro-africaine*. KARTHALA-AUF.

- Locha, M. (1986). *La littérature africaine et sa critique*. ACCT et KHARTALA, coll. Lettres du Sud.
- Mabanckou, A. (2005). *Verre Cassé*. Seuil.
- Mangueneau, D. (1993). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Dunod.
- Mbembe, A. (2005). *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, KARTHALA, coll. Les Afriques.
- Ngalasso, M. M. (2002). Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français. *Notre librairie*, 148, pp. 72-80. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64940494/f74.item>
- Reuter, Y. (2001). *L'analyse du récit*. Nathan Université.
- Thomas, D. (2013). *Noirs d'encre. Colonialisme, immigration et identité au cœur de la littérature afro-française*,. Editions La Découverte.