

PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES

REVUE IVOIRIENNE DE PHILOSOPHIE ET DE SCIENCES HUMAINES



Volume X - Numéro 19 Juin 2020 ISSN : 2313-7908

N° DEPOT LEGAL 13196 du 16 Septembre 2016

PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES

Revue Ivoirienne de Philosophie et de Sciences Humaines

Directeur de Publication : Prof. Doh Ludovic FIÉ

Boîte postale : 01 BP V18 ABIDJAN 01

Tél : (+225) 03 01 08 85

(+225) 03 47 11 75

(+225) 01 83 41 83

E-mail : administration@perspectivesphilosophiques.net

Site internet : <https://www.perspectivesphilosophiques.net>

ISSN : 2313-7908

N° DEPOT LEGAL 13196 du 16 Septembre 2016

ADMINISTRATION DE LA REVUE PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES

Directeur de publication : **Prof. Doh Ludovic FIÉ**, Professeur des Universités
Rédacteur en chef : **Prof. N'dri Marcel KOUASSI**, Professeur des Universités
Rédacteur en chef Adjoint : **Prof. Assouma BAMBA**, Professeur des Universités

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Prof. Aka Landry KOMÉANAN, Professeur des Universités, Philosophie politique, Université Alassane OUATTARA
Prof. Antoine KOUAKOU, Professeur des Universités, Métaphysique et Éthique, Université Alassane OUATTARA
Prof. Ayénon Ignace YAPI, Professeur des Universités, Histoire et Philosophie des sciences, Université Alassane OUATTARA.
Prof. Azoumana OUATTARA, Professeur des Universités, Philosophie politique, Université Alassane OUATTARA
Prof. Catherine COLLOBERT, Professeur des Universités, Philosophie Antique, Université d'Ottawa
Prof. Daniel TANGUAY, Professeur des Universités, Philosophie Politique et Sociale, Université d'Ottawa
Prof. David Musa SORO, Professeur des Universités, Philosophie ancienne, Université Alassane OUATTARA
Prof. Doh Ludovic FIÉ, Professeur des Universités, Théorie critique et Philosophie de l'art, Université Alassane OUATTARA
Prof. Henri BAH, Professeur des Universités, Métaphysique et Droits de l'Homme, Université Alassane OUATTARA
Prof. Issiaka-P. Latoundji LALEYE, Professeur des Universités, Épistémologie et Anthropologie, Université Gaston Berger, Sénégal
Prof. Jean Gobert TANO, Professeur des Universités, Métaphysique et Théologie, Université Alassane OUATTARA
Prof. Kouassi Edmond YAO, Professeur des Universités, Philosophie politique et sociale, Université Alassane OUATTARA
Prof. Lazare Marcellin POAMÉ, Professeur des Universités, Bioéthique et Éthique des Technologies, Université Alassane OUATTARA
Prof. Mahamadé SAVADOGO, Professeur des Universités, Philosophie morale et politique, Histoire de la Philosophie moderne et contemporaine, Université de Ouagadougou
Prof. N'Dri Marcel KOUASSI, Professeur des Universités, Éthique des Technologies, Université Alassane OUATTARA
Prof. Samba DIAKITÉ, Professeur des Universités, Études africaines, Université Alassane OUATTARA

COMITÉ DE LECTURE

Prof. Ayénon Ignace YAPI, Professeur des Universités, Histoire et Philosophie des sciences, Université Alassane OUATTARA
Prof. Azoumana OUATTARA, Professeur des Universités, Philosophie politique, Université Alassane OUATTARA
Prof. Catherine COLLOBERT, Professeur des Universités, Philosophie Antique, Université d'Ottawa
Prof. Daniel TANGUAY, Professeur des Universités, Philosophie Politique et Sociale, Université d'Ottawa
Prof. Doh Ludovic FIÉ, Professeur des Universités, Théorie critique et Philosophie de l'art, Université Alassane OUATTARA
Prof. Henri BAH, Professeur des Universités, Métaphysique et Droits de l'Homme, Université Alassane OUATTARA
Prof. Issiaka-P. Latoundji LALEYE, Professeur des Universités, Épistémologie et Anthropologie, Université Gaston Berger, Sénégal
Prof. Kouassi Edmond YAO, Professeur des Universités, Philosophie politique et sociale, Université Alassane OUATTARA
Prof. Lazare Marcellin POAMÉ, Professeur des Universités, Bioéthique et Éthique des Technologies, Université Alassane OUATTARA
Prof. Mahamadé SAVADOGO, Professeur des Universités, Philosophie morale et politique, Histoire de la Philosophie moderne et contemporaine, Université de Ouagadougou
Prof. Samba DIAKITÉ, Professeur des Universités, Études africaines, Université Alassane OUATTARA

COMITÉ DE RÉDACTION

Prof. Abou SANGARÉ, Professeur des Universités
Dr. Donisongui SORO, Maître de Conférences
Dr Alexis KOFFI KOFFI, Maître-Assistant
Dr. Kouma YOUSOUF, Maître de Conférences
Dr. Lucien BIAGNÉ, Maître de Conférences
Dr. Nicolas Kolotioloma YEO, Maître-Assistant
Secrétaire de rédaction : **Dr. Blé Sylvère KOUAHO**, Maître de Conférences
Trésorier : **Dr. Grégoire TRAORÉ**, Maître de Conférences
Responsable de la diffusion : **Prof. Antoine KOUAKOU**, Professeur des Universités

SOMMAIRE

1. Au-delà de la table rase de Locke. Leibniz et la plénitude de l'âme, Dimitri OVENANGA-KOUMOU	1
2. La logique, essence des mathématiques chez Leibniz, Falikou FOFANA	18
3. Les enjeux inavoués des guerres de religion et l'élan de tolérance religieuse du mystique bergsonien, Kouassi Honoré ELLA	38
4. Quelles appréhensions de la modernité à la lueur de la contribution scientifique de Claude Bernard ?, Tiasvi Yao Raoul AGBAVON	57
5. La difficile démocratisation des états africains, Adamou DILWANI	79
6. Le transhumanisme et le désir d'immortalité, Christian Kouadio YAO	99
7. Les enfants et la télévision : Ce qu'ils regardent, nous regarde, télévision, Kouakou Hilaire KOUAMÉ et Koffi Jacques Anderson BOUADOU	114
8. La métafiction ou l'acte de fabrication de la fiction dans <i>Verre cassé</i> d'Alain Mabanckou et <i>Hermina</i> de Sami Tchak, Yayo Vincent DANHO	130
9. Pratiques sorcellaires et devoir de justice en Afrique noire, Franck KOUADIO	152
10. Quête du sens dans l'écriture poétique de Jules Laforgue, N'guessan Antoine KOUADIO	171

LIGNE ÉDITORIALE

L'univers de la recherche ne trouve sa sève nourricière que par l'existence de revues universitaires et scientifiques animées ou alimentées, en général, par les Enseignants-Chercheurs. Le Département de Philosophie de l'Université de Bouaké, conscient de l'exigence de productions scientifiques par lesquelles tout universitaire correspond et répond à l'appel de la pensée, vient corroborer cette évidence avec l'avènement de *Perspectives Philosophiques*. En ce sens, *Perspectives Philosophiques* n'est ni une revue de plus ni une revue en plus dans l'univers des revues universitaires.

Dans le vaste champ des revues en effet, il n'est pas besoin de faire remarquer que chacune d'elles, à partir de son orientation, « cultive » des aspects précis du divers phénoménal conçu comme ensemble de problèmes dont ladite revue a pour tâche essentielle de débattre. Ce faire particulier proposé en constitue la spécificité. Aussi, *Perspectives Philosophiques*, en son lieu de surgissement comme « autre », envisagée dans le monde en sa totalité, ne se justifie-t-elle pas par le souci d'axer la recherche sur la philosophie pour l'élargir aux sciences humaines ?

Comme le suggère son logo, *perspectives philosophiques* met en relief la posture du penseur ayant les mains croisées, et devant faire face à une préoccupation d'ordre géographique, historique, linguistique, littéraire, philosophique, psychologique, sociologique, etc.

Ces préoccupations si nombreuses, symbolisées par une kyrielle de ramifications s'enchevêtrant les unes les autres, montrent ostensiblement l'effectivité d'une interdisciplinarité, d'un décloisonnement des espaces du savoir, gage d'un progrès certain. Ce décloisonnement qui s'inscrit dans une dynamique infinitiste, est marqué par l'ouverture vers un horizon dégagé, clairsemé, vers une perspective comprise non seulement comme capacité du penseur à aborder, sous plusieurs angles, la complexité des questions, des

préoccupations à analyser objectivement, mais aussi comme probables horizons dans la quête effrénée de la vérité qui se dit faussement au singulier parce que réellement plurielle.

Perspectives Philosophiques est une revue du Département de philosophie de l'Université de Bouaké. Revue numérique en français et en anglais, *Perspectives Philosophiques* est conçue comme un outil de diffusion de la production scientifique en philosophie et en sciences humaines. Cette revue universitaire à comité scientifique international, proposant études et débats philosophiques, se veut par ailleurs, lieu de recherche pour une approche transdisciplinaire, de croisements d'idées afin de favoriser le franchissement des frontières. Autrement dit, elle veut œuvrer à l'ouverture des espaces gnoséologiques et cognitifs en posant des passerelles entre différentes régionalités du savoir. C'est ainsi qu'elle met en dialogue les sciences humaines et la réflexion philosophique et entend garantir un pluralisme de points de vues. La revue publie différents articles, essais, comptes rendus de lecture, textes de référence originaux et inédits.

Le comité de rédaction

**LA MÉTAFICTION OU L'ACTE DE FABRICATION DE LA FICTION
DANS *VERRE CASSÉ*¹ D'ALAIN MABANCKOU ET *HERMINA**
DE SAMI TCHAK**

Yayo Vincent DANHO

Université Alassane OUATTARA (Côte d'Ivoire)
danhoyayovinent@gmail.com / vincent_danho@yahoo.fr

Résumé :

La métafiction s'adosse à ses usages traditionnels, voire à ses modalités réflexives primitives dont la praxis herméneutique est soumise au procès du lecteur. *Verre cassé* d'Alain Mabanckou et *Hermina* de Sami Tchak exemplifient, en effet, les intrusions de personnages-narrateurs dans une situation d'invention et d'intervention. Chez Mabanckou et Tchak, la fabrication de la fiction ne se fait pas *ex-nihilo*. La stratégie consiste à mettre en ordre l'intelligence des faits qui informent la diégèse en recourant à l'intratextualité et à l'intertextualité. Quoique l'autoréférentialité de la fiction puisse sembler étonnante, ce phénomène littéraire se produit de plus en plus régulièrement. La littérature est possible et lisible aussi dans /par la voie de la métafiction.

Mots clés : autoréférentialité, diégèse, métafiction, fabrication de la fiction, lecteur, littérature, personnage-narrateur.

Abstract:

The metafiction leans on its traditional uses and even on its primitive reflexive modalities whose hermeneutic praxis is submitted to the reader's trial. Alain Mabanckou's *Verre cassé* and Sami Tchak's *Hermina* exemplify, indeed, the intrusions of character-narrators in a situation of invention and intervention. In Mabanckou and Tchak's work, the fabrication of fiction does not take place *ex-nihilo*. The strategy consists in putting in order the

¹ *Verre cassé* d'Alain Mabanckou et *Hermina* de Sami Tchak ont été abondamment sollicités dans le cadre de nos travaux. Ces romans ont été exploités sous des angles de vue variables, précisément selon les perspectives métalinguistique, métadiscursive et métafictionnelle. La pertinence des résultats obtenus agréée la justesse de notre choix. Le capital de leur investissement est donc délibéré et contraint, vu leur proximité manifeste avec les phénomènes littéraires, concepts et théories en rapport avec notre champ d'analyse.

intelligence of the facts that inform the diégésis by resorting to intratextuality and intertextuality. Although the self-referentiality of fiction may seem astonishing, this literary phenomenon is occurring more and more regularly. Literature is possible and readable also in / through metafiction.

Keywords : self-referentiality, diegesis, metafiction, fiction making, reader, literature, character-narrator.

Introduction

Dans les années 1970, les narratologues admettent l'importance du métalangage dans la communication littéraire, grâce notamment à Roland Barthes. Ce dernier définit en effet la critique littéraire comme un « discours sur un discours, un langage second, ou métalangage [...], qui s'exerce sur un langage premier (ou langage-objet ». (C. Bisenius-Penin, 2015, p. Web). Dans le sillage narratologique, s'est développée la notion de « métadiscours » (Françoise Van Rossum-Guyon, 1979, p. 99), définie comme un discours portant sur la structuration du texte et/ ou de sa signification par le biais du narrateur. Il s'agit donc d'un procédé par lequel le locuteur explique, justifie et commente sa propre énonciation pour la rendre possible et adéquate au bénéfice du destinataire.

Autant le « métalangage » et le « métadiscours » soulignent la faculté de réflexivité du langage, le terme de metafiction, inventé par l'écrivain et critique littéraire américain William Howard Gass, en 1970, met pareillement l'accent sur l'autoréférentialité de la fiction qui se met en scène *via* divers procédés d'écriture. En d'autres termes, « la metafiction désigne [...] un texte fictionnel qui fait référence à lui-même en insérant à l'intérieur de l'œuvre une réflexion sur le processus de composition et de réception du texte littéraire ». (M. Baillargéon, 2019, p. 34). Laurent Lepaludier (2002, p. 11) ajoute : « Toute fiction se centre nécessairement sur les processus de réflexivité et la fabrication de la fiction ». S'en suit aussi celle de Linda Hutcheon (1982, pp. 8-9) pour qui « la metafiction contemporaine intériorise un commentaire non seulement sur l'écriture du texte lui-même, mais aussi sur la lecture ».

La fiction romanesque africaine semble s'inscrire dans cette forme d'écriture autoréférentielle qui dévoile ses propres mécanismes par des références

explicites. La fiction renvoie en effet à elle-même. Le texte africain, en général ludique, emprunte aux fictions d'obédiences postmodernes et induit, avec sa structure problématique et sa narration indécidable, certains effets de rupture, caractérisés par le détournement des genres et styles, et comporte souvent des éléments de métafiction. Alain Mabanckou et Sami Tchak développent si bien la tendance naturelle du récit à se fictionnaliser qu'il semble instructif de lire et d'examiner leurs œuvres. Par quels procédés l'autoréférentialité de la fiction se met-elle en scène? Autrement dit, sous quelles *formes hypostatiques*² la métafiction est-elle assimilée à un acte de fabrication de la fiction? Sous quels critères scripturaux les procédés métafictionnels participent-ils du collège des sophistications esthétiques à cette époque contemporaine? Dans le fond, ce procédé ne renvoie-t-il pas à une interaction entre texte et lecture?

Vu que le texte de fiction invite à une prise de conscience critique de lui-même, l'analyse retiendra l'approche narratologique, sémiotique et pragmatique des textes. L'approche pragmatique insistera sur l'effet de lecture. Le premier axe de l'étude porte sur les diverses formalisations de la métafiction. Le deuxième et l'ultime, en revanche, interrogent les mécanismes scripturaux par lesquels le récit met en rapport la fabrication de la fiction avec des procédés hétéroclites qu'il impute légitimement à la métafiction comme interaction entre le texte et la lecture.

1. Les formes hypostatiques de la métafiction

Si de nombreux critiques adhèrent aux travaux de William Gass et soutiennent que tout texte a nécessairement une dimension métafictionnelle, il est essentiel que l'on s'interroge sur les facettes de cette réflexivité structurelle et non conjecturale. Ce qui reviendrait à dire qu'elle se manifeste *a priori* dans un texte littéraire, que l'auteur en soit conscient ou non. S'il l'est, son écriture incarne les modalités de la métafictionnalité, matérialisées par le personnage-écrivain, la mise en scène de l'écriture et ses substrats et la narration métacritique.

² *Le Dictionnaire Le Littré* définit la *forme hypostatique* comme « Celle qui constitue une chose, qui la fait être ce qu'elle est ». <https://www.littre.org>. Page consultée le 23 janvier 2020.

1.1. Le personnage-narrateur, figure de l'écrivain ou la mise en abyme du travail d'écriture

Alain Mabanckou ouvre l'incipit de *Verre cassé* sur un personnage considéré comme figure de l'écrivain. Verre cassé est le surnom du narrateur bougon et désabusé de ce petit livre iconoclaste. Ce vieil habitué d'un bar de Pointe-Noire au Congo (ville natale de l'auteur) haut en couleurs, « Le Crédit a voyagé » (A. Mabanckou, 2005, p. 11) dans le quartier Trois-Cents, il se voit un jour assigné par son patron - répondant pour sa part au pittoresque surnom de « L'escargot entêté » - et ami, la mission de produire un journal :

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 [...], ainsi c'est un peu pour lui faire plaisir que je griffonne de temps à autre sans vraiment être sûr de ce que je raconte ici, mais je ne cache pas que je commence à prendre goût de [l'écriture] depuis un certain temps, [...] il me pousse encore plus à l'ouvrage. (Ibidem).

Investi de la mission d'écrivain, Verre Cassé élabore le récit des aventures du *Crédit a voyagé*. Comme la nécessité fait loi, le narrateur ne raconte que ce qu'il croit indispensable, sinon obligatoire ; d'où l'utilisation du mode subjonctif : « il faut que j'évoque d'abord la polémique qui a suivi la naissance de ce bar, que je raconte un peu le calvaire que mon patron a vécu, en effet on a voulu qu'il pousse son dernier soupir, qu'il rédige son testament de judas ». (Idem, p. 13).

Le narrateur-écrivain raconte dans son livre que les déboires de L'escargot entêté ont commencé avec les chrétiens qui l'accusaient de réduire le nombre des fidèles les dimanches. Aussi, ils « ont mené une véritable guerre sainte » (Ibidem) en jetant « chacun leur Bible de Jérusalem » (Ibidem). Il poursuit sa narration en dénonçant le coup de force du syndicat « des cocufiés du week-end et des jours fériés » (Idem, p. 14). Ceux-ci prétendaient que leurs femmes ne préparaient plus de la bonne nourriture et ne les respectaient plus comme les épouses du temps jadis. *Le Crédit a voyagé* était tenu pour responsable. Verre Cassé n'occulte pas, non plus, l'action mystique des gardiens de la morale traditionnelle qui jetaient leurs gris-gris à l'entrée de l'établissement et prononçaient les paroles de malédiction sur la vie du patron du bar. Verre Cassé rapporte aussi l'action directe des groupes de casseurs payés par certains vieillards du quartier. C. E. Ehora (2018, p. 178) justifie ainsi

l'activité scripturale du personnage-écrivain : « L'énonciation dans les romans [africains] est marquée à la fois par la conscience de l'acte d'écrire et le désir de "raconter", en actualisant et animant les événements passés ».

Outre les histoires de *L'escargot* entêté, le narrateur éponyme a fréquemment recours à l'artifice de la scripturalité factice et s'approprie de fait le statut d'écrivain : *Verre cassé* retrace les récits de vies des ivrognes du bar et la sienne qu'il donne à lire. Abondamment invoquées comme pièces à conviction, la plupart des sources de renseignement proviennent de toutes les histoires qui se racontent dans le bistrot (affabulations de comptoir) et des témoignages verbaux des éclopés de la vie. Le texte biographique s'écrit dans le prolongement direct de ces notes « de première main ». Les spécificités structurelles des textes en viennent à fonctionner comme gage de fiction, « et la biographie peut se lire comme un roman, comme une création où la vraisemblance n'est qu'un mirage supplémentaire qui s'évanouit au profit d'une motivation de pure littérature. » (J. Wirtz, 1996, p. 58).

L'inscripteur met ainsi en abyme l'acte d'écrire dans le corps même du texte, en y insérant de nombreux récits dans le récit, que ce soit des narrations dans la narration, ou encore des récits écrits en tant que fiction dans le récit principal. L'existence de plusieurs niveaux narratifs dénote un jeu auquel les écritures moderne et postmoderne s'apparentent bien.

L'univers diégétique de Mabanckou dévoile, de texte en texte, les lois : les intrusions métafictionnelles dans *Verre cassé* discernent le mode de fonctionnement de la fiction. Dans *Hermína*, elles sont d'une présence remarquable et contribuent à fonder une dimension essentielle du texte tchakien : celle de la réflexivité et de l'endocentrisme³. *Hermína*, en effet, ne se nourrit pas tant de questions relatives à l'émigration ("esclavage" sexuel, mal du pays, chômage, etc.), au pseudo-progressisme et à l'anti-racisme à la mode chez les intellectuels de gauche. Le lecteur a davantage conscience de sa propre

³ En anthropologie et en sociologie, l'autocentrisme, ou endocentrisme, désigne la tendance d'un groupe social ou d'un individu qui le représente à se centrer sur lui-même, à considérer sa propre culture comme purement autochtone, dénuée d'influence externe. La métafiction l'est par analogie. (Nous soulignons).

matière et de l'artifice du discours que de l'intrigue : « Ton roman, tu l'écris toujours ? - Oui, [je m'y mets] ». (S. Tchak, 2003, p. 12). La question posée par Hermina Martinez, le personnage éponyme, à Heberto Prada, jeune professeur de philosophie et la réponse de ce dernier invitent à considérer leur structure comme un ensemble sémiotique à interpréter. Pris individuellement, les mots « roman », « écris » et le groupe verbal « je m'y mets » appartiennent au champ lexical de l'activité d'écriture, c'est-à-dire le métier d'écrivain exercé effectivement par le narrateur dans l'œuvre. Le segment discursif fait suivre l'idée de sa répétition constante matérialisée par la présence de l'adverbe « toujours ».

Hermina est, au premier degré, le roman fictif qu'écrit Heberto, avec pour personnage principal la fille qu'il aime follement. Elle le lui déclare : « Je suis la muse, je suis ta muse. Touche mes cheveux et le chemin vers le mystère des mots te sera ouvert dans la broussaille de tes idées » (S. Tchak, 2003, p. 13). Heberto, même épris de Hermina, adopte le comportement extrême d'un écrivain, celui qui s'isole du monde pour ne se consacrer qu'à son écriture : « [...] il écrivait, isolé du monde pour n'être en contact qu'avec les êtres grouillant dans son esprit, [...] » (Idem, p. 12). Aussi, sa production romanesque ne se distingue pas uniquement par la primauté qu'il accorde à la forme narrative, structurelle et graphique, mais s'intéresse de même au sens. Le but est de maintenir les deux aspects de la littérature : « Mais, chaque fois, après avoir peuplé une dizaine de pages de sa menue et fière graphie, il se rendait compte que l'accumulation des mots prenait le pas sur le sens » (Idem, p. 13). Par cette prise de conscience et des aménagements littéraires, Heberto « venait d'écrire un paragraphe dont il semblait fier » (Ibidem), après avoir détruit auparavant toutes les traces de sa tentative et pris un livre pour se laisser envahir par sa puissance. S'il est démontré que les personnages-écrivains accouchent les mots, il est judicieux d'analyser aussi les « accessoires » utilisés par ces derniers pour réaliser une telle activité.

1.2. La mise en scène de l'écriture : supports et substrats

Certains artifices contribuent à la mise en scène de l'acte d'écriture et participent de la tactique métanarrative avec une insistance particulière sur le support écrit et l'activité « manuelle » de l'écrivain. En témoigne l'incipit de

Verre cassé : « Le patron du bar *Le Crédit a voyagé* m'a remis un cahier [dans lequel] je dois écrire... » (A. Mabanckou, 2005, p.11). L'extrait ci-contre où L'Imprimeur s'adresse avec emphase à Verre cassé informe autant une médiation métafictionnelle :

Il paraît même que tu écris quelque chose sur les types bien de ce bar, tu écris ça dans un cahier, ça doit être ce cahier-là qui est à côté de toi, n'est-ce pas, je n'ai pas répondu, j'ai posé une main sur la page du cahier parce que le type tentait de lire mes gribouillis. (Idem, p. 63).

Ces mots reviennent, en écho, tout au long du roman *Verre cassé* : « [L'Escargot entêté] m'a offert un cahier de notes et un crayon en me disant, c'est ton cahier, je te l'offre, écris dedans, [...] écris comme les choses te viennent, [...] ». (Idem, p. 201). Même si le lecteur reste attaché à un imaginaire "traditionnel" du portrait de l'écrivain assis devant le comptoir d'un bistrot en train de rédiger manuellement ses histoires, le cahier passe pour un support fondamental. Sa redondance est frappante dans le roman de Mabanckou. Objet phare de cette métafiction, le cahier est au centre de l'intelligence narrative et participe des témoignages, portraits et mésaventures des habitués du bar *Le Crédit a voyagé* écrits par Verre Cassé.

D'autres mises en scène des supports d'écriture apparaissent dans *Hermina*. L'utilisation d'un ordinateur pour le traitement des textes ne semble pas être privilégié par le narrateur-écrivain à cause de sa désuétude. Heberto reste résolument fidèle à son carnet : « Il avait un ordinateur assez démodé, [...]. Mais c'est dans un carnet qu'il tentait de coudre la vie avec le fil doré des mots ». (p.12). Le carnet sert principalement à écrire la prose, à proprement parler, et non à prendre des notes comme il est connu de tous. Les deux questions posées par Hermina à Heberto spécifient le rôle de cet objet : « - Et de quoi tu parles dans ton roman ? lui demanda Hermina. - Je veux savoir de quoi tu parles dans ton roman ». (p. 15). Le carnet tient *a priori* une place importante dans le récit et devient l'objet d'une pratique quasiment obsessionnelle pour le personnage-écrivain. Heberto ne vit que pour l'écriture : « Au moins cinq heures par jour, même quand il souffrait d'affreuses migraines, penché sur son carnet, à la lumière du soleil ou d'une lampe, il [écrivait] des phrases compliquées, d'une écriture mystérieuse. » (p. 12). Le support-cahier ou le support-carnet est consommé

jusqu'au bout, et le récit se termine par une sorte d'épilogue. Le narrateur peut enfin murmurer « mission terminée » (A. Mabanckou, 2005, p. 244).

La mise en scène du cahier et du carnet est utilisée par Verre cassé et Heberto pour écrire de "vrais romans", dans une démarche qui ressemble beaucoup plus à celle d'un écrivain, reflétant ainsi le travail auctorial d'Alain Mabanckou et de Sami Tchak. Support et substrat, leur implication dans le récit définit la propriété métafictionnelle du processus d'écriture. Les textes de Mabanckou et de Tchak, comme le souligne François Gavillon (2000, p. 172), « ont un point commun essentiel, celui d'avoir pour sujet principal la question de l'écriture », symbolisée par ses supports. On reconnaît le penchant des narrateurs-écrivains pour les rappels historiques et biographiques. Les récits se plient au souci du détail et à la force de l'anecdote. Les romanciers inscrivent dans un développement fictionnel toutes leurs occurrences risibles, critiques, documentaires ou éducatives. On peut imaginer que le carnet et le cahier ont été utilisés comme espace de pré-confinement des micro-histoires avant l'étape de la publication effective. Ceci montre le lien profond entre fiction et réalité. Il paraît, de ce fait, intéressant de prendre à cœur la constitution de ces manuscrits au fur et à mesure qu'ils écrivent, prenant la place des vrais auteurs, qui s'autorisent, grâce à cette mise en abyme de l'écriture, des réflexions et commentaires.

1.3. Une narration métascripturale : une métacritique ?

Les narrateurs-écrivains d'Alain Mabanckou et Sami Tchak attirent l'attention sur le travail d'écriture. Les commentaires de Verre cassé, qu'ils soient contemporains ou non, sont sans équivoques :

[...] les gens de ce pays n'avaient pas le sens de la conservation de la mémoire, que l'époque des histoires que racontait la grand-mère grabataire était finie, que l'heure était désormais à l'écrit parce que c'est ce qui reste, la parole c'est de la fumée noire, du pipi de chat sauvage, 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 donc vos conneries, je n'ai confiance qu'en ce qui est écrit* ». (A. Mabanckou, 2005, p. 12).

En même temps qu'il semble adhérer à l'idée d'une prééminence de l'écrit sur l'oral, lequel assure une grande pérennité et rayonnement, Verre Cassé développe

son *credo* au cours d'une longue tirade qui souligne sa conception de l'acte d'écrire et la méthode usitée pour produire du texte. Le narrateur-écrivain explique d'emblée au lecteur la façon dont il va commencer à écrire son récit et le terminer :

[...] j'écrirai 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, et dans ma langue de merde ce qui se concevrait bien ne s'énoncerait pas clairement, et les mots pour le dire ne viendraient pas aisément [...]. (Idem, p. 198).

Par la suite, lorsque le récit est bien « lancé », nombreuses sont les remarques sur la mise en forme du texte puis sur sa transformation en livre-objet, celui que le lecteur tient entre ses mains : « [...] je voudrais surtout qu'en me lisant on se dise « c'est quoi ce bazar, ce souk [...] ça commence d'ailleurs par où, ça finit par où, bordel », et je répondrais avec malice ce "bazar c'est la vie, ... » (Ibidem.) La fiction littéraire de Verre Cassé n'exclut pas toute préoccupation véridictoire de sa méthode sous le simple prétexte de mettre en scène l'écriture. Sa construction fictionnelle repose sur des assertions qui tirent leur efficacité, non de la conformité avec les normes traditionnelles de la rhétorique, mais de leur propre cohésion, inhérente à l'univers dans lequel ils s'inscrivent et que, ce faisant, ils créent. Parce que les conditions de vérité ne dépendent pas là d'une méthode de vérification empirique, l'auteur de circonstance peut - plus ou moins librement, selon que la morale et la société de son temps sont ou non permissives - « fabriquer » son récit comme il s'y détermine.

C'est pourquoi, son roman se libère de la rigidité des conventions telles que les ponctuations et les majuscules en début de paragraphes ou de phrases. Verre Cassé le martèle sans ambages : « [...] je veux garder ma liberté d'écrire quand je veux, quand je peux, il n'y a rien de pire que le travail forcé, j'écris aussi pour moi-même, [...] » (p. 12). Les propos de l'écrivain trouvent une résonance dans *Hermina* à travers le dialogue qui s'instaure entre Gombrowicz⁴ et Heberto. La mise en scène de la lecture de *Ferdydurke* dirige la réflexion sur l'art et l'artiste. Gombrowicz livre sa conception de l'artiste à un éventuel créateur fictif. De ce dialogue, il ressort

⁴ Gombrowicz est l'auteur de *Ferdydurke* dans *Hermina*. C'est lui qui suscita le dialogue avec Heberto, *Op.cit.*, p. 215. (Nous soulignons).

que l'art ne se réclame pas *a priori* du style de tel ou tel auteur. La posture conformiste rend plutôt inférieur :

Au lieu de créer des conceptions à votre vérité, vous vous parez des plumes de paon et voilà pourquoi vous restez des apprentis, toujours maladroits, toujours derrière, esclaves et imitateurs, serviteurs et admirateurs de l'Art qui vous laisse dans l'anti-chambre. (S. Tchak, 2003, p. 215).

L'imitation rime avec confinement ; elle prive l'art de sa liberté, de son pouvoir d'exprimer le beau. L'œuvre a son but en elle-même, elle n'a pas de finalité extérieure. L'esprit qu'elle exprime lui est immanent. Il n'y a pas que la philosophie et l'art qui l'exprimeraient en la contemplant comme modèle. Il faut penser l'esprit comme le contenu substantiel et immanent de l'œuvre. L'esprit est ce par quoi une œuvre a sens. Il ne suffit donc pas de recycler, voire de réécrire pour atteindre les sommets littéraires. La réécriture est ainsi battue en brèche. Vincent Simedoh (2005, <http://www.ethiopiennes.refer.sn>) explique : « c'est l'idée que tout est question de répétition, de redite qui est remise en cause. Accepter cette idée, c'est demeurer inférieur, imitateur [et même] servile, ce qui mène à la figure du demi-artiste ». Or, à l'en croire, « on est artiste ou on ne l'est pas. Accepter l'imitation, c'est se faire illusion sur soi-même » (V. Simedoh, <http://www.ethiopiennes.refer.sn>). Ses propos trouvent un écho dans *Hermina* : « [...] tout cela, je le répète, n'est qu'imitation, emprunt, et reflète seulement l'illusion qu'on possède déjà un poids, une valeur ». (p. 215).

Heberto ne se prononce pas sur l'art romanesque, et sa tactique ne saurait être définie. Tout, dans le dispositif romanesque fictif mis en place, concourt à simuler des réponses. Selon lui, l'acte d'écrire serait, en fin de compte, un retour sur soi. Ecrire revient à se voir en face et livrer son moi. C'est utiliser toutes sortes de moyens d'expressions existants (le style propre et le traitement que le narrateur-écrivain fait subir à la langue française, synonyme d'invention et de transmutation) pour créer une fiction dont la valeur peut se découvrir dans la singularité. Finalement, la réflexion aboutit, chez l'artiste, à cette prise de conscience où Heberto Prada, se regardant dans la glace, se dit :

Mon frère, si tu ne parviens pas à écrire, c'est parce que tu es lâche, tu n'oses pas te regarder en face. Sinon, tu es ton propre sujet. Tout ce que tu as à faire, c'est de mettre noir sur blanc l'histoire de ta vie avortée. Ecoute ! C'est simple !

Tu es un individu inutile, tu le sais, non ? Ecris-le. Pour toi, écrire, ce serait ça : te tuer d'une balle de mots dans la tête pour ensuite faire ta propre autopsie. (S. Tchak, 2003, p. 318).

En somme, écrire consiste à se réaliser soi-même. L'acte implique de regarder sa propre réalité pour mieux exprimer le monde, comme l'endosse Verre Cassé : « [...] Il faut que je regarde un peu ce que j'ai déjà écrit jusqu'à présent et que je n'oublie pas de terminer mon poulet-bicyclette qui a fini par refroidir parce que j'ai vraiment pris du temps à remonter ma propre existence [...] ». (A. Mabanckou, 2005, p. 203).

Le personnage, figure de l'écrivain, ne se contente pas seulement de raconter des histoires et faire des commentaires sur l'écriture. Dans cette description originale, il use également de l'intratextualité et l'intertextualité.

2. La fabrication de la fiction et les atours de l'hétérogénéité : entre intratextualité et intertextualité

Le discours des narrateurs dans le corpus prend explicitement pour contenu des éléments variés peu homogènes qui, tous, évoquent les personnages-écrivains. En tant que procédés hétéroclites convoqués, les textes sources ont donc valeurs de documents fondateurs. En gardant ceci à l'esprit, on s'intéressera à l'abondance des références intratextuelles et intertextuelles qui caractérise l'écriture du roman au point de saturer certaines pages.

2.1. *L'intratextualité comme propriété métafictionnelle : les personnages romanesques et les croisements discursifs*

Selon Nathalie Limat-Letellier (1998, p. 27), l'intratextualité se produit lorsqu'un « écrivain réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec un ou plusieurs [micro-histoires, témoignages ou biographies] antérieurs (auto-références) ».

Le récit de vie est le fait, soit d'un témoin direct qui se contente de relater après ce qu'il a réellement vu, entendu ou connu, soit d'un narrateur qui, totalement extérieur au cadre des événements, rapporte les discours de divers témoins. Ces deux cas de figure sont sujets à variations : le témoin peut, par

exemple apparaître comme un simple observateur passif, voire un protagoniste, un acteur plus ou moins actualisé au sein même de l'énoncé.

L'histoire des habitués de la buvette congolaise n'échappe pas à ce cadre théorique. Verre Cassé fait nécessairement fonction de *compiler*⁵ en collectant des données de *seconde main*, pour reconstituer la vie des clients du bar. Un jour, Holden, un citoyen des États-Unis d'Amérique, vient lui aussi le supplier de consigner quelques épisodes de sa vie :

Je suis un nouveau ici, je m'appelle Holden, c'est pas juste que tu ne parles pas de moi, j'ai des choses intéressantes dans ma saloperie de vie, et je te dis que je suis le plus important de tous les gars qui viennent ici, j'ai fait l'Amérique [...], dis donc, tu veux que je te raconte mon histoire ou pas. (A. Mabanckou, 2005, p. 228-230).

Verre Cassé ne veut pas l'écouter, il ne veut plus écouter personne dans ce bar, tellement « la coupe est pleine » (*Idem*, p. 230). Le modèle pirandellien (N. Jonard, 1997, p. 87) des « personnages en quête d'auteur » semble respecté. Mais, cette fois, l'auteur doit négocier au mieux avec ses héros, car ceux-ci, à l'image du « type aux Pampers »⁶, peuvent lui retirer l'histoire qu'ils lui ont confiée. En cela, Verre Cassé n'est pas tout à fait un écrivain public. Les intrigues, tout comme ceux qui les rapportent, ne lui appartiennent pas. Il n'est pas le créateur, mais le régisseur, c'est-à-dire un commis aux écritures. Le patron du *Crédit a voyagé*, lui, décide de tout ; c'est lui le commanditaire :

En fait L'Escargot entêté m'avait pris un jour à part et m'avait dit d'un air de confiance « Verre Cassé, je vais t'avouer un truc qui me tracasse, en réalité je pense depuis longtemps à une chose importante, tu devrais écrire, je veux dire, écrire un livre », et lui un peu étonné a dit « un livre sur quoi », et il a répondu « un livre qui parlerait de nous⁷ ici, un livre qui parlerait de cet endroit unique au monde [...], ne ris pas, je suis sérieux quand je le dis, tu dois écrire, je sais que tu le peux [...] ». (A. Mabanckou, 2005, p. 194).

⁵ Dans « L'ancienne rhétorique », Roland Barthes (1970, p. 172) rappelle que le *compiler* « ajoute à ce qu'il copie, mais jamais rien qui vienne de lui-même », tandis que le *commentator* « s'introduit bien dans le texte recopié, mais pour le rendre intelligible ».

⁶ Le nom de ce personnage signifie l'homme qui est réduit à porter des couches. (Nous soulignons).

⁷ Le « nous » renvoie à tous les habitués du bar *Le Crédit a voyagé*. Le récit de leur vie (hypotexte) relaté à Verre Cassé sera réutilisé par ce dernier pour produire un livre. Le dernier paragraphe du sous-titre est très instructif. La forgerie de Verre Cassé devient là une vraie prouesse littéraire.

Pour parvenir à son livre, Verre Cassé ne néglige pas les bonnes vieilles recettes d'antan : unité de lieu et, d'une certaine façon, unité de temps. Il n'y a pas de doute. On voit en outre défiler, les uns après les autres, ses *personnages* : Le type aux Pampers, un homme au sphincter bousillé par un viol collectif survenu dans la prison où l'avait envoyé son épouse sur un motif mensonger : la pédophilie. Ensuite vient Robinette, une prostituée des plus culottées. Suivent notamment Zéro Faute, un guérisseur escroc, L'Imprimeur, un benguiste⁸, Joseph, un Van Gogh nègre, La Cantatrice chauve, une vendeuse des plats chauds et le quartier, et la ville, et le pays qui, d'une manière ou d'une autre, trouvent dans le cahier tenu par Verre Cassé, un écho à leurs faits et gestes, une doléance. Grâce au procédé de l'intratextualité, les récits fragmentés de Verre Cassé prennent l'apparence, assez paradoxalement, d'une œuvre complète.

Ce fait métafictionnel vise à montrer que les histoires se créent elles-mêmes, que les personnages ont une volonté propre, et que l'écrivain n'est là que pour mettre par écrit une vérité fictionnelle. En réalité, l'auteur [Verre Cassé] se dédouane des choses qu'il a fait subir à ses personnages en insistant sur le fait que les histoires ne viennent pas entièrement de lui et qu'il ne fait que subir un devoir de vérité que lui imposent les chimères du cerveau ("figments") dans sa tête. (M. Thevenon, 2012, p. 373).

Verre cassé est aussi riche en références intertextuelles. Elles renvoient, la plupart du temps, à des auteurs chers au narrateur.

2.2. L'intertextualité ou la bibliotexte de l'inscripteur

Gérard Genette (1982, p. 8) définit l'intertextualité,

d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise); [...] sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions [...].

⁸ Un benguiste, c'est celui qui a fait la France. Ce néologisme est aujourd'hui utilisé par nombre d'Africains.

Jean Ricardou (1978, p. 304) a pu nommer ce système intertextuel *bibliotexte* ou « ensemble des textes [et titres d'œuvres] évoqués nommément dans un texte, et ainsi de suite ». Dans *Hermina*, Heberto cite un paragraphe d'un écrivain qu'il a lu, lequel devait l'aider à construire la figure de son personnage romanesque : « ("Comme le pêcheur d'Islande de Pierre Loti, il partait juste après s'être arraché, sans violence, aux bras de sa femme qui craignait que cette fois-ci la mer ne le gardât pour l'éternité") ». (p. 13). Ce passage emprunté à Pierre Loti fait autorité pour le narrateur. En le rapportant, Heberto s'approprie cette fonction essentielle de la citation ; celle-ci renforce l'effet de vérité de son récit. Heberto conforte la légitimité du discours de Loti. Aussi convoque-t-il un long passage extrait de *Le vieil homme et la mer* de Ernest Hemingway :

Le vieil homme était maigre et sec, avec des rides comme des coups de couteau sur la nuque. Les taches brunes de cet inoffensif cancer sur la peau que cause la réverbération du soleil sur la mer des Tropiques marquaient ses joues ; elles couvraient presque entièrement les deux côtés de son visage. [...] Mais aucune de ces entailles n'étaient récentes : elles étaient vieilles comme les érosions d'un désert sans poissons ». (S. Tchak, 2003, p. 35).

La pratique de l'intertextualité dans *Verre cassé* se lit dans l'énonciation de titres de romans et d'œuvres littéraires du monde entier. Marie-Claire Durant Guizio (2006, p. 32) note à propos : « Sa toile intertextuelle accueille tous les genres, tous les courants, tous les auteurs, toutes les nationalités ». Le narrateur-écrivain incorpore à sa bibliotexte un des grands noms de la « Négritude »⁹. Des pages du roman s'autorisent une prise de conscience du narrateur, vu ses mésaventures (escroqueries des guérisseurs, déchéance accrue, etc.) : « très vite je retournais au pays natal ». (A. Mabanckou, 2005, p. 210). Ce discours renvoie, par allusion, avec une variante, au titre du célèbre recueil de poème du martiniquais Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*. Verre Cassé le confirme : « [...] j'écris dans un cahier ». (*Idem*, p.154).

⁹ À ce sujet, Jacques Chevrier écrit : « La paternité du mot "Négritude" revient donc à Aimé Césaire, mais le mot comme la chose n'en sont pas moins également redevables à Léopold Sédar Senghor dont toute la carrière comme l'intégralité de l'œuvre, poétique et théorique, militent ardemment en faveur d'une juste reconnaissance des valeurs du monde noir. » in *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Op.cit., pp. 31-32.

On note aussi des emprunts à certaines œuvres francophones subsahariennes telles que *L'aventure ambiguë* (p. 89), *Trois Prétendants, un mari*, (p. 96.), *La grève des battù* (p. 162), *Jazz et vin de palme* (p.183), *Chants d'ombres* (p. 210), *La Vie et demie* (p. 210), etc. La littérature américaine n'est pas en reste : l'hypertexte tisse des relations privilégiées avec *American Psycho* (1991) et *The Catcher in the Rye* (1951). *African psycho* de Mabanckou et le roman de Bret Easton Ellis offrent des similitudes, au niveau des titres et de la présence d'un tueur en série. Dans *African psycho*, le lecteur assiste aux velléités criminelles de Grégoire Nakobomayo qui possède une seule ambition : devenir un tueur en série de renom. Verre Cassé fait aussi allusion à *The Catcher in the Rye* grâce à Holden Caulfield qui lui demande d'écrire son histoire, parce qu'il lui confie avoir fait l'Amérique (pp. 228-230). L'universalité des sources de l'inscripteur participe donc de la fabrication de sa fiction. Ce qui n'échappe pas au procès du lecteur.

3. La métafiction, une interaction entre texte et lecture

Dans *Le roman*, Bernard Valette¹⁰ (1992, p. 88) écrivait : « Le lecteur, lui-même, en tant que partie prenante dans le contrat communicationnel est au moins de façon tacite le co-énonciateur du récit qu'il (res) suscite à chaque acte de lecture ». Roger Tro Dého (2013, p. 76) s'inscrit dans la même logique que Bernard Valette : « Le sens d'une œuvre littéraire n'est donc pas donné, *a priori*. Il est co-produit par le texte en tant que structure ou fabrique autonome de significations et par le lecteur qui l'actualise suivant des paramètres (compétences diverses, état psychologique, environnement social, etc.) qui lui sont liés ». Si ce processus d'élaboration du sens peut valoir pour tous les types de textes, le niveau de sollicitation, d'implication et, partant, de

¹⁰ Cette approche de Valette rejoint la question de la dépragmatisation (défamiliarisation ou décontextualisation). Le lecteur en arrivera à la répragmatisation au moyen de la reconstitution, de la reconstruction ou de la reconsidération de la situation énonciative conventionnelle. Dans *Rhetoric of fiction*, Wolfgang Iser parle de stratégies. Les stratégies sont, selon Wolfgang, des orientations opérationnelles qui offrent des possibilités combinatoires ou des sortes de réajustements à l'appui desquels le lecteur accède au signifié global du texte. Il déduit, conjecture, infère à partir du texte donné. De ce fait, le lecteur est capable de découvrir, en remplissant selon Umberto Eco dans *Lector in fabula* les espaces des non-dits ou même des sous-dits, le projet idéologique pré-structuré.

responsabilité du lecteur varie d'un type de texte à un autre. Les romans analysés sollicitent, de manière particulière, la mémoire du lecteur pour en saisir la pensée postmoderne et la permissivité discursive.

3.1. La pensée postmoderne

La métafiction est résolument liée à des ambitions de déconstruction de l'illusion référentielle et des conventions romanesques réalistes. L'entreprise est portée sur les fonts baptismaux par des penseurs du postmodernisme littéraire (William Gass, John Barth et Ronald Sukenick). Si l'on en croit Jean-François Lyotard (1979, p. 7), le postmoderne peut se définir comme « l'incrédulité à l'égard des métarécits ».

Plus spécifiquement, dans la pensée postmoderne, la métafiction s'attaque à l'illusion référentielle du langage en mettant en lumière le processus de la mise en récit. Ladouceur Moana (2011, p. 16) écrit justement : « La métafiction postmoderniste naît d'un sentiment toujours grandissant que le monde n'est pas fait de vérités éternelles, mais plutôt d'une succession de constructions, d'artifices et de structures temporaires. »

À partir des propos de la critique, on se rend compte que la fiction littéraire dans *Verre cassé* et *Hermina* se détache foncièrement des formes symptomatiques d'une perception ordonnée de la réalité (narrateur omniscient, intrigue, séquence chronologique, genres littéraires définis, etc.) pour réprover enfin la forme romanesque.

À l'évidence, le jeu sur la prétendue transparence de l'illusion référentielle est une manifestation de ce questionnement. La métafiction utilise les procédés de création de cette illusion dans le seul but de dévoiler le fonctionnement de la fiction. Il est vrai qu'on peut dire que tout texte contient certaines des stratégies que l'on assimile aujourd'hui au genre de la métafiction. Mais, le caractère postmoderne de ce phénomène dans *Verre cassé* et *Hermina* réside plus dans le degré d'affichage de telles stratégies que dans la simple réflexivité. À ce niveau, on peut réellement parler de la métafiction postmoderne. Ces stratégies sont en effet poussées à l'extrême ; la

dimension auto-référentielle du texte de fiction et son rôle de médiation culturelle peuvent difficilement passer inaperçus. Dans les romans inscrits au corpus, ils s'accomplissent par le biais d'intrusion des narrateurs, de fictions enchâssées, d'inclusion du lecteur dans la narration, de commentaires métafictionnels, d'une mobilisation massive des réseaux intratextuel et intertextuel. Les stratégies narratives ont comme effet de souligner que le texte n'est pas une fenêtre transparente donnant sur le monde, mais le produit des actes complexes.

3. 2. Une esthétique du rédhibitoire

La mention explicite des mots dénotatifs comme « roman » (S. Tchak, 2003, p. 12-15), « livre » (A. Mabanckou, 2005, p. 11), « ouvrage » (Idem, p. 12), « écrivain » (Idem, p.195), « littérature » (Idem, p. 208), qui revient à plusieurs reprises dans les œuvres rappelle un jeu métafictionnel. Elle soulève des questions relatives à l'ontologie de l'auteur et des personnages de fiction. Plus un auteur se met en scène dans un roman, moins il semble exister hors de cette frontière. Mabanckou et Tchak utilisent trois procédés : auctorialisation du personnage soumis à une auto-scénarisation, la narratologisation du personnage et l'encyclopédisation du personnage. En effet, leurs personnages-héros jouent le rôle d'écrivains, narrent des histoires, font des commentaires sur la littérature et les écrivains. Ces mécanismes métafictionnels de type explicite attirent l'attention sur le fait que l'écriture, particulièrement le roman, loin d'être purement référentiel, s'ouvre à toutes les remises en cause, à toutes les désacralisations qui en informent l'intelligence.

La fictionnalisation dans *Verre cassé* et *Hermina* rappelle la citation de Jean Ricardou selon laquelle « le roman n'est désormais plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture ». (J. Faerber, 2016, <https://diacritik.com>). Le roman d'aujourd'hui, dont le corpus est représentatif, fait de la recherche de l'écriture sa matière même, sa venue à la phrase, car plus rien ne va de soi, récit comme langage, appelant, incidemment, à une refondation du langage du récit lui-même.

Le corps du récit de Mabanckou et Tchak, marqué par le déconstructivisme des pratiques métafictionnelles, devient au fil de la lecture l'objet de certitude. Le texte est le domaine de l'auteur ; le droit lui revient donc d'en saper les conventions autant qu'il le veut. Si les pratiques littéraires traditionnelles se refusent généralement à ce genre de jeu, les postmodernistes, Mabanckou et Tchak à leur suite, y prennent grand plaisir ; en témoignent les extraits suivants : « je note dans le cahier mes histoires, mes impressions en vrac, et parfois aussi je le fais pour mon propre plaisir » (A. Mabanckou, 2005, p. 201) ou « Une nuit, il retrouva le goût d'écrire et traça une phrase dans son nouveau carnet ». (S. Tchak, 2003, p. 14). La posture qui s'en dégage semble correspondre à ce que Vincent Trovato (2012, p. 27) écrit :

Ça déconstruit la culture, les racines, les idées, moi, la société, l'écriture. Déconstruire ce n'est pas démolir, c'est pour refuser de se réfugier dans les simples évidences, les systèmes, la pensée en rond. Pour « dé-penser » la vie, « re-penser » la vie.

La lecture de *Verre cassé* et *Hermina* pousse l'analyste à croire que Mabanckou et Tchak revendiquent un réinvestissement de l'écriture romanesque africaine.

Conclusion

Verre cassé et *Hermina* sont régis par un mécanisme métafictionnel. Tous les textes font une place à l'écriture, aux cahiers, carnets, livres et ouvrages. Les personnages-héros sont érigés en romanciers ou en scribes qui enregistrent, consignent, traduisent, sauvegardent. Les héros de Mabanckou et Tchak collectent, récupèrent des lectures, des titres d'œuvres et auteurs qui servent à leurs collages romanesques. Ils sont surtout des figures hypostasiées (réalité en soi) d'Alain Mabanckou et Sami Tchak. Leur écriture est fondamentalement endocentrique. Elle est d'abord commentaire sur elle-même par le biais de l'intratextualité et l'intertextualité.

Au-delà de ce pouvoir créatif accordé aux personnages, elle emprunte au jeu narratif sa dimension d'auto-détermination, qu'elle asservit à la satire d'une Afrique drôle et déliquescence.

Références bibliographiques

AILLARGEON Mercédès, 2019, *Le personnel est politique : médias, esthétique et politique de l'autofiction chez Christine Angot, Chloé Delaume et Nelly Arcan*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press.

BARTHES Roland, 1970, « L'ancienne Rhétorique. Aide-mémoire. », *Communications* 16, pp.172-223.

BISENIUS-PENIN Carole, 2015, « Métafiction » dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, [URL:http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/158-metafiction](http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/158-metafiction), page consultée le 21 janvier 2020.

CHEVRIER Jacques, 1999, *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan.

DURANT Guizio Marie-Claire, 2006, « L'effet palimpseste dans *Verre cassé* d'Alain Mabanckou », *Logosphère* 2, pp. 31-48.

EHORA Effoh Clément, 2018, « Métafiction et autofiction chez Henri Lopes : l'écrivain au miroir de ses textes », in *Horizons Littéraires, Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine / N° 2*, Décembre, pp. 174-190.

FAERBER Johan, 2016, « Jean Ricardou (1932-2016) : L'aventurier du Nouveau Roman », <https://diacritik.com>.

GAVILLON François, 2000, « Endogénéité et métafiction », Paris, Presses universitaires de Rennes, <http://www.openedition.org/6540>, pp. 171-178.

GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

HUTCHEON Linda, 1982, « Introduction », « L'autoreprésentation : le texte et ses miroirs », *Texte*, n°1, pp. 8-14.

JONARD Norbert, 1997, « Situation du théâtre de Pirandello », dans *Introduction au théâtre de Luigi Pirandello*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Écrivains », URL : <https://www.cairn.info/introduction-au-theatre-de-luigi-pirandello-9782130484271-page-87.htm>, pp. 87-110.

LE LITRE, *Dictionnaire de la langue française*, <https://www.littre.org>, page consultée le 23 janvier 2020.

LEPALUDIER Laurent, 2002, *Métatextualité et métafiction, théorie et analyses*, Paris, Presses Universitaires de France.

LIMAT-LETELLIER Nathalie, 1998, « Historique du concept d'intertextualité » in *L'intertextualité, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté 637*, Nathalie Limat-Letellier, Marie Miguet-Ollagnier. Les Belles Lettres, pp. 17-64.

LYOTARD Jean-François, 1979, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit.

MABANCKOU Alain, 2005, *Verre cassé*, Paris, Seuil.

MOANA Ladouceur, 2011, *Voyage au(x) bout(s) du paradoxe métafiction, écriture de soi et traumatisme dans a Heartbreaking Work of Staggering Genius* de Dave Eggers, in *Mémoire de maîtrise en études littéraires*, Université du Québec à Montréal, mars.

RICARDOU Jean, 1978, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil.

SIMEDOHO Vincent, 2005, « Sami Tchak, Hermina: l'intertextualité ou une réflexion sur l'art romanesque », *Ethiopiennes, revue négro-africaine de littérature et de philosophie*, n° 75, 2^{ème} semestre, [en ligne] (<http://www.ethiopiennes.refer.sn>), dernière consultation le samedi 04 avril 2020.

TCHAK Sami, 2003, *Hermina*, Paris, Gallimard.

THEVENON Marie, 2012, *Les "avatars du moi" chez Paul Auster : autofiction et métafiction dans les romans de la maturité*. Littératures. Université de Grenoble.

TRO Dého Roger, 2012, « Ecriture et médias chez Emmanuel Dongala : entre intermédialité et médialité » in *Revue Ivoirienne des Lettres, Arts et Sciences Humaines*, N°20, Tome 2 décembre, pp.63-79.

TROVATO Vincent, 2012, *Je suis un autre. L'écrivain et son double*, Paris, L'Harmattan.

VAN Rossum-Guyon Françoise, 1979, « Des nécessités d'une digression : sur une figure du métadiscours chez Balzac », *Revue des sciences humaines*, Paris-Lille, tome XLVII, juillet-septembre, n°175, pp. 99-110.

WIRTZ Jean, 1996, *Métadiscours et déceptivité*, Paris, Peter Lang.