

ESTHÉTIQUE DE L'HYBRIDATION DANS *MÉMOIRES DE PORC-ÉPIC* D'ALAIN MABANCKOU

Drissa BALLO

Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako (ULSHB)

mercifane@yahoo.fr

Issiaka DIARRA

Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako (ULSHB)

issiaka6174690@gmail.com

Ousmane Ag NAMOYE

Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako (ULSHB)

ousmaneagnamoyeyattara@yahoo.fr

RÉSUMÉ

Transcendant les frontières génériques, le roman africain postcolonial fait montre d'une dynamique formelle, se caractérisant par le recours à une écriture à la fois fragmentée et impure. Cette mobilité du genre débouche sur une praxis nouvelle de « la chose littéraire » que l'on pourrait qualifier de poétique transculturelle. Il s'agit-là d'une hybridation qui pousse le roman à transgresser ses propres limites, à s'étendre au-delà de sa forme canonique pour incorporer d'autres genres, d'autres textes et des savoirs endogènes et exogènes. Cette contribution analyse la poétique de l'hétérogénéité et de la transgression dans le roman africain contemporain. Elle se fonde sur les postulats théoriques de la lecture transculturelle pour montrer quelques composantes de l'hybridité formelle du roman africain.

Mots-clés : hétérogénéité, hybridation, hybridité, mobilité, poétique transculturelle

ABSTRACT

Transcending generic borders, the postcolonial African novel demonstrates a formal dynamic, characterized by the use of writing that is both fragmented and impure. This gender mobility leads to a new praxis of "the literary thing" that could be described as transcultural poetics. This is a hybridization that pushes the novel to transgress its own limits, to extend beyond its canonical form to incorporate other genres, other texts and endogenous and exogenous knowledge. This contribution analyzes the poetics of heterogeneity and transgression in the contemporary African novel. It is based on the theoretical postulates of transcultural reading to show some components of the formal hybridity of the African novel.

Keywords: heterogeneity, hybridization, hybridity, mobility, transcultural poetics

INTRODUCTION

Le roman africain fait preuve d'une mobilité créatrice depuis sa naissance. De l'imitation des modèles occidentaux à la célébration de l'africanité, le roman africain se définit, de nos jours, comme un genre mouvant dont le brassage des cultures et le démantèlement des frontières littéraires et extralittéraires semblent être son jeu de prédilection. Cela lui permet de donner une nouvelle configuration à son esthétique et à son contenu. Constatant ce renouveau esthétique, J. Semujanga (1999, p.9), affirme : « Le roman n'est ni un genre fixe, ni une essence, mais un genre caractérisé par le mélange d'autres genres artistiques et littéraires... » Le renouvellement de la forme du roman africain se note dès 1968 avec la publication des *soleils des indépendances* (1995), lequel comporte des termes malinkés dont la compréhension intrigue les lecteurs étrangers.

A tout bien considéré, le roman africain postcolonial se trouve à la croisée de l'écrit et de l'oral. Selon Youssoupha Mane (2019, p.139), « tout romancier, dramaturge, poète et nouvelliste africain, qui entreprend l'acte d'écriture en se rabattant sur les langues européennes, se trouve indubitablement au carrefour de l'oral et de l'écrit ». De ce fait, les textes africains portent les marques indélébiles de l'oralité. Aussi, faut-il noter que le romancier africain, héritier d'une culture orale et de l'écrit qu'il a appris à l'école du colonisateur, ne peut que concevoir des œuvres dont l'esthétique procède d'une hybridation des formes. Convaincu de l'ouverture du roman africain postcolonial, Josias Semujanga (1999, p.186) soutient : « L'écrivain respecte rarement les conventions génériques. Il use de tous les genres à sa disposition, donnant le plus souvent un savoureux mélange de récit, de journal, de correspondance, de conte, d'essai, etc. » Le roman africain postcolonial, « genre impur dès sa naissance », (J. Semujanga, 1999, p.9) se distingue par sa capacité d'hybridation et de phagocytage des genres et des cultures. Il communique avec les genres littéraires et artistiques et transgresse la frontière des cultures pour faire valoir une poétique transculturelle.

Cette étude interroge la dynamique transculturelle du roman africain postcolonial à travers *Mémoires de porc-épic* (2006) d'Alain Mabanckou, lequel est considéré comme le deuxième volume d'une trilogie dont *Verre Cassé* (2005) en est le premier. *Mémoires de porc-épic* raconte l'histoire d'un animal, un porc-épic, chargé par son double humain Kibandi d'accomplir une série de meurtres qui suscitent colère, émoi et indignations dans le village de Sékepembé. C'est une œuvre dont la ponctuation se limite à la seule virgule, ce qui prouve que ce roman propose une régénération formelle sur la base d'une imitation du modèle surréaliste.

Le choix de ce corpus ainsi que du thème n'est pas fortuit, il émane d'une volonté d'analyser la nouvelle dynamique du genre romanesque dans la littérature africaine. Il s'agit, entre autres, d'analyser les particularités qui contribuent au renouvellement formel du roman africain postcolonial par le jeu de l'hybridation des techniques d'écriture et des genres tous azimuts. Ce qui revient à interroger la conjonction du merveilleux, de l'oralité et de l'intertextualité.

Comment peut-on lire *Mémoires de porc-épic* comme une écriture hybride ? En quoi ce texte de l'écrivain congolais esquisse-t-il les traits d'une écriture transculturelle ?

L'hypothèse part du postulat que *Mémoires de porc-épic* est un vaste assemblage de fragments éparés, constitués de contes, de proverbes, de citations et d'allusions. Ce choix d'écriture sous-entend l'identité transculturelle d'Alain Mabanckou dont les inspirations puisent dans le réservoir des traditions et de sa culture générale. Il atteste par ailleurs que cet écrivain africain transporte en lui des traces de sa culture d'origine malgré qu'il soit établi en Amérique.

Pour mener à bien cette recherche, il s'agira de s'appuyer sur la grille transculturelle suivant la théorie de Josias Semujanga. Il convient de souligner que cette grille de lecture conçoit le roman dans son ouverture au monde, aux cultures, à l'histoire et aux genres tant littéraires qu'extralittéraires. Elle permet de mettre en évidence la porosité du genre romanesque ainsi que sa dynamique transfrontalière, s'expliquant par

« la transgression des frontières génériques, culturelles et linguistiques. Selon Drissa Ballo (2020, pp.393-394), ce jeu des transgressions « dévoile la dynamique et le renouvellement de l'écriture romanesque de l'Afrique postcolonial ».

La présente contribution se fonde sur trois axes majeurs. Le premier étudie les fragments intertextuels et les considère comme une manifestation de l'hybridité et de l'impureté du roman africain postcolonial. Ensuite, le deuxième analyse la transfiguration des pratiques traditionnelles alors que le dernier traite les modalités d'incorporation des proverbes dans le corpus.

1. MÉMOIRES DE PORC-ÉPIC : UN CREUSET D'INTERTEXTES

Le phénomène de l'intertextualité ne cesse, depuis son adoption comme grille de lecture, d'attirer l'attention des critiques. Cet intérêt se manifeste par les nombreuses et différentes approches utilisées pour tenter de la définir et de la délimiter. Le postulat strictement structuraliste consistant à faire du roman un réseau de sens autonome avec une « écriture », « un contenu » et « des formes » (R. Barthes, 1966, p.26.) ne semble pas suffisant pour interpréter avec satisfaction le texte littéraire, lequel est non seulement ouvert au monde, mais aussi à d'autres œuvres. L'approche intertextuelle, qui prône cette ouverture au hors-texte, considère que tout texte pourrait avoir des liens avec d'autres textes. Ainsi, conteste-t-elle toute l'illusion d'originalité des productions littéraires au profit des calques, des copies et des allusions. Ce travail entend montrer le dialogue entre le corpus étudié avec d'autres textes et d'autres cultures. Pour ce faire, il convient de mener un survol théorique de la notion d'intertextualité.

L'intertextualité trouve ses origines dans les travaux de Mikhaïl Bakhtine (1998) sur la poétique de Dostoïevski. Le critique y soutient qu'il n'existe pas de texte *ex nihilo* et que tout discours est habité par d'autres discours. Dans son analyse, il signale la présence de l'Autre dans chaque discours littéraire à cause du fait que l'objet littéraire est le lieu où se croisent, se rencontrent et se séparent les points de vue sur diverses questions. Cette conception de Bakhtine fait de la littérature un champ où les esprits se paraphrasent et se communiquent : le champ littéraire étant, par excellence, un endroit où les écrivains se copient, s'imitent et se rejoignent, ne serait-ce que par la pensée. Pour sa part, Todorov (1981, p.98.) explique le principe dialogique entre les textes en ces termes :

Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers un objet et il ne peut pas ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui qui se produit sur le chemin de l'objet.

Consciemment ou non, les écrivains, à travers l'écriture qu'ils engagent, établissent une communication avec d'autres textes, avec d'autres esprits et cultures. Mikhaïl Bakhtine (1998) pose les bases substantielles de l'intertextualité selon lesquelles le texte littéraire est toujours l'écho d'autres textes. De la sorte, les productions littéraires semblent être le prolongement d'autres textes antérieurs et influenceront forcément les textes à venir. S'appuyant sur les travaux de Bakhtine, Julia Kristeva forge le néologisme « *intertextualité* » pour mieux traduire l'ouverture d'un texte à d'autres textes. Ce faisant, elle inscrit l'intertextualité dans le seul domaine de la littérature. C'est pourquoi elle dit :

[...] l'axe horizontal (sujet-destinateur et l'axe vertical (texte-contexte) se coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (texte) est un croisement de mots (textes) où on lit au moins un autre mot. [...] tout texte se construit comme une mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité, s'installe celle de l'intertextualité et le langage poétique se lit, au moins comme double. (J. Kristeva, 1969, pp.84-85)

Cette assertion considère l'intertextualité comme une approche extensive du texte littéraire. Etant donné que tout texte se construit par rapport à d'autres textes déjà existants, il faudrait envisager la littérature comme

un croisement de textes. Selon Philip Sollers, (1968, p.75) « Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur ».

Pour sa part, Michael Riffaterre (1981, p.4) affirme : « l'intertextualité est la perception par le lecteur des rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première ». De part cette définition, Riffaterre (1981) fait du lecteur le pivot de l'analyse intertextuelle car la reconnaissance de l'intertexte suppose la culture littéraire du récepteur. Alors, faut-il considérer l'intertextualité comme « faisant partie intégrante d'une production discursive aux accents polyphoniques qui mettent en question le sujet fondateur de l'œuvre ». (L. Guillemette, 2009, p.162) Force est de reconnaître que l'intertextualité est le socle fondamental de la création littéraire. Les études intertextuelles peuvent permettre une interprétation des sources historiques des productions littéraires. C'est pourquoi Riffaterre ajoute à sa définition le terme de l'interprétant pour désigner la relation entre un texte et son intertexte. Par la suite, il renchérit : « *L'interprétant sera un présupposé qui empêche le texte de n'être que la répétition indifférenciée de son intertexte* ». (M. Riffaterre, 1980, p.10)

Ce balisage théorique aide à considérer *Mémoires de porc-épic* comme une mosaïque de citations dont la présence se signale par plusieurs procédés tels que : la parodie, la citation, l'allusion. Par endroits, le texte parodie bien des passages de la Bible par l'évocation de la naissance de Jésus Christ, sa mort, sa résurrection, ses pouvoirs de soigner les paralytiques, le Déluge et la libération de Barabbas. D'abord, La convocation de la Bible commence par une espèce de présentation de Jésus Christ et ses exploits miraculeux. A ce propos, le narrateur dit :

Une espèce d'errant charismatique, le fils de Dieu, admettaient-ils, il est venu au monde par un moyen très compliqué [...] c'est encore lui qui transformait l'eau en vin [...] qui multipliait les petits pains pour nourrir le peuple [...], qui respectait les prostituées sur qui la population jetait la pierre [...] redonnait des jambes aux paralytiques les plus désespérés, la vue aux aveugles, et il est venu pour sauver l'humanité entière, y compris nous autres les animaux [...] (A. Mabanckou, p.22)

De plus, le texte reprend l'histoire du Déluge (La Bible, 1975, Genèse, chap.7, v14, p23) par la narrativisation de la vie de Noé, laquelle est bien relatée dans la Sainte Bible. Cette réécriture se lit en ces termes : « Pour préserver au moins un spécimen de chaque espèce vivant sur cette terre, on ne nous a pas oubliés, on nous avait aussi groupés dans cette cage baptisée Arche de Noé afin que nous survivions à une pluie torrentielle de quarante jours et de quarante nuits, le Déluge que ça s'appelle. » (A. Mabanckou, 2006, p.23)

De même, Un autre passage fait référence à la Bible et se veut une parodie, voire une satire du comportement des hommes à travers l'évocation de la vie de Jésus Christ, le fils de Dieu. La mise en récit de ce passage biblique sous-entend que les hommes sont toujours prêts à gracier le coupable au détriment de la victime et préfèrent s'abreuver des mensonges que d'être à l'école de la vérité. Partant de cela, le texte dit :

Plus tard le fils unique que Dieu a envoyé a été la cible des hommes crédules [...], qui l'ont...crucifié, quand il fut question de choisir entre lui et un autre accusé, un minable personnage sans foi ni loi qu'on dénommait Barabbas, on a préféré de gracier ce bandit de grand chemin, et ils l'ont tué, ce fils de Dieu [...], il est revenu du royaume des morts [...] ce fils de Dieu il était un initié comme mon maître, il devait être cependant protégé par un double pacifique. (A. Mabanckou, 2006, p.24)

Par « *leur patriarche qu'on appelait Mathusalem a même vécu 969 ans* » (A. Mabanckou, 2006, pp.220-2021), il y a une explicite convocation de la Bible où il est écrit : « Toute la durée de la vie de Mathusalem fut de neuf cent soixante-neuf ans, puis il mourut ». (La Bible, 1975, Genèse, chap.5, v27, p.22) Le romancier établit, par ce procédé, une ressemblance entre les deux personnages évoqués. Dans la même lignée, un passage biblique est implicitement suggéré à travers la scène où un inconnu offre la Bible au personnage Kibandi pour le repentir, vu qu'il fréquente les maisons des prostituées. Ce qui est, selon le narrateur, le « signe que [son] maître était une brebis égarée ». (A. Mabanckou, 2006, p.220) Ce don du Livre Saint

à un égaré comme Kibandi et la présence d'un étranger au profil prophétique est un rappel du passage où Jésus dit : « Je n'ai été envoyé qu'aux brebis perdues de la maison d'Israël ». (La Bible, 1975, p.1472)

Outre ces références bibliques, *Mémoires de porc-épic* est aussi riche en intertextes littéraires. Il y a des allusions faites aux textes d'auteurs célèbres tels que Jean de La Fontaine, Edgar Allan Poe et Horacio Quiroga. *A priori*, Le personnage-narrateur, le porc-épic, est en soi une suggestion de la fable à cause de la personnification des animaux. Ce qui crée d'emblée un rétrécissement entre réel et l'imaginaire. Ainsi, *L'Hirondelle et les petits oiseaux* et *Le Rat de la ville et le Rat des champs* de Jean de la Fontaine sont imités fébrilement par Alain Mabanckou. En effet, l'expression, « fi du plaisir que la crainte peut corrompre » (A. Mabanckou, 2006, p.120), prononcée par le Vieux porc-épic est une reprise intégrale de la morale que J. de La Fontaine (1694, p.26) proférée dans la fable du *Rat des champs et Le Rat de la ville* comme suit : « Je mange tout à loisir. / Adieu donc. Fi du plaisir / Que la crainte peut corrompre ! » De même le Vieux porc-épic conclue sa fable de *L'Hirondelle et les petits oiseaux* par : « Et nous ne craignons le mal que quand il est venu » (A. Mabanckou, 2006, p.120). Cette formule achève en effet *L'Hirondelle et les petits oiseaux* de Jean de La fontaine (1694, p.23) : « Nous n'écoutons d'instincts que ceux qui sont les nôtres, et nous ne craignons le mal que quand il est venu. ».

Par ailleurs, Alain Mabanckou se sert des *Histoires extraordinaires* (1972) d'Edgar Allan Poe, des *Contes d'Amour, de folie et de mort* (2000) Horacio Quiroga pour agrémenter son récit. En ce qui concerne les *Histoires extraordinaires*, le narrateur affirme « il ne manquait pas de leur dire dans la foulée de l'histoire tragique d'un double assassinat dans une rue appelée bizarrement Morgue » (A. Mabanckou, 2006, p.157). Cela rappelle l'intitulé d'un chapitre des *Histoires extraordinaires* d'Allan Poe où il est aisé de lire : « Double Assassinat dans la rue Morgue ». De même, les traces des *Contes d'Amour, de folie et de la mort* apparaissent à travers le titre : « Le coussin de plume » où il est question d'une relation tragique entre *Alicia* et *Jordan*. Il est à signaler que beaucoup de citations tirées des *Contes d'Amour, de folie et de la mort* émaillent le texte d'Alain Mabanckou.

Enfin, une allusion est faite aux *Contemplations* (1995) de Victor Hugo à travers ces propos de Kibandi : « Tien, demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne, je veux que tu suives ce couillon de tireur de vin de palme » (A. Mabanckou, 2006, p.171). Ce passage permet d'établir un lien avec le poème « *Demain dès l'aube* » (1995, p.210) dans lequel Victor Hugo pleure la mort de sa fille Léopoldine dans un registre à la fois pathétique et élégiaque.

Il ressort de cette analyse des intertextes que le roman étudié est une mosaïque de citations et une sphère d'allusions. Il est dans une dynamique dialectologique avec les textes d'autrui. Cela lui donne une forme composite et hétéromorphe. De ce fait, l'esthétique du roman africain ne saurait comprendre que dans son hybridité originale. D'où cette affirmation de M. Bakhtine (1978, p.182) : « Tout roman dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistique investis, est un *hybride*. Mais, il nous le faut souligner une fois de plus : c'est un hybride intentionnel et conscient, littérairement organisé, et non point un obscur et automatique amalgame de langages [...] »

2. MÉMOIRES DE PORC-ÉPIC : DE LA TRANSFIGURATION DES MŒURS À L'ESTHÉTIQUE DU CONTE

Le roman africain postcolonial propose une lecture des coutumes de l'Afrique traditionnelle. Genre, protéiforme par excellence, il fait une transfiguration des mœurs de l'Afrique traditionnelle pour porter quelque peu les couleurs locales et l'âme africaine. L'objectif de cette étude n'est pas de clamer l'africanité du roman étudié, mais de montrer qu'Alain Mabanckou use d'une écriture hybride qui lui permet « de sortir du binarisme tétanisant afrocentrisme/ eurocentrisme ». (A. Coulibaly, 2012, p.33) *Mémoires de porc-épic* s'ouvre à la culture et aux coutumes de la société qui l'a vu naître. Il est tel un réceptacle qui contient

divers éléments propres à la culture du romancier et à sa culture littéraire. De la sorte, ce roman paraît comme un ensemble portant « une esthétique de l'impureté » selon Guy Scarpetta (1985, p.9)

Une telle flexion de la chose romanesque est omniprésente chez Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi, Georges N'gal et bien d'autres encore. D'ailleurs, Georges N'gal (1984, p.30) déclare son intention d'innover l'esthétique du roman en ces termes : « Je rêve sur le modèle d'un conte, d'un roman où l'opposition entre diachronie et synchronie s'estompe où existent les éléments d'âges différents... C'est cette fécondité du roman par l'oralité que, depuis deux ans, je m'efforce de réaliser ». Aussi, Georges N'gal (1984, p.78) ajoute-t-il : « Toutes mes recherches tendent à féconder cette science nouvelle de l'écriture. [...] L'écrivain enfin sorti de la solitude, le lecteur restitue à sa vraie personnalité : délivrée de la passivité démocratique ». Par cette affirmation, Georges N'gal propose une écriture libérée des contraintes normatives et prévoit d'esquisser une écriture hybride, transgénérique et hétérogène à l'aide du mélange de contes, de proverbes, de devinettes, d'épopées, de chants, de cultures et de médias dans le roman.

Mémoires de porc-épic d'Alain Mabanckou est une illustration de l'ouverture du roman aux genres environnants. Il peut, à la limite, être considéré comme un roman-contes étant donné ses affinités avec ce sous-genre de la littérature orale. Cela se justifie d'abord par sa fluidité qui se constate par l'absence des signes de ponctuation forts. Autrement dit, le texte est dit à la manière d'un conte oralisé. De surcroît, le narrateur de ce roman est un animal, un porc-épic, qui raconte ses aventures sous un baobab. L'analyse de ce discours laisse découvrir un régime de l'oralité même si les paroles sont mises en roman. C'est pourquoi le texte comporte des éléments propres à la communication orale qui sont, entre autres, « hen », « mon cher baobab », « nom d'un porc-épic », etc. De même, le choix d'un narrateur-animal inscrit d'emblée le récit dans le registre du fantastique.

A travers la colonie des porcs-épics, notamment le vieux gouverneur de ses pairs, le narrateur procède à une personnification des animaux de la brousse, à la manière du conte, pour transmettre son message aux lecteurs. A bien des égards, les animaux, dans cette œuvre, vivent en communauté comme les hommes et tiennent fréquemment des assemblées pour décider des affaires courantes de leur milieu. Une scène de cette personnification des animaux se matérialise à travers les propos suivants d'un écureuil à l'endroit de Kibandi : « Si t'as pas d'endroit où vivre on peut t'accueillir dans notre communauté, je me ferais un plaisir de te présenter à mes compères... viens avec moi, nous allons nous aider... » (A. Mabanckou, 2006, p.74). Ce passage montre l'existence de la solidarité, de l'entraide et de l'amour chez les animaux.

En revanche, le texte analysé chevauche, par moments, avec les coutumes et les pratiques traditionnelles. Dans cette optique, il actualise la question des doubles pour propager la légende populaire selon laquelle toute personne possède son double animal. Selon le narrateur, en effet, il existe deux sortes de double : le double pacifique qui naît le même jour que son maître. La transmission de ce double se fait entre l'enfant et son grand-père en présence des parents biologiques. L'initiation faite, l'enfant sera protégé par son double durant toute son existence. Ce double pacifique meurt le même jour que son maître. Par contre, le double nuisible rejoint son maître à l'âge de dix ans, l'initiation se fait dans la nuit profonde par le père de l'enfant, seul. Le texte informe que cette initiation se fait d'abord entre les doubles : le double du père et celui de l'enfant. Ensuite, il y a la phase où l'enfant doit s'abreuver d'une potion préparée par son père. L'initiation permet au double d'être au service de son maître. Le texte met en scène cet occultisme africain à travers l'évocation du mystère des « doubles » des humains qui sont le plus souvent des animaux.

Au-delà de cet aspect, le texte montre une autre pratique mystérieuse de la société africaine traditionnelle, celle qui permet au défunt de désigner le responsable de sa mort. Selon les habitants de Séképembé, il n'y a pas de mort naturelle et « seul le défunt peut dire aux vivants qui a été à l'origine de sa disparition » (A. Mabanckou, 2006, pp.140-141). Ainsi, la mort de la fille du briquetier Papa Louboto, la belle Kiminou, a suscité le recours à cette tradition dénommée « *l'épreuve du cadavre* » pour dénicher le coupable. Ce rituel se déroule comme suit : « quatre gaillards portent le cercueil sur leurs épaules, un féticheur désigné

par le chef du village se saisit d'un bout de bois, frappe trois coups sur la bière et demande au cadavre ». (A. Mabankou, 2006, p.141) Cette pratique des sociétés traditionnelles africaine se trouve transfigurée dans la fiction romanesque et contribue à la monstration de la dynamique transculturelle de cette dernière.

3. STYLISATION DES PROVERBES

Les proverbes font partie des genres de la littérature orale. Ils représentent une somme de sagesse capitalisée pendant des siècles par les peuples d'une communauté. Ce sont des formules imagées, des symboles et contiennent des conseils, des leçons de morale pour la société. Le proverbe est défini comme « une formule nettement frappée, de forme généralement métaphorique, par laquelle la sagesse populaire exprime son expérience de la vie » (J. Pineaux, 1958, p.6). En général, les proverbes sont utilisés pour illustrer les propos des personnages. Ils dénotent la maîtrise de parole et le savoir-dire des sujets parlants.

Aujourd'hui, il convient de reconnaître que les proverbes « sont devenus un genre littéraire à part entière et ont franchi les barrières sociales pour se hisser au sommet de la littérature. » (S. Moy, 2012, p.6) En Afrique, le proverbe a le même objectif et la même fonction. C'est un instrument de conquête du pouvoir et de l'influence, car celui qui sait bien s'en servir emporte aisément les débats et attire la sympathie du public lors des causeries. Les proverbes sont souvent très présents dans les discours des griots, maître dans l'art de parler. Cela permet aux auditoires d'avoir confiance en ces détenteurs de parole et des connaissances séculaires.

3.1. TABLEAU SYNOPTIQUE DES PROVERBES DU CORPUS

Ordre	Proverbes	Pages
1	Quand le sage montre la lune l'imbécile regarde toujours le doigt.	49-50
2	Le tam-tam est fait de la peau du faon qui s'est éloigné de sa mère	52
3	Le poisson qui parade dans l'affluent ignore qu'il finira tôt ou tard comme poisson salé vendu au marché.	54
4	Et nous ne craignons le mal que quand il est venu.	66
5	Les petits du tigre ne naissent pas sans leurs griffes.	70
6	Un animal averti en vaut deux.	71
7	Assieds-toi au pied d'un baobab et, avec le temps, tu verras l'univers défilé devant toi.	121
8	A chaque jour suffit sa peine.	117
9	A force d'espérer une condition meilleure le crapaud s'est retrouvé sans queue pour l'éternité.	39
10	Et si vous voyez un sourd courir, mes petits, ne vous posez plus de questions, suivez-le car il n'a pas entendu le danger, il l'a vu.	71

3.2. COMMENTAIRE DU TABLEAU

Cette récénsion de proverbes a pour vocation de montrer leur importance et leur mode d'insertion dans le corps du texte. Au niveau de l'importance, il est à noter prioritairement l'immortalisation de la sagesse africaine. En utilisant les proverbes, les romanciers africains procèdent non seulement à la transcription des patrimoines de l'oralité, mais aussi au démantèlement de la frontière entre le roman et les sous-genres de la littérature orale. Une telle technique d'écriture montre surtout la flexibilité du roman et sa capacité de phagocyter les genres environnants.

Les modes d'insertion et d'occurrence sont variés dans le texte du corpus. Dans la plupart des cas, les proverbes ont une valeur argumentative et servent à illustrer ou à conclure une réflexion. Un exemple de ce genre est donné par le proverbe suivant : « Et si vous voyez un sourd courir, mes petits, ne vous posez plus de questions, suivez-le car il n'a pas entendu le danger, il l'a vu. » (A. Mabanckou, 2006, p.71) Ce proverbe à valeur didactique, moralisatrice et impérative suppose la présence effective ou sous-jacente d'un récitant et d'un écoutant. Au cours de cette communication, le Vieux porc-épic, qui assume le rôle de récitant, invite les jeunes têtus de sa tribu à faire preuve de prudence afin d'éviter de commettre l'imparable. C'est dans cet esprit qu'il se sert des proverbes pour avertir ses jeunes compères et les convaincre de le suivre. Ainsi, ajoute-t-il : « *Faites-moi confiance, je suis comme un sourd qui court à perte haleine* ». (A. Mabanckou, p.71)

Aussi, le proverbe peut-il énoncer une vérité générale comme dans « Et nous ne craignons le mal que quand il est venu ». Ce qui sous-entend le manque d'intelligence et l'immaturation de la personne à qui l'on adresse ce proverbe. De même, le Vieux porc-épic traduit une vérité générale en ces termes : « Le tam-tam est fait de la peau du faon qui s'est éloigné de sa mère ». (A. Mabanckou, p.52) Par-là, il enseigne que celui qui se met à l'écart du groupe ou s'écarte de son protecteur s'expose au danger. Il importe de noter que tous ces proverbes sont énoncés par le Vieux porc-épic. Cela prouve la sagesse, l'élévation et l'expérience de ce dernier parmi ses compères.

Enfin, certains proverbes répertoriés semblent subir un processus de recyclage. Ils ne conservent plus leur forme connue du grand public, car ils sont déconstruits et resémantisés par le narrateur. Ce procédé, fondé sur la parodie sous forme de calque, vise à produire un effet particulier sur le lecteur qui se voit désormais devant une construction inhabituelle des proverbes de son milieu. Un tel usage des proverbes relève d'une dynamique transculturelle du roman africain postcolonial. Une illustration de cet usage déconstruit des proverbes apparaît nettement dans le passage suivant : « Un animal averti en vaut deux ». (A. Mabanckou, p.71) Il s'agit-là d'un calque sur le modèle proverbial connu : « Un homme averti en vaut deux ».

Somme toute, il importe de retenir que *Mémoires de porc-épic* contient des proverbes dont la convocation est gage d'une transcription des trésors oraux à travers le prisme de la fiction. Il se signale parfois par le calque, les interférences et les corrélations. D'où une certaine parodie de ces sagesses populaires pour traduire la réalité d'un monde mouvant et, à la limite, transculturelle. La présence des ressources de l'oralité telles que le conte, la fable et les proverbes dans le corpus confirme non seulement la porosité du roman africain postcolonial, mais aussi les relations complexes qu'il tisse et entretient avec la littérature orale. Ce qui amène E. C. Ehora (2013, p.143) à dire :

Dans maints romans africain, l'écriture négocie avec les codes de l'oralité : les auteurs s'évertuent à imiter et à reconstruire, au moyen de l'écriture, certaines composantes de la performance orale que sont, entre autres, la narration interactionnelle et de la représentation textuelle de la voix et du corps.

De ces propos, l'on retient que l'oralité est l'un des paradigmes et traits caractéristiques du roman africain. Elle constitue une source d'inspiration privilégiée des romanciers africains postcoloniaux. Ce faisant, elle participe, à tout bien considéré, au processus de l'hybridation de l'esthétique du roman.

CONCLUSION

Au terme de cette analyse, il ressort que l'esthétique de l'hybridation se manifeste par une imbrication des formes diverses de l'écriture dont Alain Mabanckou semble avoir le secret. *Mémoires de Porc-épic* se lit comme une mosaïque où les sous-genres de la littérature orale chevauchent les uns avec les autres dans un style digne du surréalisme littéraire. Aussi, faut-il dire que ce texte renferme des fragments de textes qui dénotent non seulement l'érudition de l'écrivain, mais aussi la mobilité du roman africain postcolonial. Cette pratique intertextuelle prend forme à travers les citations, les allusions sous forme de parodie et de pastiche. Toute l'analyse de cette œuvre d'Alain Mabanckou concourt à montrer la symbiose du traditionnel

et du moderne dans le roman africain postcolonial. Elle est partie du postulat que les romanciers africains se trouvent à l'embranchement des différentes formes d'expression de la pensée humaine.

L'analyse a, enfin, montré les relations du texte étudié avec les pratiques traditionnelles africaines. Il porte des marques de l'africanité et se présente tel un miroir reflétant des aspects mystiques de la civilisation négro-africaine. Les questions du « double » et « l'épreuve du cadavre » constituent un voyage dans les profondeurs des mystères africains. Cette transfiguration peint l'Afrique comme un continent plein de mystères et de secrets. Par ailleurs, la présence des marqueurs de l'oralité suppose un dynamisme, un mouvement évolutif dans le roman et la décolonisation du texte africain. La narrativisation des pratiques traditionnelles, le recyclage des sous-genres de l'oralité et le recours à l'intertextualité permettent la lecture de l'hybridisation formelle du roman africain contemporain.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus

- MABANCKOU Alain, 2006, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, p.228.

Articles et ouvrages cités

- BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, traduit de russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, p.488.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1998, *La poétique de Dostoïevski*, traduit par Julia Kristeva, Paris, Seuil, p.366.
- BALLO Drissa, « Le jeu des transgressions dans la trilogie de Fatoumata Keita » in BAZIÉ I., SANOU F. G. et al., dir., *Perspectives critiques sur les littératures africaines*, 2020, Ouagadougou, Presses Universitaires de Ouagadougou, p.371-395.
- BARTHES Roland, 1966, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, p.79.
- COULIBALY Adama, « Critique transculturelle dans le roman africain Francophone », in *Annales de l'Université d'Omar Bongo*, 2012, N°17, pp.22-36.
- EHORA Effoh Clément, 2013, *Roman africain et esthétique du conte*, Paris, L'Harmattan, p.240.
- GUILLEMETTE Lucie, « La circulation des discours dans le roman pour la jeunesse : Une lecture sémiotique de l'intertextualité dans l'œuvre de Dominique Demers », in GUILLEMETTE L. et HÉBERT L., dir., *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, 2009, Canada, Les Presses de Laval, pp.161-191.
- HUGO Victor, 1995, *Les contemplations*, Paris, Flammarion, p.473.
- KOUROUMA Ahmadou, 1970, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, p.195.
- KRISTEVA Julia, 1969, Séméiotikè. *Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, coll. Tel Quel, Paris, p.379.
- La Bible de Jérusalem, traduite en français sous la direction de l'Ecole Biblique de Jérusalem, Paris, Éditions BÉRRAR, 1975, p.2022.
- La FONTAINE Jean de, 2003, *Fables*, Livre I, groupe « Ebooks libre gratuit », p.52, disponible sur <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Lafontaine-fables-1.pdf>.
- MANE Youssoupha, « *The River Between* de Ngugi Wa Thiog'o : Une (re)écriture des croyances mythico-religieuses Kikuyus », in DIOP M. et BAH M. K., dir., *Mythe et littératures africaines : La mise en texte de l'imaginaire* 2019, Paris, L'Harmattan, pp.139-161.
- MOY Sylvie, 2012, *100 Proverbes français (les plus courants et leurs significations)*. Editions Franc parler p.38.
- NGAL Georges, 1984, *Giambattista Viko*, Paris, Hatier, p.127.
- PINEAUX Jacques, *Proverbes et dictons français*, Paris, PUF, *Que sais-je ?*, 1958, p.126.
- POE Edgar Allan, 1972, *Histoires extraordinaires*, Traduit de l'anglais par Charles Baudelaire, Paris, Le livre de poche, p.285.

- QUIROGA Horacio, 2000, *Contes d'Amour, de folie et de mort*, traduit par Frédéric Chambert, Paris, Éditions Métailié, p.192.
- RIFFATERRE Michael, « *L'intertexte inconnu* », in *Littérature*, février 1981, N° 41, p.4-7.
- RIFFATERRE Michael, « *La trace de l'intertexte* », in *La Pensée*, 1980, n° 215, pp. 4-18.
- SCARPETTA Guy, 1985, *L'impureté*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, p.388.
- SEMUJANGA Josias 1999, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, L'Harmattan, p.207.
- SOLLERS Phillipe, 1968, *Théories d'ensemble*, Coll. Tel Quel, Paris, Seuil, p.304.
- TODOROV Tzvetan, 1981, *Mikhail Bakhtine, Le Principe dialogique*, Paris, Seuil, p.318.