Métissage mémoriel chez les écrivains de la migrITUDE : *Kétala* de Fatou Diome et *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou

Irena Wyss

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/2486>

DOI : 10.4000/edl.2486

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2017

Pagination : 83-100

ISBN : 978-2-940331-66-6

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Irena Wyss, « Métissage mémoriel chez les écrivains de la migrITUDE : *Kétala* de Fatou Diome et *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou », *Études de lettres* [En ligne], 3-4 | 2017, mis en ligne le 15 décembre 2019, consulté le 16 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/2486> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.2486>

MÉTISSAGE MÉMORIEL
CHEZ LES ÉCRIVAINS DE LA MIGRITUDE:
KÉTALA DE FATOU DIOME ET *MÉMOIRES DE PORC-ÉPIC*
D'ALAIN MABANCKOU

Cet article propose d'étudier comment *Kétala* de Fatou Diome et *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou, deux romans de la « migritude » parus en 2006, mettent en scène la mémoire ; par ailleurs, il montrera que l'usage de la prosopopée, commun aux deux œuvres, permet de donner une voix à des figures muselées et de recourir à différentes traditions littéraires pour proposer un véritable métissage mémoriel.

Le passé fonctionne comme un réservoir inépuisable d'inspiration pour la littérature, et ce depuis l'Antiquité, qu'il s'agisse, pour les auteurs, d'écrire les origines d'une nation, d'un peuple ou d'une communauté pour laisser une trace, ou d'ancrer un récit sur une toile de fond réaliste. La francophonie africaine ne constitue pas une exception : la colonisation a évidemment fourni matière à de nombreux romans, de même que les conflits meurtriers qui ont ensanglanté le continent ces dernières décennies¹ et les liens entre histoire et littérature africaine font l'objet de nombreuses recherches universitaires aujourd'hui encore².

Au tournant du siècle, la critique a cependant constaté un virage progressif, dans le discours sur l'histoire, des auteurs africains « de la

1. Je pense notamment au projet « Rwanda, écrire par devoir de mémoire » ou à un roman comme *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma (2000).

2. Citons par exemple l'ouvrage de S. Luste Boulbina, *L'Afrique et ses fantômes*, qui propose une réflexion sur le devenir colonial ; ou la parution récente d'un collectif dirigé par E. L. Johnson et É. Brezault, *Memory as colonial capital*.

migritude»³. Pour Lilyan Kesteloot⁴ en effet, ceux qu'elle nomme les «négropolitains» «se sentent [...] libérés du “devoir d’histoire” et du rôle contraignant et douloureux de témoins des perturbations de leur continent», mais elle constate «chez plusieurs d’entre eux un hiatus considérable entre le discours qu’ils tiennent dans différents articles et interviews et les thèmes abordés dans leurs romans. L’obsession de l’Afrique les poursuit!»⁵. De fait, si Fatou Diome évoque les reliquats de la colonisation dans ses romans⁶, elle estime sur le plateau de l’émission *Hier, aujourd’hui, demain* présentée par Frédéric Taddeï qu’«[i]l faut pacifier les mémoires et arrêter de se référer tout le temps à l’esclavage et à la colonisation»⁷. Alain Mabanckou, signataire du manifeste «Pour une littérature-monde en français»⁸ visant à dépasser les classifications nationales pour se revendiquer «écrivain» simplement, explique pourtant dans sa leçon inaugurale au Collège de France, intitulée *Lettres noires*:

Tout cela est, certes, de l’histoire, tout cela est, certes, du passé [...]. Or, ce passé ne passe toujours pas, il habite nos inconscients, il gouverne parfois bien malgré nous nos jugements et vit encore en nous tous, car il écrit nos destins dans le présent⁹.

Cette affirmation est particulièrement significative et c’est à partir d’elle que j’étudierai, dans les pages suivantes, la façon dont la mémoire est mise en scène dans deux romans africains écrits en contexte d’immigration et parus en 2006: *Kétala* de Fatou Diome et *Mémoires de porc-épic* d’Alain Mabanckou. Pour dire le passé de deux personnages, Memoria et porc-épic, ces romans recourent à la prosopopée qui donne la parole à des entités traditionnellement muettes, «un absent, un mort, un dieu, un être surnaturel ou une entité abstraite»¹⁰ ou, lorsqu’elle est assortie

3. J. Chevrier, «Afrique(s)-sur-Seine».

4. Notons que A. Waberi arrivait déjà à cette conclusion dans son article «Les enfants de la postcolonie» paru en 1998.

5. L. Kesteloot, «La littérature négro-africaine face à l’histoire de l’Afrique», p. 51-53.

6. Je pense ici au roman *Le ventre de l’Atlantique* (2003).

7. G. Perez, *Hier, aujourd’hui, demain. Élections: Sommes-nous libres de nos choix?*, 06.04.2017.

8. J. Rouaud, M. Le Bris, «Pour une littérature-monde en français».

9. A. Mabanckou, *Lettres noires*, p. 25 sq.

10. D. Bergez, V. Géraud, J.-J. Robrieux, *Vocabulaire d’analyse littéraire*, p. 182.

d'une personnification, à un objet ou à un animal. Si ce procédé narratif a été abondamment utilisé par les rhéteurs¹¹, il permet à Diome et à Mabankou, qui font un usage important de l'intertextualité – cette « mémoire de la littérature »¹² – d'inscrire leur roman sous le signe d'un véritable métissage¹³ mémoriel, mobilisant et incorporant une tradition occidentale¹⁴, mais aussi une tradition littéraire africaine marquée par l'oralité et dans laquelle « le surnaturel a toujours joué un rôle important »¹⁵.

Kétala ou le témoignage des objets

Second roman de l'auteure franco-sénégalaise Fatou Diome, *Kétala* est constitué, du point de vue narratif, d'une longue conversation entre les meubles et objets d'une jeune femme décédée répondant au prénom de Mémoria. Dès le prologue, le lecteur apprend que la famille va se livrer au *Kétala*. Cette tradition musulmane est liée à la notion de « mémoire » puisqu'elle consiste à partager l'héritage, soit l'ensemble des éléments matériels témoignant de ce qu'a été la vie du défunt, huit jours après les funérailles¹⁶. D'abord « terrassés » (*K*, p. 15) par la nouvelle, les objets s'aperçoivent rapidement que leur dispersion « éliminer[a] toute trace de cette merveilleuse femme, puisqu'elle n'a pas eu d'enfant » (*K*, p. 20). Charge à ces seuls « témoins de l'histoire de Mémoria » (*K*, p. 20) de « sauver sa mémoire » (*K*, p. 20) : pour ce faire, Masque propose d'imiter la tradition orale de la civilisation dont il est issu, « où les hommes se transmettent leur histoire familiale, leurs traditions, leur culture, simplement en se la racontant, de génération en génération » (*K*, p. 22). Bien

11. Pour ne citer qu'un texte, voir à ce propos Cicéron et son *Orateur* notamment.

12. T. Samoyault, *L'intertextualité*.

13. Nous empruntons le terme de « métissage » à Claudine Gaetzi, qui l'a utilisé à propos de *Verre Cassé* d'Alain Mabankou. C. Gaetzi, *L'art de déjouer le témoignage par la fiction*, p. 12.

14. Je choisis d'employer cet adjectif pour ne pas cantonner la réflexion à une intertextualité française ; les références employées dans *Kétala* sont en effet multiples.

15. Th. Schüller, « La gestion du surnaturel dans la littérature des “enfants de la post-colonie” », p. 102.

16. F. Diome, *Kétala*, p. 14. Pour éviter la prolifération des notes de bas de page, les références à ce roman seront désormais indiquées par le sigle *K*, suivi du numéro de page, et placées dans le corps du texte.

que sans concession envers la défunte, ce *Kétala* rappelle les oraisons funèbres traditionnelles et devrait permettre à l'assemblée des objets de « reconstituer le puzzle » (*K*, p. 22) de la vie de Mémoire, de façon à ce que, même dispersés, tous aient « l'histoire complète de [leur] défunte maîtresse » (*K*, p. 22 *sq.*).

L'assemblée est régie par la règle suivante : « chacun [des objets] s'engage, solennellement, devant ses pairs et surtout sa conscience, à ne rapporter que ce dont il a été témoin » (*K*, p. 30). Si la formulation prête à sourire, l'emploi du terme « témoin », qui revient d'ailleurs à plusieurs reprises dans le roman¹⁷, nécessite que l'on s'y arrête : Giorgio Agamben¹⁸ comme Jacques Derrida¹⁹ rappellent que le latin recourt – entre autres – à deux termes différents pour désigner le témoin : *testis* et *superstes*. Le premier, dont dérive « témoin », signifie à l'origine « celui qui se pose en tiers entre deux parties dans un procès ou un litige »²⁰, tandis que le second qualifie celui ou celle qui vit et traverse personnellement un événement du bout en bout. Qu'il soit survivant (*superstes*) ou simple *testis*, le témoin direct jure devant la loi – comme le demande Masque aux autres objets de l'assemblée – avoir été présent à l'évènement. Il se pose donc en garant de la vérité²¹, même si l'on sait combien le temps peut altérer la mémoire des témoins oculaires. Marinière, dont la mémoire jouera également des tours par la suite²², en fait la remarque :

Pardonnez-moi, chers auditeurs, mais moi, Marinière, je ne puis laisser dire pareilles bêtises. Collier de perles nous abreuve de contre-vérités ! [...] Ton séjour en Europe t'a vraiment brouillé la mémoire. Pourtant, moi aussi j'y étais avec toi, mais je me souviens de tout. Bon, oui, d'accord, d'accord, admettons. Ce n'est pas de ta faute, d'ailleurs je te comprends : on t'a tellement fait *coulisser*, de génération en génération, que ta mémoire s'en est trouvée érodée. (*K*, p. 44)

17. Ainsi, Marinière dira avoir « été le témoin privilégié de Mémoire dans la danse » (*K*, p. 45 *sq.*) ; de même, Dialectal emploiera le verbe « témoigner » (*K*, p. 80).

18. G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*.

19. J. Derrida, *Poétique et politique du témoignage*.

20. G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, p. 17.

21. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, Oreiller dira « Ce que je raconte au sujet de Mémoire est exact » (*K*, p. 202).

22. Marinière dira par exemple : « D'ailleurs, avec cette longue coupure, j'ai perdu le fil, j'ai un trou de mémoire, je ne sais plus qui étaient ses soupirants » (*K*, p. 53).

Montre s'insurge également, à propos du manque de précision d'Oreiller :

Comment pouvait-il à la fois deviner et dire *certainement*, puisqu'il n'y a que l'incertain qui se devine ! La langue française est une maison où chaque mot a sa chambre, son espace sémantique et même les mots ne mettent pas n'importe qui dans leur lit. Chacun de nous doit raconter seulement ce dont il est absolument sûr. (K, p. 174 *sq.*)

Mais quelle histoire racontent donc ces objets ? Celle-ci peut se résumer de la façon suivante : emmenée en France par son mari, Mémoria y sera abandonnée et devra se livrer à la prostitution pour survivre et entretenir sa famille restée au pays. Elle ne rentrera que pour mourir en Afrique, où les siens l'abandonneront par honte de la maladie sexuellement transmissible qu'elle a contractée en Europe.

Présidée par Masque, cette assemblée du souvenir vise donc à retracer la vie d'une personne marginalisée : par la société française d'abord, où elle n'a ni véritable ami ni soutien et doit vendre son corps pour se nourrir ; par la communauté africaine ensuite, dont Diome peint la répugnance à s'occuper de Mémoria mourante, mais se précipite au *Kétala* pour rafler les possessions de la défunte. Et de fait, les objets dévoilent progressivement l'intimité de leur maîtresse ; mais finalement, ce ne sont pas seulement des parcelles de la vie tragique de Mémoria qui sont narrées le plus objectivement possible²³ dans ce dialogue à bâtons rompus ; le dialogue entre ces objets se réfère à une conception animiste du monde²⁴ et, ces derniers indiquant parfois leur fonction²⁵ dans le quotidien de la défunte, ils expliquent des pans entiers de tradition sénégalaise au lecteur. Par ailleurs, les amitiés et relations amoureuses de Mémoria

23. « On ne refait pas la vie de Mémoria, on la raconte : une biographie, c'est de l'archéologie, pas de la chirurgie esthétique » (K, p. 219).

24. Fatou Diome mentionne d'ailleurs « les ancêtres animistes » dans *Le ventre de l'Atlantique*, p. 236. Notons que les objets ne peuvent être compris par les humains : « Tout le monde sait que les humains n'entendent que leur propre langage ; ils n'écourent pas leurs semblables, encore moins des choses » (K, p. 47).

25. Par exemple « Laisse-moi donc raconter cette partie de l'histoire, elle me concerne directement, moi, Bèthio. Je suis le petit pagne coquin que les Sénégalaises portent le soir, avant de rejoindre leur époux impatient. Avec deux petits cordons pour me nouer à la taille des belles, je m'arrête au-dessus des genoux et mes lamelles se croisent à peine, pour faciliter à l'amant l'accès de son trésor [...] » (K, p. 76) ; quelques pages plus loin, nous aurons également une description de Dialdiali, « une ceinture de perles, portée en dessous ou au-dessus du Bèthio » (K, p. 80 et suivantes).

permettent d'évoquer la vie d'autres personnages, et à travers elles, des morceaux de l'Histoire surgissent dans le récit. La mémoire que portent ces objets s'apparente ainsi à une réflexion critique sur les deux cultures, comme Diome le fait dans *Le ventre de l'Atlantique* d'ailleurs. Ainsi, le mariage désastreux entre Mémoria et Mackou est l'occasion pour la statue Coumba Djiguène d'évoquer l'homosexualité en Gambie et sa perception en Afrique²⁶, mais aussi le « coup d'État qui fit vaciller la nation gambienne » (K, p. 106). Le séjour de Mémoria en France décrit, entre autres, les expédients auxquels sont réduits les immigrants pour survivre; quant à son retour, il dénonce le rejet dont sont victimes ceux qui reviennent malades, après s'être pourtant donnés corps et âme pour faire survivre leur famille ingrate (K, p. 267). La remémoration s'éloigne ainsi de la simple oraison funèbre pour revêtir la forme d'une dénonciation du réel politique et social, africain comme européen.

Le métissage de différentes mémoires et traditions

Dans *Kétala*, la « mémoire » est à vrai dire tiraillée entre la transmission orale traditionnelle, portée par l'assemblée des objets, et la transmission écrite. D'un point de vue littéraire en effet, *Kétala* propose une mémoire culturelle à l'image du parcours de Mémoria, à cheval entre l'Afrique et l'Europe. Contrairement au reste de l'assemblée, le personnage de Montre a fréquenté l'école, accroché au poignet de Mémoria. Si d'autres convoquent occasionnellement des références littéraires ou culturelles²⁷, l'expérience de Montre lui a permis de développer une solide culture générale, plus vaste que celle de Dictionnaire qui n'intervient somme toute qu'assez peu dans le roman. Et Montre s'empresse de communiquer son savoir dès que l'occasion s'en présente, expliquant

26. Tamsir, qui deviendra Tamara, a ainsi été interné dans un hôpital militaire jusqu'à ce que le psychologue s'avoue « incapable d'extirper le diable supposé l'habiter » (K, p. 99) et que son père l'enrôle de force dans l'armée où il subira toutes sortes de sévices de la part de trois sous-officiers sans qu'aucune recrue n'intervienne: « ces machos nourrissaient une haine farouche des homosexuels et considéraient les sévices qu'il endurait comme un châtement mérité » (K, p. 101 sq.).

27. Cumba Djiguène mentionne Oscar Wild (K, p. 95) et Senghor (K, p. 103); vieux Collier de perles parle de Lully (K, p. 143); Téléphone évoque Franz Fanon (K, p. 204).

la rhétorique²⁸ et citant des auteurs et des œuvres variées : Barbey d'Aurevilly et ses *Diaboliques* (*K*, p. 96 *sq.*), Colette (*K*, p. 106), Anatole France (*K*, p. 118), Socrate (*K*, p. 125), *La Princesse de Clèves* (*K*, p. 188), *L'Amant* de Marguerite Duras (*K*, p. 190), Sénèque (*K*, p. 226) entre autres ; c'est lui également qui théoriserait le processus mémoriel à deux reprises, expliquant que si « les livres sont la mémoire de l'humanité, les écrivains sont en quelque sorte des archivistes des faits et mœurs de leur époque. L'ennui, c'est qu'ils brouillent souvent les pistes [...] » (*K*, p. 237). Il convoque aussi la mémoire des sens en précisant, à propos d'une bouteille d'encens utilisée par Mémoria pour attirer son mari :

Disons que l'effluence de l'encens réveillait quelque chose en elle, comme l'odeur du petit gâteau, que les humains appellent *madelaine*, rappelait à Proust ses lointains souvenirs d'enfance. C'est ça, la réminiscence, un petit truc insignifiant et hop, voilà les humains qui plongent dans leur passé. En fait, leur mémoire est comme un pull mal tricoté, il suffit d'accrocher un petit bout pour voir toutes les mailles se défaire les unes après les autres, et les voilà remontant à l'envers le fil de leur vie. Si vous voulez, je peux vous raconter à quoi l'odeur de l'encens faisait songer Mémoria. (*K*, p. 82 *sq.*)

Pour l'assemblée, Montre a la déformation professionnelle des professeurs, « cette façon de vouloir tout comprendre, tout expliquer » (*K*, p. 137) ; il est même « rasant [...] avec ses souvenirs scolaires » (*K*, p. 132). Mais au-delà du cumul stérile, ces références à la culture scolaire opérées par Montre éclairent l'architecture du roman. Le prénom de la défunte est en effet programmatique ; outre l'association proposée par la protagoniste elle-même, lectrice des classiques²⁹ – « *Mémoria*, in

28. Il explique ainsi aux autres objets ce qu'est « mot-moter » : « mot-moter, c'est écrire ou parler, mais c'est surtout écrire : c'est tailler, raboter, enfiler des mots, les faire coulisser sur le fil conducteur de la pensée » (*K*, p. 118), ou encore ce qu'est une catachrèse (*K*, p. 125).

29. D'ailleurs, Mémoria se rappellera des auteurs classiques lorsqu'elle quittera Bifurkheim pour Strasbourg : « *Rosam, Rosas, Rosa!* En voyant la plaque indiquant "Route des Romains", Mémoria se mit à ruminer les résidus de latin disséminés dans sa tête. Elle ne savait pas encore qu'elle aurait, par la suite, l'occasion de mieux s'en souvenir. De la rue où se trouvait leur nouvelle adresse, elle pourrait aller acheter ses tomates rue Tite-Live, se promener jusqu'à la rue Cicéron [...]. Rue, ruelle ou avenue, avait-on pensé à attribuer quelque espace à Plaute ? Peu importait, elle le relirait, plus tard » (*K*, p. 156).

memoriam» (K, p. 257) – il faut rappeler que depuis l'Antiquité, la *memoria* participe de l'art oratoire, puisqu'elle « permet non pas d'apprendre par cœur un texte écrit, mais de mettre en œuvre toutes ses autres parties (l'*inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio* et l'*actio*) »³⁰. Or, les *artes memoriae* « reposent sur l'utilisation d'images (*imagines*) et de lieux (*loci*) ordonnés selon un parcours, l'orateur devant construire, mémoriser et visualiser l'ensemble afin de pouvoir élaborer et prononcer son discours »³¹. Et parmi les lieux possibles des *artes memoriae*, la maison occupe une place singulière puisqu'elle a le pouvoir, chez Pline le Jeune par exemple, de « susciter les sentiments du deuil »³² et fonctionne comme un *monumentum* qui permet, comme le tombeau, « d'accéder au souvenir du mort »³³.

Il n'est donc pas anodin que cette assemblée du souvenir soit constituée d'objets présents dans l'appartement de la défunte, et que ces derniers, dont l'activité réfère à une oralité traditionnelle africaine, soient explicitement qualifiés d'« orateur[s] » (K, p. 39) ; ni qu'Ordinateur estime que « l'histoire de Mémoria est comme un immeuble » (K, p. 152), même si pour lui, il n'est guère besoin de « s'arrêter à tous les paliers pour s'en faire une idée » (K, p. 152). Pour Montre en revanche, « une marche avant l'autre, un palier après l'autre, on appelle ça faire une transition » (K, p. 153). Ce rappel lui permet de tisser un lien entre la rhétorique et la littérature : le personnage se lance en effet dans une diatribe sur le rôle joué par l'ordinateur dans l'écriture des romans, qui éclaire la conception qu'a Fatou Diome de la littérature. S'adressant à celui de Mémoria, il dit :

Évidemment, grâce à toi, avec tous tes logiciels de traitement de texte, certains font maintenant des romans sans avoir besoin de se doper au café, comme ce brave Balzac qui s'épuisait à forger des phrases, à tisser de complexes liens entre des êtres de papier auquel il insufflait ainsi la vie. (K, p. 153)

30. C. Baroin, « Le rôle de la vue dans les arts de la mémoire latins », p. 200.

31. *Ibid.*, p. 199.

32. *Ibid.*, p. 207.

33. *Ibid.*, p. 208.

La mémoire d'un porc-épic

Paru la même année que *Kétala* et prix Renaudot 2006, *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou retrace la vie d'un narrateur, « un animal de rien du tout »³⁴ qui se confesse à la mort de Kibandi dont il était le double nuisible. S'il arrive à cet animal au comportement fort humain³⁵ de s'arrêter pour reprendre son souffle³⁶, aucun point ne vient interrompre cette longue phrase adressée à un « tu » dont on apprend au fil de l'adresse qu'il s'agit d'un baobab sous lequel l'animal s'est réfugié.

Comme dans le roman de Fatou Diome, le processus mémoriel est au centre de ces *Mémoires*, mais par le biais de la confession cette fois-ci, proposant une vision critique de l'humanité³⁷. Outre le narrateur qui raconte sa vie et celle de son double en insistant, comme les objets de *Kétala*, sur la véracité de ses dires³⁸, deux autres instances portent, en quelque sorte, la mémoire dans ce texte : le féticheur Tembé-Essouka et le gouverneur des porcs-épics. Le premier est une figure traditionnelle africaine, un aveugle capable de « vous expliquer votre passé en détail »

34. A. Mabanckou, *Mémoires de porc-épic*, p. 11. Pour éviter la prolifération des notes de bas de page, les références à ce roman seront désormais indiquées par le sigle *MP*, suivi du numéro de page, et placées dans le corps du texte.

35. Le narrateur, qui sait d'ailleurs lire, a « quitté le monde animal » (*MP*, p. 45) et explique ainsi, à propos d'un lézard croisé plus tôt dans la journée : « C'était peut-être la première fois qu'il surprenait un animal se comporter comme un être humain, parler dans un langage cohérent, remuer la tête en signe d'approbation, pointer une de ses deux pattes antérieures vers le ciel afin de jurer » (*MP*, p. 43). Plus loin, il explique ses digressions ainsi : « c'est encore ma part humaine qui s'est exprimée, en effet j'ai appris des hommes le sens de la digression, ils ne vont jamais droit au but, ouvrent des parenthèses qu'ils oublient de refermer » (*MP*, p. 151).

36. Ainsi, pris par l'émotion, le porc-épic décide de se détourner du baobab auquel il s'adresse : « je ne voudrais pas que tu voies mes larmes, je vais donc te tourner le dos par décence et souffler un peu avant de poursuivre » (*MP*, p. 76).

37. En témoigne par exemple l'extrait suivant : « et puis les hommes ont beau jurer sur la tête de leurs défunts ou au nom de leur Tout-Puissant, et c'est ce qu'ils font depuis la nuit des temps, ils finissent un jour ou l'autre par trahir leur parole parce qu'ils savent que la parole c'est rien du tout, elle n'engage que ceux qui y croient » (*MP*, p. 24).

38. « Oui, j'étais un porc-épic heureux en ce temps-là, et je dresse mes piquants lorsque je l'affirme, ce qui est une manière pour nous de jurer, autrement nous levons la patte droite et l'agitons trois fois de suite, je sais que les humains ont l'habitude, eux, de mettre en jeu la tête de leurs défunts ou de convoquer leur Dieu qu'ils n'ont jamais vu » (*MP*, p. 21). Dans le même ordre d'idée, il emploie l'expression « je te jure » à plusieurs reprises (*MP*, p. 31, 34, 59, deux fois 135).

(*MP*, p. 95) sans même connaître ses visiteurs et qui peut désigner des criminels. Quant au second, il s'agit d'un fêru de sagesse populaire, grand amateur de proverbes³⁹ et de fables, ce qui permet l'association entre mémoire temporelle et mémoire textuelle dans ce roman. Au-delà de son caractère pontifiant, le gouverneur des porcs-épics occupe une fonction essentielle dans le développement identitaire du narrateur, puisqu'il est le seul capable de lui raconter son enfance, de telle sorte que ce dernier « commenc[e] à reconstituer par petits bouts ce qu'a été [l'] existence » de ses parents (*MP*, p. 55) et comprend qu'il provient d'une lignée de doubles.

Le féticheur comme le gouverneur ne sont pas vaccinés contre les erreurs ou les mensonges : ainsi, lorsque le narrateur quitte la communauté des porcs-épics, le gouverneur, peu pressé en vérité de retrouver la brebis galeuse, prétend lors des recherches que le narrateur boite, provoquant l'ire des autres animaux⁴⁰ ; quant au féticheur, il se laisse berné par Papa Kibandi lors de l'épreuve du bracelet d'argent consistant à récupérer ledit objet dans un récipient d'huile bouillante sans se brûler. La vérité sera cependant rétablie peu après cette scène de dérision⁴¹, le sorcier citant « de mémoire, par ordre alphabétique, les noms des quatre-vingt-dix-neuf victimes » (*MP*, p. 105), ce qui entraîne la mort du criminel.

Fiction, vérité et intertextualité

Ce petit détour à propos de la notion de vérité nous semble fondamental, d'autant que le narrateur associe explicitement cette question à celle du genre romanesque. Expliquant au baobab ce qu'est un roman, le narrateur précise :

39. Sans nous étendre sur cette question, citons simplement : « Quand le sage montre la lune, l'imbécile regarde toujours le doigt » (*MP*, p. 49 *sq.*).

40. « Mes compères crièrent haro sur lui devant ce mensonge gros comme un antre » (*MP*, p. 57).

41. À propos des usages des traditions africaines dans les littératures africaines, on consultera D. Ranaivoson, « La sagesse ancestrale face aux réalités économiques et sociales ».

Les romans sont des livres que les hommes écrivent dans le but de raconter des choses qui ne sont pas vraies ils prétendent que ça vient de leur imagination, il y en a parmi ces romanciers qui vendraient leur mère ou leur père pour me voler mon destin de porc-épic, ils s'en inspireraient, écriraient une histoire dans laquelle je n'aurais pas toujours le meilleur rôle et passerais pour un animal sauvage aux mauvaises mœurs [...] (MP, p. 154 sq.)

Si la mise en abyme fait sourire et s'intègre volontiers à la foule d'éléments parodiques du roman, elle permet également au lecteur de se demander quelles sont les sources d'inspiration de *Mémoires de porc-épic*. Comme Fatou Diome dans *Kétala*, Mabanckou joue avec les références littéraires pour faire de ce texte un roman qui thématise la mémoire. Ainsi, le monologue du porc-épic inscrit le roman dans une tradition africaine marquée par l'oralité⁴², d'autant que le porc-épic parle ici sous un arbre, référence implicite au traditionnel « arbre à palabres ». Bien plus, les *Mémoires de porc-épic* oscillent entre une tradition orale africaine et une tradition littéraire dont Fabrice Schurmans a montré l'éclectisme⁴³. Annabelle Marie, qui rappelle la présence occasionnelle du porc-épic dans les contes africains, étudie ainsi « la rivalité mimétique »⁴⁴ que ce roman entretient avec *Temps de chien* de Patrice Nganang. Elle remarque par ailleurs que « le récit se présente [...] sous forme écrite, d'où le sens du mot "Mémoires" »⁴⁵ et qu'il est complété d'une annexe. Cette lettre, adressée par Monsieur L'Escargot entêté, « exécuter testamentaire littéraire de Verre Cassé » (MP, p. 225) aux éditions du Seuil, veut apporter « un peu plus de précisions aux lecteurs quant à l'origine de ce texte » (MP, p. 226). D'autant que la mise en scène de la transmission du roman rappelle celle du *Manuscrit trouvé à Saragosse*⁴⁶ par exemple ; outre la forte présence de références intertextuelles, ajoutons également que le genre des mémoires et des confessions que parodie Mabanckou⁴⁷ renvoie quant à lui à une solide tradition

42. A. Marie, « La Mémoire longue du porc-épic », p. 77.

43. F. Schurmans, « Intertextualité et réorganisation des frontières littéraires dans la production romanesque d'A. Mabanckou ».

44. *Ibid.*, p. 79.

45. *Ibid.*, p. 78.

46. J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*.

47. Le verbe « confesser » est utilisé dès l'*incipit* (MP, p. 12) ; quant au syntagme « mes confessions », il apparaît notamment aux pages 23, 123 et 151.

littéraire occidentale dont Rousseau⁴⁸ et Saint-Augustin⁴⁹ ont dessiné les contours. D'hommes se confessant à Dieu et s'engageant à raconter leur vie sans aucun mensonge, nous passons aux confessions d'un porc-épic grand lecteur – lui aussi, de la Bible⁵⁰ – adressées à un baobab.

Or, Mabanckou thématise la question de la fiction dès le péritexte : d'abord, parce que *Mémoires de porc-épic* est estampillé « roman » ; ensuite et surtout, parce que l'épigraphe signale que l'histoire, « à quelques mensonges près » provient de Pauline Kengué⁵¹ : cette formulation, pour le moins provocatrice, mêle fiction et réalité puisque Pauline Kengué est le nom de la mère de l'auteur. La dédicace s'adresse en revanche d'abord, dans un processus d'autotextualité, à L'Escargot entêté qui attribue – faussement, bien entendu – la paternité des *Mémoires de porc-épic* à... Verre Cassé, le narrateur du précédent roman de Mabanckou.

La mise en scène créée par le péritexte fait donc alterner vérité et fiction, et la diégèse poursuit cette amorce de réflexion. En effet, outre la Bible et les fables de La Fontaine racontées par le gouverneur des porcs-épics⁵², la présence la plus marquante d'œuvres littéraires est associée au jeune lettré Amédée dont le prénom et le comportement, lors de ses séjours réguliers au village, reconfigurent le mythe de Narcisse (*MP*, p. 153). Le jeune homme raconte des histoires aux filles qu'il courtise et les ouvrages qu'il lit sont explicitement taxés de livres « de mensonges » (*MP*, p. 161 et 166). Pourtant, le porc-épic lit sa vie à l'aune de cette littérature mensongère puisqu'il a systématiquement l'impression que les

48. Rappelons ainsi l'*incipit* des *Confessions*, dans lesquelles Rousseau entend « montrer à [s]es semblables un homme dans toute la vérité de sa nature ». J.-J. Rousseau, *Confessions. Livre premier*, p. 11.

49. Notons par ailleurs que l'*incipit* des *Mémoires d'un porc-épic* s'ouvre sur « donc je ne suis qu'un animal » (*MP*, p. 11). A. Marie le relie à la phrase ouvrant le récit de Mboudjak dans *Temps de chien* de Patrice Nganang (« La Mémoire longue du porc-épic », p. 79). Au vu de l'éclectisme des références implicites, l'on peut également le rapprocher des réflexions de Saint-Augustin sur l'existence de l'homme dans son premier livre des *Confessions* et de la formulation *quoniam itaque et ego sum* (Saint-Augustin, *Confessions*, I, 2) en particulier, que l'on peut traduire par « donc, puisque je suis ».

50. C'est d'ailleurs dans ce texte que le narrateur et son double apprendront à lire (*MP*, p. 22 et suivantes).

51. A. Marie, « La Mémoire longue du porc-épic », p. 78.

52. *Le Rat des villes et le rat des champs* (*MP*, p. 64 sq.) et *L'Hirondelle et les Petits Oiseaux* (*MP*, p. 65-67).

histoires d'Amédée font référence aux doubles⁵³, comme la Bible d'ailleurs. Évoquant la résurrection du Christ, le porc-épic commente en effet :

Ils l'ont tué, ce pauvre fils de Dieu, mais tu parles, il est revenu du Royaume des morts comme quelqu'un qui se réveillait d'une petite sieste de rien du tout, et si je te parle de ce type mystérieux, ce n'est pas pour m'éloigner de mes confessions, c'est que je suis persuadé qu'il n'était pas n'importe qui, ce fils de Dieu, il était un initié comme mon maître, il devait cependant être protégé par un double pacifique. (*MP*, p. 23 *sq.*)

De façon générale, l'intertextualité permet de faire le jeu de la parodie. Sans nous attarder sur l'ensemble des références, citons encore deux exemples pour étayer notre propos : Victor Hugo⁵⁴ surgit dans le texte tandis que Kibandi envoie son double en mission : « tiens, demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne, je veux que tu suives ce couillon de tireur de vin de palme » (*MP*, p. 171). L'intrusion du premier vers du poème éponyme de Hugo, assortie du terme injurieux « couillon » crée un décalage comique ; de la même façon, lorsque le narrateur doute d'être encore en vie après la mort de son double, c'est Descartes qui est convoqué, provoquant à nouveau un écart comique entre l'animalité du narrateur et le questionnement métaphysique : « je me suis d'abord dit que si je pensais, j'existais » (*MP*, p. 30), précise ainsi le porc-épic avant de tenter d'autres expériences pour se prouver qu'il n'est pas devenu un fantôme.

Cette figure du revenant permet d'évoquer très brièvement les traditions du fantastique et du réalisme magique, genres traditionnellement opposés, auxquels Mabankou fait référence dans *Mémoires de porc-épic*. Si la définition du fantastique proposée par Todorov met l'accent sur la nécessité du doute⁵⁵, le réalisme magique est un courant littéraire qui propose une vision du réel particulière, contaminée par l'imaginaire⁵⁶ sans qu'il n'y ait d'hésitation pour le lecteur ou les personnages.

53. Comme elle semble informer Amédée sur le village : « mon maître n'a pas bronché une fois de plus, il a même trouvé que l'intello du village déliait, prenait les gens pour des personnages de ses livres qu'il avait ramenés d'Europe » (*MP*, p. 161).

54. V. Hugo, « Demain, dès l'aube... ».

55. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 29.

56. B. Denis, « Du fantastique réel au réalisme magique », § 2.

Or, l'Afrique du porc-épic comporte une part magique qui n'est jamais remise en question – le narrateur étant lui-même un double maléfique, il n'y a pas de raison qu'il mette en doute ses pouvoirs dans le roman. Pour reprendre les propos de Thorsten Schüller, Mabanckou met en œuvre le sacré « littéralement, au service d'une pratique esthétique [...] pour créer une nouvelle esthétique romanesque »⁵⁷. Mais pour ce faire, il joue avec les codes génériques et métisse, une fois de plus, les traditions littéraires. Ainsi, le motif du double, auquel Mabanckou « applique un traitement spécifiquement africain, en basant son récit sur des croyances locales »⁵⁸ est également un motif récurrent dans le genre fantastique⁵⁹ en Europe, de même que l'usage de l'alcool⁶⁰, ingurgité par Kibandi dès son initiation et dont il finira par devenir dépendant⁶¹. Enfin, l'hésitation nécessaire au fantastique selon la définition todorovienne apparaît aussi dans le roman : nous avons déjà évoqué, à propos de la référence à Descartes, le doute du porc-épic de papier quant à sa condition (morte ou vive) ; ajoutons qu'il commente ainsi, de façon comique, les histoires qu'Amédée pourra raconter dans l'au-delà :

Il faut être crédible parce que les fantômes, c'est un autre monde, c'est un autre univers, il n'y a pas plus incrédule qu'eux, déjà qu'ils ne croient pas à la fin de leur corps physique, [...] c'est dire que les fantômes ne gobent jamais n'importe quoi. (MP, p. 166)

Conclusion

Au travers de ce parcours de deux œuvres particulièrement riches, il appert que Mabanckou et Diome donnent une voix, de papier certes, mais une voix tout de même⁶², à des figures traditionnellement muettes.

57. Th. Schüller, « La gestion du surnaturel dans la littérature des “enfants de la post-colonie” », p. 112.

58. A. Marie, « La Mémoire longue du porc-épic », p. 83.

59. Pensons par exemple à F. Dostoïevski, *Le double*.

60. Chez Edgar Allan Poe par exemple, les personnages sont régulièrement pris de boisson.

61. « Mon maître était possédé par la soif du *mayamvumbi* » (MP, p. 193).

62. Le recours à la prosopopée permet donc de répondre à G. Ch. Spivak et d'affirmer que les subalternes peuvent parler, pour reprendre le titre de son ouvrage *Les subalternes peuvent-elles parler?*.

La prosopopée est ici associée à la mémoire puisqu'elle permet de raconter la vie de Mémoria et de porc-épic, mais elle explore également sans concession les sociétés dans lesquelles ont vécu ces protagonistes sans jamais arriver à s'y intégrer véritablement. Par ailleurs, Mabanckou et Diome piochent dans leurs souvenirs littéraires, des auteurs classiques à la littérature contemporaine en passant par la Bible, pour construire leurs fictions : le recours à une intertextualité éclectique, pris en charge par les narrateurs que sont les objets et le porc-épic, crée un décalage comique, mais permet aussi de forger une littérature qui se fait le souvenir de différentes traditions littéraires et fusionne des genres parfois opposés. Ainsi, *Mémoires de porc-épic* est à la fois un roman, un conte et des mémoires, une parodie qui thématise la fiction, le genre et les frontières, tandis que les meubles de Mémoria peuvent, selon la tradition antique, raconter le puzzle de sa vie avant d'être partagés selon la tradition musulmane. Par cet usage intensif de la mémoire culturelle, véritable métissage fait de références intertextuelles, de proverbes ou de citations provenant des traditions africaine et occidentale, Mabanckou et Diome proposent une réflexion sur leur condition d'écrivains migrants et d'écrivains « tout court », pour reprendre la formulation de Lilian Kesteloot⁶³.

Irena Wyss
Université de Lausanne

63. L. Kesteloot, « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », p. 53.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot & Rivages, 1999.
- BAROIN, Catherine, « Le rôle de la vue dans les arts de la mémoire latins », in *Études sur la vision dans l'Antiquité classique*, éd. par Laurence Villard, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2005, p. 199-214.
- BERGEZ, Daniel, GÉRAUD, Violaine, ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Vocabulaire d'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 2001 (1994).
- CHEVRIER, Jacques, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de "migritude" », *Notre librairie*, 155-156 (2004), p. 96-100.
- DENIS, Benoît, « Du fantastique réel au réalisme magique », *Textyles*, 21 (2002), en ligne : <<http://textyles.revues.org/890>>.
- DERRIDA, Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005.
- DIOME, Fatou, *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2003.
- , *Kétala*, Paris, Éditions Anne Carrière/Flammarion, 2006.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Le double*, Paris, Gallimard, 1980.
- GAETZI, Claudine, *L'art de déjouer le témoignage par la fiction. Verre Cassé d'Alain Mabanckou*, Lausanne, Université de Lausanne, 2014 (Archipel Essais 20).
- HUGO, Victor, « Demain, dès l'aube... », *Les contemplations*, Paris, Hachette, 1856.
- JOHNSON, Erica L., BREZAULT, Éloïse, *Memory as colonial capital: cross-cultural encounters in French and in English*, London, Palgrave Macmillan, 2017.
- KESTELOOT, Lilyan, « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », *Afrique contemporaine*, 241 (2012), p. 43-53.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.
- LUSTE BOULBINA, Seloua, *L'Afrique et ses fantômes : écrire l'après*, Paris, Présence africaine, 2015.
- MABANCKOU, Alain, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, 2007.

- , *Lettres noires: des ténèbres à la lumière*, Paris, Collège de France/ Fayard, 2016.
- MARIE, Annabelle, « La Mémoire longue du porc-épic (à propos d'un roman d'Alain Mabanckou) », *Nouvelles Études Francophones*, 28 (2013), p. 77-88.
- POTOCKI, Jean, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Paris, Garnier Flammarion, 2008 (1804).
- RANAIVOSON, Dominique, « La sagesse ancestrale face aux réalités économiques et sociales: de la validité des modèles identitaires respectables », in *Littératures africaines et spiritualité*, éd. par Pierre Halen, Florence Paravy, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2016, p. 87-99.
- ROUAUD, Jean, LE BRIS, Michel, « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde*, 16 mars 2007.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Confessions. Livre premier*, Paris, Hachette, 2006.
- SAINT-AUGUSTIN, *Confessions*, t. I, livres I-VIII, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1933.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2001.
- SCHÜLLER, Thorsten, « La gestion du surnaturel dans la littérature des "enfants de la postcolonie" », in *Littératures africaines et spiritualité*, éd. par Pierre Halen, Florence Paravy, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2016, p. 101-112.
- SCHURMANS, Fabrice, « Intertextualité et réorganisation des frontières littéraires dans la production romanesque d'A. Mabanckou », *@nalyse. Revue de critique et de théorie littéraire*, 11/1 (2016), p. 238-264.
- SPIVAK, G. Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, traduction de J. Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- WABERI, Abdouraman, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, 135 (1998), p. 8-15.

Émission de télévision

PEREZ, Guillaume, *Hier, aujourd'hui, demain. Élections : Sommes-nous libres de nos choix?*, 06.04.2017.